

# **Arquitetura e Lugar de Representação** **A dança em espaço urbano**

**Léticia Marie Mendes**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Arquitetura**  
(mestrado integrado)

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Doutora Andreia Sofia Oliveira Garcia

**setembro de 2025**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Léticia Marie Mendes, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 46365 de Arquitetura da Faculdade da Beira Interior, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 24 /09 /2025

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente  
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)



Nota prévia:

Esta dissertação foi realizada seguindo as normas do Novo Acordo Ortográfico, com exceção das citações escritas de acordo com a ortografia antiga. Para além disso, algumas das citações, advindas de referências literárias em línguas estrangeiras, foram traduzidas para português de Portugal atualizado, e as citações em português do Brasil foram mantidas como aparecem nas fontes originais.



# Agradecimentos

A dissertação tem um processo de escrita individual, no entanto é sustentada pela ajuda de todas as pessoas importantes que nos rodeiam. Este é, então, o momento de expressar a minha gratidão para com estas pessoas que me acompanharam do início até ao fim deste percurso árduo.

Em particular aos meus pais, por confiarem na minha pessoa e nas minhas competências, sem os quais não teria sido possível chegar ao ponto final dos meus estudos.

Aos meus irmãos que, embora estivéssemos em fases semelhantes das nossas vidas, sempre estiveram mais presentes para com os nossos pais e, de certa forma, preencheram um pouco do vazio que lhes deixei ao longo desses cinco anos.

A todo o resto da minha família, particularmente aos meus avós, pela sua preocupação e pelas forças que me quiseram dar.

À Hemmy que sempre foi um suporte emocional canino incondicional e cujo afeto perdurará.

Ao Pedro que me acompanha há anos de amor e que sempre esteve presente para mim, tanto nos bons momentos, como nos maus, sempre apoiando-me nas minhas decisões de percurso.

Às amigas que se formaram durante esta luta constante, em particular à Rita cujo apoio e partilhas emocionais permaneceram desde o primeiro ano.

Aos professores e à minha orientadora, Professora Andreia Garcia, pelo modo como impactou o meu percurso académico, iniciando-o e fechando-o, através de partilhas constantes de conhecimentos.

Aos arquitetos-cenógrafos, João Mendes Ribeiro, José Capela e Luísa Bebiano, que me deram oportunidade de entrevistá-los e melhorar o desenvolvimento desta dissertação.

Sou-vos eternamente grata por tudo.



# Prefácio

A escolha do tema desta dissertação surgiu de um cruzamento íntimo entre vivências pessoais, inquietações, curiosidades passadas e atuais que, após reflexão, se entrelaçam. Desde os três anos de idade que encontrei na Ginástica Rítmica (GR)<sup>1</sup> um refúgio. Infelizmente, após dez anos de prática, por conta de uma mudança na minha vida, esta paixão foi deixada para trás, no meu país natal.

A prática da GR ofereceu-me uma aproximação concreta ao movimento, ao corpo em expansão, à expressividade que se insinua entre o gesto e o espaço. Embora não se trate, estritamente, de dança, esta ensinou-me a escutar o ritmo, a explorar com o corpo, a encontrar uma poética entre forma, tempo e emoção. Através dela, desenvolvi uma consciência corpórea que se revelaria, mais tarde, fundamental para a forma como perceciono a presença do corpo no espaço e da potencialidade poética que emerge dessa relação.

Com efeito, há cinco anos atrás, descobri uma nova paixão, a da arquitetura. Não muito tempo depois, entendi que a minha paixão anterior podia, de certa forma, complementar esta nova. A minha relação com a arquitetura não nasce de uma leitura estritamente técnica ou formal, mas de uma experiência corpórea, sensível e quase coreográfica. O espaço não se apresenta como algo estático ou neutro, mas como matéria ativa, que condiciona, desafia e dialoga com o corpo. Na GR aprendi a habitar o espaço com precisão e intenção. Desta forma, compreendi como cada deslocamento se inscreve numa geometria invisível, como o corpo se adapta, resiste e responde ao que o envolve. Esta consciência corporal revelou-se essencial para o modo como observo os volumes, os ritmos e as atmosferas dos lugares - seja num palco, numa praça ou numa ruína abandonada.

Paralelamente, sempre senti uma profunda curiosidade pelo universo das artes teatrais, mais como um sonho. O teatro, na sua capacidade de evocar mundos, tempos e atmosferas através da composição do gesto, da palavra e do espaço, abriu-me

---

<sup>1</sup> Ginástica Rítmica - Mais do que um simples desporto, esta prática inclui a combinação entre movimento, ritmo e domínio técnico de objetos como o arco, a bola, a fita, a corda ou as maçãs. Cada apresentação é uma construção coreográfica, onde o corpo, ao som da música, explora o espaço com gestos que oscilam entre a leveza da dança e o rigor do exercício físico. Desta forma, é muito exigente, não basta força ou flexibilidade, mas antes exige-se uma atenção ao ritmo, uma capacidade expressiva fora do comum e uma habilidade quase instintiva no manuseamento dos objetos. Por vezes, aproxima-se da dança contemporânea - não tanto pelo conteúdo coreográfico, mas pela entrega emocional e pelo modo como o corpo se torna extensão da ideia. É uma arte que se treina, mas também se sente.

horizontes sobre o modo como as linguagens artísticas se entrelaçam. Essa inclinação conduziu-me, naturalmente, a questionar os limites entre dança e teatro, entre o corpo em deslocamento e a configuração do espaço cénico. A cenografia, neste contexto, surgiu-me como uma linguagem de mediação - uma ponte entre a expressividade da dança e a materialidade do espaço, entre a efemeridade do gesto e a permanência do lugar. Esta articulação entre movimento e arquitetura teatral tornou-se, assim, um dos focos centrais da minha reflexão.

A esta curiosidade junta-se, de forma cada vez mais consciente, uma visão quase utópica da cidade como um corpo vivo, orgânico, que serve de palco a nós, atores da cidade. Um corpo que se deseja em constante reinvenção, e não enclausurado na monotonia da rotina funcional. Interessa-me profundamente a possibilidade de romper com a rigidez do quotidiano urbano através da introdução do gesto artístico - nomeadamente performativo - em espaços não convencionais. Quando a dança irrompe no tecido urbano, em lugares públicos e específicos, o efeito sobre o espectador pode ser mais incisivo do que aquele que ocorre no contexto fechado e previsível de um teatro. Ao ser surpreendido por uma ação performativa fora do seu contexto habitual, o observador vê-se forçado a reposicionar-se, a repensar o seu olhar, a suspender momentaneamente as suas certezas. A *performance*, neste sentido, assume um papel de desestabilização criativa, ampliando a capacidade crítica e reflexiva de quem a presencia.

Quando iniciei a presente investigação, tornou-se claro que havia, entre estes universos, um diálogo possível. O que aconteceria se a dança saísse dos palcos convencionais e habitasse outros lugares? De que forma a dança pode ensaiar e reativar, tanto os espaços urbanos, como uma comunidade, através da cenografia? Que possibilidades cénicas se revelam quando o espaço, em vez de ser preparado para acolher a *performance*, impõe obstáculos ao movimento, interpela o corpo e sugere *ambiances* imprevisíveis? Estas questões serviram de motor inicial para a escolha do tema que aqui se desenvolve.

Deste cruzamento emergiu o impulso para investigar a arquitetura e os lugares de representação, com particular enfoque na cenografia em contexto de espaços esquecidos, abandonados e vistos como *inusitados*. A escolha do tema reflete, pois, não apenas uma questão de interesse estético, mas também uma inquietação quanto ao papel da arte na reinvenção dos modos de habitar o espaço público.

Com o tempo, e talvez de forma inesperada, fui-me apercebendo de uma outra constante no meu imaginário, quando pensava na cidade: o fascínio pelas ruínas. Sempre me intrigou essa estranha beleza que se revela da matéria degradada, das estruturas que sobreviveram ao tempo, não como vestígios inertes, mas como organismos silenciosos, cheios de memórias e possibilidades. As ruínas evocam memórias persistentes, revelando uma arquitetura que, embora incompleta, continua a insinuar vestígios de habitação, de significado e de continuidade narrativa. É nesse limiar entre o que permanece e o que se perdeu que reside a sua força poética, isto é, no tempo.

Foi então deste encontro que emergiu a vontade de aprofundar a investigação sobre cenografia e a dança em contextos degradados, perguntando-me como é que a dança e a cenografia, num diálogo de artes efémeras, podem apropriar-se de um espaço em estado de ruína e, conseqüentemente reavivar essas fragilidades da cidade.

Não se trata, porém, de uma escolha puramente concetual. Há, neste trabalho, uma tentativa de escuta e reconciliação entre dimensões aparentemente díspares, mas que me são igualmente próximas. O encontro entre estes mundos abre possibilidades expressivas que ultrapassam as fronteiras disciplinares e convida não só a mim, mas também ao leitor, a repensar a forma dinâmica como o corpo se manifesta no espaço, ajustando-o e sendo por ele modelado, num jogo recíproco de adaptação e transformação mútua.

Assim, esta dissertação não reflete apenas uma linha de investigação académica, mas também um percurso interior, uma tentativa de compreender como as nossas experiências formativas, os nossos afetos silenciosos e os nossos sonhos se podem transformar em matéria de estudo, em pensamento estruturado e em proposta estética.

É com este espírito que o presente trabalho foi concebido como um convite à escuta do espaço e à observação do movimento, como um gesto de aproximação entre a arquitetura e a *performance*, numa tensão entre o que se revela e o que se oculta, entre a memória do passado e a do presente.



## Resumo

A cenografia e a arquitetura encontram-se num diálogo historiograficamente marcado e a sua interseção com a dança revela uma trilogia disciplinar que contribui para a criação de ambientes que favoreçam experiências sensoriais, emocionais e de interação social. Num estudo que vai do geral ao particular, destaca-se a importância da cenografia não só por ser uma arte que molda espaços imaginários e simbólicos, mas também por esta estabelecer laços estreitos com a arquitetura e o papel do espaço na narrativa performativa.

Neste sentido, a análise é ampliada para refletir sobre a cenografia no contexto da cidade contemporânea e sobre a sua influência na participação social, na transformação dos espaços urbanos, na incorporação das linguagens artísticas e do efêmero. Exploram-se, portanto, os espaços públicos como partes integrantes da *performance*, dissolvendo os limites tradicionais da cena institucional, ou até mesmo, ampliando-os. Nestes contextos, a cenografia, enquanto arquitetura temporária, envolve a reinvenção ou reaproveitamento dos mesmos, como cenário, enquanto a dança utiliza a sua *corpografia* para interagir com os elementos urbanos. Com base nisto, procuram-se lugares ainda menos convencionais, que se encontrem na cidade, e que possam ou revelem um certo potencial em serem reutilizados e experienciados de outra forma - os espaços inusitados. Estes são espaços que, outrora, eram habitados e que, mais tarde, foram abandonados, dando-se, por fim, particular importância às ruínas.

Assim, esta investigação ambiciona contribuir para uma transformação ou revitalização de espaços urbanos, ocultos pela sua sensibilidade e fragilidade, em ambientes que promovam a coesão social, reforcem a identidade cultural e a memória coletiva da cidade, destacando-a como um corpo vivo e dinâmico que molda e é moldado por estas artes efêmeras.

## Palavras-chave

Cenografia; Dança; Espaço-Urbano; Espaço-Inusitado; Ruína.



# **Abstract**

Scenography and architecture are in a historiographically marked dialogue and their intersection with dance reveals a disciplinary trilogy that contributes to the creation of environments that favor sensory, emotional and social interaction experiences. In a study that goes from the general to the specific, the importance of scenography stands out, not only because it is an art that shapes imaginary and symbolic spaces, but also because it establishes close ties with architecture and the role of space in performative narrative.

Accordingly, the analysis is extended to reflect on scenography in the context of the contemporary city and its influence on social participation, the transformation of urban spaces and the incorporation of artistic languages and the ephemeral. Therefore, public spaces are explored as integral parts of the performance, dissolving the traditional boundaries of the institutional scene, or even expanding them. In these contexts, scenography, as a temporary architecture, involves reinventing or reusing them as scenery, while dance uses its corpography to interact with urban elements. Based on this, even less conventional places are sought within the city that have or reveal a certain potential to be reused and experienced in another way - unusual spaces. These are spaces that were once lived and were later abandoned, with particular importance given to the ruins.

Thus, this investigation aims to contribute to the transformation or revitalization of urban spaces, hidden by their sensitivity and fragility, into environments that promote social cohesion, reinforce the cultural identity and the collective memory of the city, highlighting it as a living and dynamic body that shapes and is shaped by these ephemeral arts.

# **Keywords**

Scenography; Dance; Urban-Space; Unusual-Space; Ruin.



# Índice

<b>1. Introdução</b> .....	1
<b>2. Capítulo 1</b> .....	4
<b>A Cenografia e a Dança: Um percurso concetual e historicista</b> .....	4
2.1. Conceito de cenografia e espaço de representação .....	4
2.2. A evolução dos lugares de representação da cidade ao longo dos tempos .....	7
2.2.1. Época Clássica .....	9
2.2.2. Época Medieval.....	13
2.2.3. Renascimento .....	14
2.2.4. Barroco.....	17
2.2.5. Revolução Industrial.....	20
2.2.6. Século XX.....	23
2.3. Conceito de dança .....	30
2.4. A evolução da dança nos lugares de representação .....	31
2.4.1. Da Época Clássica à Idade Medieval .....	33
2.4.2. Do Renascimento ao Barroco .....	36
2.4.3. Da Revolução Industrial ao Século XX.....	38
<b>3. Capítulo 2</b> .....	44
<b>A Cidade enquanto Palco Contemporâneo</b> .....	44
3.1. A cenografia e a dança na cidade contemporânea .....	44
3.1.1. <i>La Fura dels Baus</i> .....	52
3.2. O corpo no corpo da cidade .....	57
3.2.1. Corpo, movimento e espaço .....	57
3.2.2. <i>A corpografia</i> .....	61
3.2.3. <i>A performance</i> estreitamente regulada e repetitiva das cidades .....	67
3.3. A cena no espaço público .....	71
3.3.1. O efémero .....	79
3.3.2. O objeto cénico e a sua habitabilidade.....	83
<b>4. Capítulo 3</b> .....	94
<b>A Cenografia e a Dança em Espaços Inusitados</b> .....	94
4.1. Os espaços inusitados na cidade .....	94
4.1.1. As intervenções na <i>C-mine</i> e a <i>Plastique Fantastique</i> .....	96
4.2. A reutilização da ruína enquanto lugar de representação .....	104

4.2.1. A <i>Poltimore House</i> enquanto cenário de fundo para a companhia <i>Punchdrunk</i> na peça <i>The House of Oedipus</i> .....	113
4.2.2. O corpo da ruína da Escola de Meninas enquanto cenário para a <i>performance: Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia</i> .....	118
<b>5. Considerações Finais</b> .....	128
<b>6. Fontes das Figuras</b> .....	132
<b>7. Bibliografia</b> .....	139
<b>8. Anexo</b> .....	148
<b>Entrevistas com João Mendes Ribeiro, José Capela e Luísa Bebiano</b> .....	148
8.1. Introdução às entrevistas .....	148
8.1.1. Notas biográficas dos profissionais.....	149
8.2. Diálogos transcritos das entrevistas .....	150
8.2.1. João Mendes Ribeiro: arquiteto-cenógrafo.....	150
8.2.2. José Capela: arquiteto-cenógrafo .....	162
8.2.3. Luísa Bebiano: arquiteta-cenógrafa.....	166
8.3. Conclusão das entrevistas .....	177



# Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Theatron</i> de Dionísio, séc. IV a.C. Fotografia de <i>Escribe quando llegues</i> , 2015. ....	11
Figura 2 - <i>Odeon of Herodes Atticus</i> , séc. II d.C. Fotografia de Christopher Chan, 2010. ....	12
Figura 3 - Teatro à Italiana, o Teatro Olímpico em Vicenza, Itália, Andrea Palladio, 1580. Fotografia de Marco Bellucci, 2012. ....	17
Figura 4 - Interior do <i>Théâtre du Palais-Royal</i> , Paris, 1641. Ilustração, 1880. ....	19
Figura 5 - Cenografia de <i>Orpheus</i> , Appia, 1913. Fotografia de Richard C. Beacham, 1913. ....	22
Figura 6 - Primeiro <i>happening</i> de Allan Kaprow, na Reuben Gallery de Nova Iorque, 1959. Fotografia de Fred W. McDarrah, 1959. ....	28
Figura 7 - Registo de dança e cerimónia em ilustrações de cavernas. ....	32
Figura 8 - Festival Romano, o <i>Bacanal</i> , que tem por referência os festivais do Dionísio. Pintura de William-Adolphe Bouguereau, <i>O jovem Baco e seus seguidores</i> , 1884. ....	35
Figura 9 - Uma das danças rurais medievais populares, <i>Saltarello</i> . Pintura de Bartolomeo Pinelli, <i>Saltarello Romano</i> , 1845. ....	35
Figura 10 - <i>Ballet</i> de corte. Ilustração de Nicolas Cochin, <i>La Princesse de Navarre, comédie-ballet de Voltaire et Rameau</i> , 1745. ....	38
Figura 11 - <i>La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París</i> , 2015. As diferenças de escalas entre os objetos e os bailarinos. Fotografia de Andreína Blanco, 2015. ....	56
Figura 12 - <i>La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París</i> , 2015. O espetáculo acontece no meio da multidão. Fotografia de Andreína Blanco, 2015. ....	56
Figura 13 - O movimento sendo a alteração da posição do corpo num espaço específico. O Icosaedro de Laban. Fotografia de Morris H. Jaffe, tirada nos anos 50. ....	58
Figura 14 - Zonas de São Paulo enquanto cenários para a dança. Fotografia de Serafina, 2015. ....	66
Figura 15 - Pina Bausch em <i>Café Müller</i> . Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. ....	69
Figura 16 - O antes da peça <i>Café Müller</i> . Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. ....	69
Figura 17 - O depois da peça <i>Café Müller</i> . Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. ....	69
Figura 18 - Trisha Brown. Fotografia de Jack Mitchell, 1976. ....	78

Figura 19 - <i>Roof Piece</i> . Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025.....	78
Figura 20 - <i>Roof Piece</i> . Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025. ....	78
Figura 21 - Olga Roriz, <i>Sagração da Primavera</i> , 2015. Fotografia de Rodrigo de Souza, 2015.....	90
Figura 22 - <i>Propriedade Pública</i> , 1998. RIBEIRO, João L. M. - <i>Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico</i> . Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.149.....	90
Figura 23 - <i>Propriedade Pública</i> , 1998. <i>Ibidem</i> .....	90
Figura 24 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de <i>Propriedade Pública</i> , como de <i>Propriedade Privada</i> , 1996. RIBEIRO, João L. M. - <i>Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico</i> . Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.286. ....	92
Figura 25 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de <i>Propriedade Pública</i> , como de <i>Propriedade Privada</i> , 1996. <i>Ibidem</i> .....	92
Figura 26 - Hosper, Genk <i>C-mine</i> . Melhoria da praça, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012.....	99
Figura 27 - Hosper, Genk <i>C-mine</i> . Disposições diversificadas e iluminações dos assentos, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012.....	99
Figura 28 - Planta da intervenção da <i>Plastique Fantastique</i> , 2024.....	100
Figura 29 - Intervenção da <i>Plastique Fantastique</i> , <i>The Elevation</i> , 2024. O espaço inchado pelo ar. Fotografia da <i>Plastique Fantastique</i> , 2024. ....	101
Figura 30 - Intervenção da <i>Plastique Fantastique</i> , <i>The Elevation</i> , 2024. O espaço quase esvaziado. Fotografia da <i>Plastique Fantastique</i> , 2024. ....	101
Figura 31 - Intervenção da <i>Plastique Fantastique</i> , <i>The Bird</i> , 2024. Momento da inspiração. Fotografia da <i>Plastique Fantastique</i> , 2024. ....	101
Figura 32 - Intervenção da <i>Plastique Fantastique</i> , <i>The Bird</i> , 2024. Momento da expiração. Fotografia da <i>Plastique Fantastique</i> , 2024. ....	101
Figura 33 - Esquisto de possíveis coreografias espaciais em <i>The Elevation</i> .....	102
Figura 34 - (Vista 1) Esquisto da experiência quando o espaço está inchado.....	102
Figura 35 - (Vista 2) Esquisto da experiência quando o espaço se esvazia.....	102
Figura 36 - Esquisto de possíveis coreografias espaciais em <i>The Bird</i> .....	103
Figura 37 - (Vista 3) Esquisto da experiência no momento da inspiração. ....	103
Figura 38 - (Vista 4) Esquisto da experiência no momento da expiração. ....	103
Figura 39 - João Mendes Ribeiro, <i>A Casa de Chá</i> , 1999. Ligeira intervenção na ruína. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000. ....	112

Figura 40 - João Mendes Ribeiro, <i>A Casa de Chá</i> , 1999. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000. ....	112
Figura 41 - João Mendes Ribeiro, <i>A Casa de Chá</i> , 1999. Escadas cenográficas. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000.....	112
Figura 42 - Desenho do jardim frontal da <i>Poltimore House</i> . Desenhado por Edmund Prideaux, entre 1650 e 1691. ....	113
Figura 43 - A <i>Poltimore House</i> em estado de ruína. Fotografia de Terence Harper, 2003. ....	116
Figura 44 - <i>Performance</i> da <i>Punchdrunk</i> , <i>The House of Oepidus</i> , 2000. O público que mantém o seu anonimato com máscaras. Fotografia da <i>Punchdrunk</i> , 2000.....	117
Figura 45 - <i>Performance</i> da <i>Punchdrunk</i> , <i>The House of Oepidus</i> , 2000. O público que segue a <i>performance</i> no meio de bosques. Fotografia da <i>Punchdrunk</i> , 2000.....	117
Figura 46 - Inauguração da Vila Maria Zélia, 1917. Fotografia de Thomas, 1917. ....	118
Figura 47 - Escola de Meninas em estado de ruína. Fotografia de <i>São Paulo Antiga</i> , 2012. ....	120
Figura 48 - Escola de Meninas em estado de ruína. Contraste entre o orgânico e o inorgânico. Fotografia de <i>São Paulo Antiga</i> , 2012. ....	120
Figura 49 - Escola de Meninas em estado de ruína. Invasão da natureza. Fotografia de <i>São Paulo Antiga</i> , 2012.....	120
Figura 50 - Zélia em <i>Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia</i> , 2014. Fotografia de Marcos Yoshi, 2014.....	126
Figura 51 - Dança de Zélia em <i>Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia</i> , 2014. Fotografia de Eduardo Knapp, 2014. ....	126
Figura A.1 - João Mendes Ribeiro .....	149
Figura A.2 - José Capela.....	149
Figura A.3 - Luísa Bebiano.....	149
Figura A.4 - Entrevista com João Mendes Ribeiro .....	150
Figura A.5 - Entrevista com Luísa Bebiano.....	166



# Lista de Acrónimos

GR	Ginástica Rítmica
IAPI	Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários
INSS	Instituto Nacional do Seguro Social





# 1. Introdução

O presente estudo desenvolve-se num raciocínio que vai do geral ao particular. Ao ser distribuído em três capítulos e apoiado tanto em referências literárias, como em entrevistas, este permite, numa primeira etapa, uma leitura abrangente dos conceitos abordados, antes de se debruçar sobre o tema central - presente no segundo capítulo. Com base numa reflexão que articula a arquitetura, a cenografia e a dança, procura-se, inicialmente, delinear um enquadramento teórico e histórico que permita compreender o entrelaçamento destes três domínios, para, posteriormente, observar como tal relação se concretiza no espaço urbano e, em seguida, em contextos inusitados e degradados. Esta linha condutora visa proporcionar uma progressão compreensiva e coerente, permitindo envolver o leitor numa trajetória de descobertas sucessivas, que enriquece o entendimento de um tema cada vez mais presente na arte contemporânea e nas dinâmicas de ocupação urbana que integram formas de expressão artística e intervenção cultural.

O primeiro capítulo centra-se na análise historicista e concetual da cenografia e da dança e, conseqüentemente, nas suas interseções ao longo do tempo. Partindo da raiz etimológica do termo *cenografia*, procura-se demonstrar como esta ultrapassou a função puramente decorativa, adquirindo um papel ativo na criação de *ambiances* e na expressão corpórea em interação com o espaço envolvente. A abordagem histórica é conduzida com base em autores que apontam para a metamorfose da cenografia e da dança, desde os seus usos mais rudimentares até às práticas mais experimentais da modernidade, período em que se fundem simbologia, poética e espacialidade. A leitura teórica é complementada por referências que sublinham a importância da relação sensível entre o espaço de representação e a narrativa performativa, a transmissão sensorial do espaço e da própria representação para o público, bem como as repercussões das transformações culturais e tecnológicas que moldaram novas formas de expressão cénica e coreográfica. Deste modo, este capítulo procura proporcionar ao leitor uma visão alicerçada sobre as origens, o percurso evolutivo e a função da cenografia na composição de espaços que se articulam com o corpo em movimento.

A opção por este tipo de abordagem decorre da necessidade de estabelecer um enquadramento teórico e concetual rigoroso, que permita compreender as múltiplas expressões da cenografia quando em diálogo com a dança. Com isso, delineia-se uma leitura crítica sustentada na articulação entre pensamento teórico, memória histórica e práticas performativas, que dará suporte às reflexões que se desenvolverão nos capítulos seguintes.

Seguidamente, o segundo capítulo amplia o foco central - e, por isso, encontra-se mais extenso -, transportando a discussão do espaço de representação para o espaço urbano e social, propondo que a cidade, enquanto palco contemporâneo, assumira um papel fundamental na reformulação das experiências performativas. A partir de uma perspetiva que valoriza a corporeidade urbana e

a sua conexão com o espaço público, esta parte investiga como as práticas performativas, incluindo a dança e a cenografia, têm sido cada vez mais contextualizadas e realizadas em ambientes não convencionais. Este capítulo analisa, portanto, a cidade como um palco dinâmico para o corpo, onde as manifestações culturais e *performances* se articulam com as estruturas urbanas, transformando o espaço público numa plataforma de expressão e de interação. Acresce ainda, nesse capítulo, a análise da interferência do espaço urbano na percepção do público, que passa a habitar esses ambientes de forma sensível e colaborativa, promovendo uma experiência mais imersiva e participativa. Assim, a arquitetura da cidade é de grande relevância, não apenas física, mas como elemento incorporado às práticas performativas e às novas linguagens que emergem na contemporaneidade. Os espetáculos e as intervenções efêmeras, neste contexto, revelam uma tendência à desconstrução de barreiras e à democratização do ato performativo, promovendo maior integração entre artistas, espaços e espectadores.

A pertinência desta análise prende-se com a urgência de perceber de que modo a malha urbana assume uma função interventiva na construção de experiências performativas contemporâneas, abrindo caminho a usos alternativos do espaço público e revelando como a arquitetura, ao ser reinterpretada ou investida de novos significados, impulsiona a renovação das práticas artísticas no contexto da cena.

Por fim, o terceiro capítulo foca especificamente nas aplicações da cenografia e da dança em ambientes inusitados. A questão central, nessa parte do estudo, é como esses espaços abandonados e, muitas vezes, degradados podem ser requalificados para a expressão artística, desafiando os limites tradicionais do palco e promovendo experiências sensoriais únicas. O capítulo apresenta exemplos de intervenções que utilizam uma praça, uma antiga fábrica desativada e ruínas, analisando como esses espaços são reinterpretados sob uma nova lógica estética e funcional. Diante do referido considera-se as possibilidades e desafios de inserir a cenografia e o movimento nesses espaços em desuso, bem como a sua potencialidade para criar ambientes de intervenção, de diálogo e de reflexão social. Investiga-se, igualmente, a relação entre a arquitetura precária ou nativa dessas estruturas e as novas configurações criadas pelos artistas, evidenciando a importância da improvisação e da criatividade na construção de cenários temporários capazes de dialogar com a história e as condições desses espaços.

A relevância desta reflexão prende-se com o crescente interesse por práticas que interrogam a normatividade do espaço cénico, favorecendo propostas híbridas e situadas. Neste sentido, a articulação entre arquitetura, cenografia e dança num lugar abandonado revelam-no como um território propício à experimentação estética, à reabilitação simbólica e à intervenção cultural. Assim, o estudo demonstra a complexidade e a atualidade do tema, evidenciando a relação estreita entre espaço, corpo e interpretação, bem como as potencialidades de experimentação e inovação na criação de cenários em conjunto com as ações performativas em contextos diversos.



## 2. Capítulo 1

# A Cenografia e a Dança: Um percurso concetual e historicista

### 2.1. Conceito de cenografia e espaço de representação

O termo *cenografia* deriva do grego *skenographia*, cujo prefixo *skéne* remete para a cena e sufixo *graphia* corresponde à prática de escrever, desenhar ou pintar. Assim sendo, a cenografia é a arte de pintar a cena e, segundo Ribeiro<sup>2</sup>, esta é o engenho de (re)configurar um espaço que seja destinado a, por um lado receber o ator e, por outro, expô-lo a partir de uma intenção.<sup>3</sup>

A cenografia, *a arte de moldar o espaço de representação*<sup>4</sup>, foca-se essencialmente em aspetos estéticos e visuais, sem depender de funções utilitárias. Isto é, o teatro não trabalha com elementos de longa duração ou função prática, mas sim com a imaginação e espaços simbólicos. Ao basear-se no simbolismo, esta arte recorre a elementos expressivos e simbólicos para sugerir, não propriamente um espaço familiar, mas uma *paisagem mental* que materializa o imaginário. *O espaço teatral implica uma “representação do espaço”, o espaço cénico, que corresponde a uma “concepção” do espaço*<sup>5</sup>, desta forma o teatro torna-se um espaço sugestivo, estimulando um cenário que *é passível de ser construído - não só - no plano do pensamento*.<sup>6</sup> Neste sentido, e como o refere Craig, o propósito do teatro não reside em conceber um pano de fundo que desvie o olhar do enredo, mas sim edificar um ambiente cénico que ressoe com a dimensão poética da obra, alinhando-se com o espírito criador do encenador.<sup>7</sup> Diante do referido, *o teatro não é apenas um espectáculo, é também um acontecimento*.<sup>8</sup>

De acordo com Ribeiro, a cenografia é mais do que um elemento decorativo, ela integra-se na narrativa e na experiência teatral, visando relacionar a representação com o público. Neste sentido, a mesma deve seguir uma lógica estruturada, baseada na funcionalidade, na coerência

---

<sup>2</sup> João de Lima Mendes Ribeiro (n. 1960) - É um arquiteto, professor e investigador português, que se destaca pela investigação sobre a relação entre arquitetura e cenografia, articulando práticas espaciais e performativas. Em *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico* (2008), sistematiza a sua experiência e reflexão sobre a integração do espaço arquitetónico na *performance*. Em *JMR 92.02 João Mendes Ribeiro* (2003), aprofunda a análise da cenografia como disciplina que dialoga com o espaço arquitetónico. Finalmente, em *Arquitectura em Palco* (2006), enfatiza a conceção do palco como extensão da arquitetura, propondo um diálogo entre construção, movimento e experiência do público. O seu contributo teórico reside na articulação rigorosa entre arquitetura e *performance*, oferecendo ferramentas concetuais e metodológicas para pensar o espaço cénico como organismo integrado, capaz de moldar a percepção e a interatividade do espectador.

<sup>3</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.29.

<sup>4</sup> POIRSON, 2007 *apud* OLIVEIRA, 2009, p.11.

<sup>5</sup> LEFEBVRE, Henri - *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000, p.260.

<sup>6</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.99.

<sup>7</sup> CRAIG, Gordon - *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia, 1911, p.55.

<sup>8</sup> FRANCASTEL, Pierre - *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.189.

espacial e na relação com o espetáculo.<sup>9</sup> Por outras palavras, esta arte atua sobretudo na manipulação do espaço, embora em menor escala que a arquitetura e com um caráter temporário, partindo de um universo irreal e utópico. Esta abordagem transforma a perceção do espaço, influenciando o desenho, a seleção de materiais e a construção cenográfica, aproximando-se do que se poderá chamar de uma arquitetura de representação. O seu propósito central é, então, criar uma realidade fictícia capaz de envolver e cativar o espectador.

A cenografia, ao pertencer à imaginação e à simbologia, depende das expressões e movimentos dos atores, os que lhe dão razão de ser e lhe trazem significado. Ela é, deste modo, uma aproximação ao real e atende a dar resposta à arte do drama, previamente definida para o ator, procurando uma síntese visual e funcional que traduza o contexto teatral pretendido. Enquanto a arquitetura, por sua vez, atenta na resposta a programas definidos e necessários, no entanto, sem controlo total sobre o modo como os atores se apropriarão do espaço.

Apesar da aparente dicotomia entre realidade e ficção, esta fronteira não é tão rígida, uma vez que o quotidiano influencia a perceção do público sobre o espetáculo. O espaço de representação<sup>10</sup> não é próprio da definição de um espaço prisioneiro à superfície do palco<sup>11</sup>, mas sim uma zona de representação e controlo da atividade urbana. A sua relação com a conceção dramática<sup>12</sup>, que cria uma aproximação com o público através da interpretação dos atores, é fundamental na definição do espaço cénico<sup>13</sup>, que o lugar de representação enquadra. O teatro torna-se, assim, um espaço onde o espectador, recorrendo à sua vivência quotidiana, constrói a sua própria interpretação da peça, o que modifica a sua relação com o espaço antes, durante e após o espetáculo.

Segundo Bablet, o espaço de representação é o ambiente onde ocorre a ação, seja ela gestual ou verbal, normalmente interpretada por bailarinos ou atores diante de uma audiência. A imagem resultante é, deste modo, enigmática, com uma expressividade ilimitada, capaz de evocar múltiplas interpretações e sentimentos. Mas, mais do que isso, ela atua como intermediária,

---

<sup>9</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.15.

<sup>10</sup> O termo *espaço/lugar de representação*, ao longo da dissertação, irá ser usado para identificar os contextos físicos e sociais onde se realiza o encontro performativo com o público, *através das imagens e símbolos que o acompanham, portanto, espaço dos "habitantes", dos "usuários", mas também de certos artistas*. LEFEBVRE, Henri - *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000, p.66. Representam o enquadramento mais amplo que acolhe e condiciona a receção da atuação e do público, podendo ser tradicionais ou não convencionais, como teatros, ruas, fábricas desativadas ou ruínas, sendo frequentemente resinificados pela obra. O espaço de representação é *"vivido" e não concebido, espaço de representação mais que representação do espaço*. *Idem*, p.323.

<sup>11</sup> Esta definição seria mais adequada para aquilo que se entende como espaço cénico, embora nem sempre corresponda a um espaço *aprimado*.

<sup>12</sup> *A palavra dramaturgia, que empregamos raramente e com tanto de repugnância, está para a arte dramática o que, inversamente, a arte poética está para a poesia, diz respeito à técnica do dramaturgo e, até, apenas a uma parte técnica*. APPIA, Adolphe - *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1921, p.20.

<sup>13</sup> Embora os termos *espaço de representação* e *espaço cénico* possam parecer sinónimos ou sobrepor-se, existem alguns pontos que os distinguem. Como tal, o termo *espaço cénico*, ao longo da dissertação, irá ser usado para identificar o objeto especificamente concebido para a ação performativa, onde se desenrola a cena e se constrói a linguagem visual da obra. Envolve os elementos plásticos, técnicos e espaciais - fixos ou adaptáveis - que moldam a relação entre intérpretes e dramaturgia. A sua configuração é determinante para a construção simbólica e estética da representação.

criando uma conexão direta e imediata como um ponto de encontro. Fala-se, portanto, de um espaço de troca entre os intérpretes e o público, onde se cria uma comunidade transitória que partilha um tempo limitado, mas de formas distintas, com a participação ativa de ambos.<sup>14</sup> Por outras palavras, o espaço de representação é o lugar *onde decorre a representação e por sua vez, também o local de encontro diferenciado entre todos os seus intervenientes*.<sup>15</sup>

Este local de união assenta num espaço físico e *qualquer que seja a escolha desse lugar, a relação entre actores e espectadores estabelece-se segundo uma ordem que envolve uma cumplicidade entre alguém que observa e alguém que é observado*.<sup>16</sup> O ambiente do espetáculo integra tanto o palco, onde ocorre a representação, como a plateia, que acolhe os espectadores. Embora pareça que a relação entre esses dois elementos é moldada pelas características do espaço, Capela defende que *a relação do espectador com os espetáculos depende mais do modo como os espaços são usados, do que da configuração dos espaços em si (...) Em suma, são mais determinantes as opções artísticas relativas ao uso dos espaços, do que aquilo para o que os espaços parecem - só parecem - estar destinados*.<sup>17</sup>

A interação entre ator e público pode assumir-se de diferentes formas, como manter uma separação física entre ambos os espaços que ocupam, sobrepô-los ou até mesmo cruzá-los, através de deslocações. Logo, entende-se que a posição do espectador pode variar entre passiva e ativa, entre estática e dinâmica. Quando estas dinâmicas ocorrem no espaço público da cidade ou em estruturas arquitetónicas preexistentes, a arquitetura pode, temporariamente, assumir um caráter cenográfico. Do mesmo modo, a efemeridade da cenografia manifesta-se na sua capacidade de transformar temporariamente esses espaços.<sup>18</sup> Aliás, não se espera que nenhuma dessas disciplinas crie um teatro que se torne num museu - ou seja, algo que se possa visitar -, mas sim que envolvam e proporcionem uma experiência única.<sup>19</sup>

Logo, a cenografia configura-se como um espaço em constante transformação, moldado pelos corpos que nele se movem e reinterpretado pelos múltiplos olhares que o exploram. Já a arquitetura assenta numa estrutura definida, composta por formas acabadas e materiais duradouros. No entanto, ambas revelam-se e alteram-se à medida que o tempo as percorre. Em adição, a tendência de comunicar uma mensagem ou de estimular emoções com escolhas, como a presença ou ausência de decoração, cores, formas, materiais de diferentes texturas e o jogo de luz e sombra, coloca estas áreas num campo comum, onde os limites entre ambas se esbatem.

---

<sup>14</sup> BALBET, 1996 *apud* RIBEIRO, 2008, p.23.

<sup>15</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.28.

<sup>16</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.23.

<sup>17</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo José Capela, a 1de maio de 2025.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Marta F. - *Entre a Arquitectura e as Práticas Cenográfica: De João Mendes Ribeiro a Joana Providência*. Porto: Faculdade de Arquitectura. [Dissertação de Mestrado], p.37.

<sup>19</sup> FRANCASTEL, Pierre - *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.196.

Com isto, entende-se que *a cenografia ganha significado na sua integração ou justaposição com os outros elementos, ela não se conclui por si.*<sup>20</sup>

## **2.2. A evolução dos lugares de representação da cidade ao longo dos tempos**

A humanidade representava-se já antes das cidades permanentes existirem, atribuindo-se ao Antigo Egito *a origem do teatro e aos ritos das primeiras sociedades primitivas que acreditavam no uso de cantos e danças como um meio de atingir poderes sobrenaturais capazes de controlar acontecimentos vitais à sobrevivência humana.*<sup>21</sup> Como o refere Brook<sup>22</sup>, *a única justificação da forma teatral é a vida.*<sup>23</sup> De facto, a representação<sup>24</sup> fez e continua a fazer parte da vida humana e do processo urbano, trazendo experiências que moldam a cidade e que permitem que esta se molde a si mesma.

No entanto, para alguns autores, como Turner<sup>25</sup>, a representação pode ter algum aspeto negativo, pois *o drama social continua a ser o problema espinhoso da humanidade, o seu verme eterno, o seu calcanhar de Aquiles (...)* *Ao mesmo tempo, é a nossa forma nativa de nos manifestarmos a nós próprios e de declararmos onde se encontram o poder e o significado e como são distribuídos.*<sup>26</sup>

Segundo a crítica da autora Breton, o palco não é apenas uma estrutura encerrada no interior de um edifício, podendo ser, também, a própria arquitetura da cidade, originalmente o primeiro lugar permanente de representação.<sup>27</sup> Deste modo, e de acordo com Brook, qualquer espaço vazio é dotado da capacidade de ser palco de representação, pois *alguém atravessa esse espaço*

---

<sup>20</sup> LINKE, Ines - *O Espaço Performático*. Belo Horizonte: Artefilosofia, 2006. [Artigo em Revista Científica], p.137.

<sup>21</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.45.

<sup>22</sup> Peter Brook (1925-2022) - Foi um encenador britânico e uma das figuras mais influentes do teatro contemporâneo, notabilizando-se pela forma como redefiniu a relação entre palco, intérprete e público. Em *O Espaço Vazio* (1968), defendeu que qualquer lugar podia tornar-se espaço teatral, desde que habitado pela presença do ator. Já em *O Diabo é o Aborrecimento* (1991), o autor prolongou esta reflexão ao identificar a rotina e a estagnação como os maiores inimigos do teatro, sublinhando a necessidade de um gesto criativo sempre renovado. O seu contributo teórico reside, assim, na valorização de um teatro essencial, despojado e vivo, aberto a espaços não convencionais e à experiência imprevisível do encontro com o público.

<sup>23</sup> BROOK, Peter - *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993, p.15.

<sup>24</sup> *Uma “representação” é a ocasião em que algo é rerepresentado, quando uma coisa do passado é novamente mostrada - aquilo que outrora foi, volta a ser. A representação não é uma imitação ou uma descrição de um acontecimento pretérito - a representação nega o tempo, abole a diferença entre ontem e hoje (...)* *é aquilo que afirma ser - um tornar presente.* BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008, p.202.

<sup>25</sup> Victor Turner (1920-1983) - Foi um antropólogo britânico que se destacou pelo seu estudo das culturas e rituais, sendo uma referência central na análise das manifestações sociais e culturais. Em *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play* (1982), propôs a distinção entre ritual e teatro, analisando a representação como fenómeno social que combina simbolismo, encenação e experiência coletiva. O seu contributo teórico reside na conceção da representação como mediadora de sentidos culturais e sociais, fornecendo ferramentas analíticas essenciais para compreender a transição do ritual para a cena teatral e a importância do corpo em relação com o espaço no jogo performativo.

<sup>26</sup> TURNER, Victor - *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, p.78.

<sup>27</sup> BRETON, Gaëlle - *Theaters*. Paris: Ed. Du Moniteur, 1991, pp.115-119.

*vazio enquanto outros o observam, isso basta para o acto teatral ser lançado.*<sup>28</sup> Assim, a cidade enquanto palco apresenta, nos seus negativos, uma diversificação de palcos de variadas escalas para *espectáculos no qual os cidadãos participam como actores e espectadores.*<sup>29</sup>

Entende-se, então, que as antigas manifestações não aconteciam em lugares pré-definidos, mas sim no que realmente fazia sentido no momento. Um dos fatores principais que influenciava estas antigas escolhas era o facto do desenvolvimento do Homem estar intimamente ligado à necessidade de comunicar. Neste sentido, *o teatro não é apenas um espectáculo, é também um acontecimento onde o trabalho dos actores gera um espaço na mente do espectador.*<sup>30</sup> Deste modo, compreende-se que a natureza simbólica e sugestiva da cenografia aplica-se à mente humana, enquanto elemento evocativo de um cosmo intangível não tendo, por isso, propriamente um limite.

Ribeiro reforça esta ideia quando confirma que a relação entre a cena e a plateia vai para além do mero aspeto físico, abrangendo uma dimensão psicofisiológica que envolve fatores como a proximidade, o envolvimento, a ilusão e a desilusão. Estas interações fazem parte da essência do espetáculo e são amplamente influenciadas pela configuração do espaço da ação dramaturgica. Por isso, a mesma representação pode gerar respostas completamente distintas no público, dependendo do espaço onde ocorre.<sup>31</sup> Deste modo, defende-se que as práticas teatrais podem criar espaços de ação que evocam um ideal coletivo, manifestado em diferentes níveis do fazer teatral, nomeadamente na relação entre espectadores e espetáculo, na colaboração entre os envolvidos na criação e até na reflexão crítica. Estas experiências carregam a promessa de um viver pleno e vibrante, semelhante às emoções intensas e efémeras que o teatro pode proporcionar.

O teatro surge, portanto, não apenas como um espaço de confronto, mas sobretudo como uma necessidade, um meio de reflexão coletiva, onde a sociedade pode expressar os seus mitos com plena liberdade, abordando os seus dramas sem colocar em risco a sua integridade. Nas palavras de Pechman<sup>32</sup>, o teatro assumia-se como um espaço formativo da vida cívica, servindo de espelho e ensaio para os modelos de conduta emergentes que se ambicionava incorporar, ao mesmo tempo que expunha e questionava práticas ultrapassadas que se desejava relegar.<sup>33</sup> E, com este propósito, *o teatro em complexo, em sociedades urbanizadas à escala das*

---

<sup>28</sup> BROOK, Peter - *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993, p.22.

<sup>29</sup> KOSTOF, 2009 *apud* GARCIA, 2015, p.32.

<sup>30</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.32.

<sup>31</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.24.

<sup>32</sup> Robert Moses Pechman (1954-2025) - Foi arquiteto e urbanista brasileiro e destacou-se pela investigação crítica sobre a relação entre espaço urbano, vigilância e práticas sociais. Em *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista* (2002), analisou as transformações da vida cidadina a partir da metáfora da vigilância, evidenciando como o olhar do urbanista e o do detetive convergiam na leitura e no controlo do espaço urbano. O seu contributo teórico reside na problematização da cidade contemporânea como território de disciplinamento e observação permanente, oferecendo chaves de leitura para compreender as tensões entre espaço público, corpo e poder.

<sup>33</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.153.

“civilizações” tornou-se um domínio especializado, onde se tornou legítimo experimentar modos de apresentação.<sup>34</sup> Neste sentido, e partindo de uma visão historicista dos lugares de representação, notar-se-á que a cada contexto histórico, político-económico e social coincidem estilos artístico-culturais, formas diversas de expressar e simbolizar o quotidiano urbano da humanidade.<sup>35</sup>

Prosseguindo e concluindo com o anteriormente referido, os lugares de representação podem ser tanto os edifícios tradicionalmente próprios ao teatro, como os que não possuem originalmente esta funcionalidade, até mesmo o espaço público aberto, as ruas, os espaços urbanos inusitados, isto é, abandonados, como as ruínas - temas que irão ser introduzidos progressivamente. Desta forma, e ao longo dos tempos, entende-se que a prática da representação foi-se moldando a vários lugares da cidade, desde os mais formais aos menos convencionais.<sup>36</sup>

### 2.2.1. Época Clássica

Inicia-se a leitura historicista com a cidade clássica, o berço das manifestações artísticas da Antiguidade, onde a teatralidade se entrelaçava com a vida cívica e religiosa. Esta era marcada pela presença da praça, um elemento de representação teatral delimitado pelas fachadas dos edifícios adjacentes, onde as práticas sociais, políticas e culturais tinham lugar.

As duas principais artes cénicas desta época eram o teatro grego e o teatro romano, nos quais surgiu a função do intérprete. Nas palavras de Pais, o intérprete expressa emoções ao público com a finalidade de influenciar ou provocar uma purificação emocional. *A arte do actor consiste em saber representar emoções, através da reprodução de posturas, gestos ou expressões, desapegando-se delas mentalmente.*<sup>37</sup> Para alcançar isso, é necessário que se transforme completamente, assumindo ou personificando emoções que são transmitidas ao público, afetando-o diretamente. O ator encarna emoções, através de uma transformação inicial de si mesmo, com o objetivo de gerar impactos nos corpos recetivos do público. *O espectador da Antiguidade está, pois, sujeito a sofrer o impacto das emoções transmitidas pelo actor.*<sup>38</sup>

Inicialmente, na Grécia, existia apenas um ator no palco, que representava um monodrama e que era conhecido como *hypokrites*<sup>39</sup>. Posteriormente, pela influência de dois dramaturgos<sup>40</sup>, o número de intérpretes aumentou, permitindo uma maior complexidade dramática. Em

---

<sup>34</sup> TURNER, Victor - *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, p.12.

<sup>35</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.32.

<sup>36</sup> *Idem*, p.31.

<sup>37</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.106.

<sup>38</sup> *Idem*, p.79.

<sup>39</sup> *Hypokrites* - Deu origem à palavra *hipócrita*.

<sup>40</sup> Ésquilo e Sófocles - O primeiro introduziu o segundo intérprete, permitindo o diálogo direto entre personagens e reduzindo a monotonia e dependência textual. E o segundo introduziu o terceiro intérprete, permitindo ainda mais interações dramáticas e maior desenvolvimento das personagens.

Roma, salientaram-se os *historines*<sup>41</sup> que exploravam formas mais expressivas e populares de atuação. Embora ainda não existisse uma verdadeira *carreira* de ator, estes intérpretes começaram a ganhar notoriedade, apesar da sua condição social muitas vezes marginalizada, especialmente em Roma, onde eram frequentemente associados a classes mais baixas ou a escravos libertos.

## Teatro Grego

Durante as várias épocas, o conceito do termo *cenografia* foi adaptando-se a cada uma delas. Inicialmente, o teatro da antiga Grécia surgiu como forma de adoração e agradecimento aos deuses, através de danças e cantos, sendo, *neste contexto, a arena onde decorriam todos os rituais de culto às divindades, onde as cerimónias constituíam um acto cívico de participação colectiva.*<sup>42</sup> Procurava-se estabelecer uma conexão íntima com o mundo, que podia ser compreendida tanto racionalmente, como emocionalmente. O espectador tinha como função essencial assistir, absorvendo as imagens do sofrimento humano e permitindo que as emoções, transmitidas por deuses e espíritos, percorressem o seu corpo. Em suma, *contemplar é ver e conhecer, mas através das emoções que invadem e atravessam o corpo.*<sup>43</sup>

O teatro era uma forma de recriar o palco da cidade e marcar tanto a sua história, como o seu controlo. Este era o *lugar por excelência onde se “exteriorizava” a opinião (...) podemos tomá-lo como o microcosmo das experiências de sociabilidade que vinham sendo ensaiadas e onde transpareciam as contradições e conflitos de uma sociedade hierarquizada.*<sup>44</sup> Face ao exposto, o mesmo objetivava instruir *os espectadores a recordar os costumes, os valores e as leis da cidade, permitindo recordar o passado para inspirar atitudes mais perfeitas no futuro.*<sup>45</sup> Assim, como o indicou Pechman, torna-se pertinente a forma como os modos de agir se transformavam gradualmente e se acomodavam às dinâmicas sociais que, pouco a pouco, adquiriam legitimidade. Com o tempo, essas práticas consolidadas convertiam-se num *ethos* partilhado, a partir do qual emergiam as construções simbólicas e normativas sobre o que se entende por ordem social.<sup>46</sup> Deste modo, os Gregos já demonstravam um reconhecimento

---

<sup>41</sup> *Historines* - O termo que resulta da junção de *história* e *storyline* é usado para descrever pequenas histórias que, embora inspiradas em factos históricos - geralmente concebidas de forma lúdica ou simbólica -, são dramatizadas ou reinventadas para transmitir uma ideia, provocar reflexão ou envolver emocionalmente o público.

<sup>42</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.51.

<sup>43</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.83.

<sup>44</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigiadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, pp.158-159.

<sup>45</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.51.

<sup>46</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigiadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.77.

político e social da arte dramática, o que levou ao desenvolvimento de uma tipologia específica de espaços teatrais.<sup>47</sup>

As representações dramáticas que deram origem às primeiras discussões são as do teatro Dionísio, o deus do vinho, e os seus respetivos festivais que tinham lugar principalmente nas *polis*, especialmente em Atenas. O espaço que se destinava a suportar a ação dramática não era um elemento físico de cena, mas sim equivalente a uma arte decorativa, puramente evocativa<sup>48</sup>, embora apresentasse uma orquestra, uma zona para a dança e outra para a agrupação do público. Estas partes constituíam o *theatron*<sup>49</sup>, *um espaço amplo, situado ao ar livre e colocado junto às encostas de uma colina, a fim de aproveitar a estrutura natural do terreno para proporcionar uma boa acústica e facilmente abrir uma vasta plateia*<sup>50</sup> semicircular, tendo como plano de fundo um cenário natural (ver Figura 1).

A disposição do espaço de representação em anfiteatro e a orientação dos lugares dirigida para o centro onde ocorria o espetáculo, assim como o usufruto dos vasos acústicos para a amplificação do som, demonstravam, já na altura, um profundo conhecimento e sensibilidade sobre esta arte dramática.



Figura 1 - *Theatron* de Dionísio, séc. IV a.C.  
Fotografia de *Escribe quando llegues*, 2015.

Os rituais de Dionísio assumiam, em particular, a cenografia urbana a partir da qual se recorda que a ação provém do teatro cívico, que transfigurava a paisagem social e cénica, através da participação dos cidadãos, todos sem exceção. Para tal, introduziu-se a *skenè*<sup>51</sup> que era montada para os festivais e desmontada até surgir um novo festival, evidenciando flexibilidade na melhoria e na alteração. Neste sentido, este teatro, não excluindo os outros, promoveu um importante lugar cívico, não apenas para o cenário da cidade, como também para a manifestação social no dia a dia.

---

<sup>47</sup> GUIMARÃES, Filipa P. de C. - *Arquitetura para a Dança e para as Artes Performativas. Forma, dimensão e características dos espaços cénicos*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.36.

<sup>48</sup> BRANDT, Sara C. L. - *Arquitetura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografia de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.27.

<sup>49</sup> GRIMAL, 2002 *apud* GARCIA, 2015, p.53. Tradução para português: teatro, *lugar donde se vê um espetáculo*.

<sup>50</sup> CÉSAR, 2021 *apud* BRANDT, 2022, pp.77-78.

<sup>51</sup> *Skenè* - O material principal da sua construção era a madeira, podendo ter outra solução desde que permita a sua fácil desmontagem no final de cada festival, o que evidenciava o lado efêmero desta construção.

## Teatro Romano

Mais tarde e dando continuidade à evolução do teatro, o Império Romano introduziu uma alteração significativa, com a inserção de cenários frontais nas representações. Para além do teatro romano privilegiar e enfatizar a relação entre as pessoas, esta mudança teve repercussões no desenho da geometria dos teatros, permitindo ampliar a capacidade de receber o público.

Na cidade romana o lugar de representação do teatro do quotidiano encontrava-se no Fórum, enquanto *centro de eventos*<sup>52</sup>, pois localizava-se no centro da cidade. Afastado da natureza (ver Figura 2) - ao contrário dos Gregos que possuíam uma sensibilidade e uma forte relação com a paisagem envolvente, abrindo os espaços aos deuses - assemelhava-se a uma praça, era descoberto, mas envolvido por diversas salas, tornando este lugar funcional para a coesão social e prático para a representação pública. O teatro romano surgiu, então, como marco de harmonia coletiva, procurando destacar-se como elemento que reafirma a estabilidade e permanência dos valores sociais e culturais, ao longo do tempo. Acima de tudo, era uma construção independente com uma estrutura sólida e autossuficiente em relação ao ambiente que o rodeava.

Alguns festivais do teatro romano eram dedicados a deuses. Nas comemorações dos mesmos, construíam estruturas temporárias que pudessem ser desmontadas e reconstituídas sempre que ocorressem. No entanto, mais tarde, registou-se um aumento da escala do teatro Romano, que passou a ser um lugar permanente, deixando a recorrência à pintura cenográfica<sup>53</sup>, como representação de lugares arquitetónicos, e às construções efémeras.



Figura 2 - *Odeon of Herodes Atticus*, séc. II d.C. Fotografia de Christopher Chan, 2010.

Em síntese, percebe-se que os teatros gregos e romanos eram objetos de integração comunitária, pois as suas organizações espaciais, ao ar livre ou confinados, convidavam o observador a sentar-se e não só assistir ao espetáculo, como conviver com a natureza e/ou com os outros. Por outras palavras, estes espaços permitiam uma harmonia entre a esfera espiritual e social, a arte e o meio natural/cívico, onde se construíam histórias e memórias tanto do palco para o espectador, como de um espectador para outro.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> GRIMAL, 2002 *apud* GARCIA, 2015, p.60.

<sup>53</sup> *Idem*, p.63.

<sup>54</sup> FILIPE, Maria E. S. - *Arquitetura e Movimento: O espaço público como dispositivo*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.38.

### 2.2.2. Época Medieval

A Idade Média foi um período que se caracterizou pela queda do Império Romano e pela subsequente fragmentação do seu vasto domínio, o que gerou uma nova realidade estrutural. Neste contexto, a Igreja Católica consolidou o seu poder de forma crescente e a sua influência estendeu-se por todas as áreas da sociedade, como na arquitetura, nas artes, na política, na cultura e, sobretudo, nas questões religiosas, que acabaram por condicionar a vida quotidiana.<sup>55</sup>

Nesta época, a conceção do teatro, realizado em edifícios especificamente construídos para esse fim, foi progressivamente abandonada, devido à sua condenação pela Igreja. Os lugares de representação mais destacados passaram a ser, então, o mercado, a praça e o átrio da Igreja. No entanto, o lugar de representação e objeto de coesão social favorizado pelo povo da era medieval continuava a ser o da própria cidade, o palco ao ar livre de todas as atividades comemorativas, sempre acompanhadas de música, dança e acrobacias.

Embora, inicialmente, a Igreja Católica não fosse a favor da ocorrência de representações - por considerar os atores uns párias -, no final do século XI, a mesma apercebeu-se do potencial impacto que estas encenações poderiam ter no controlo da sociedade, na atração da humanidade para a atividade católica. Logo, as representações, que antigamente eram associadas aos deuses gregos, passaram a ter como base dramas religiosos, centrados na recriação de passagens de eventos bíblicos. Deste modo, os dramas litúrgicos<sup>56</sup> passaram a ser realizados no interior das igrejas e em espaços como as catedrais e os mosteiros. No entanto, à medida que os dramas litúrgicos se foram desenvolvendo e ganhando destaque, deslocaram-se progressivamente do interior destes edifícios sagrados para o exterior, nomeadamente em praças e ruas, de modo a alcançar um público de maior escala.

Tal como afirma Ribeiro, chegou uma altura em que as representações eram realizadas em lugares distintos consoante o tipo de narrativa, tais como *as igrejas para o teatro litúrgico e a praça para o teatro urbano*.<sup>57</sup> As representações realizadas no interior da igreja eram fortemente ligadas à sua arquitetura, não tendo qualquer necessidade de recorrer a panos de fundo pintados, deixando aparecer o seu interior simbólico, ao longo da peça. Enquanto nos lugares da cidade, as encenações eram realizadas em *palcos temporários montados em carroças*.<sup>58</sup> De facto, a falta de um edifício teatral permanente na cidade medieval não diminuiu o valor simbólico dos espetáculos. Para que tal se mantivesse, o teatro medieval teatralizava os espaços comuns ao inserir vários palcos móveis de temporalidade efémera nos lugares sagrados da época. A representação podia, portanto, ocorrer em qualquer local adequado, utilizando as

---

<sup>55</sup> FORTE, Joana M. P. - *Cenografia. Uma trança de muitos fios*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017. [Dissertação de Mestrado], p.14.

<sup>56</sup> Dramas litúrgicos - Um teatro religioso que surgiu na Idade Média, que abordava temas bíblicos e era representado, no início, em latim e dentro das igrejas, expandindo-se, de seguida, para a praça e o espaço público.

<sup>57</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.85.

<sup>58</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.71.

construções temporárias espalhadas pela cidade, que representavam diferentes cenários conforme o desenrolar da narrativa. À sucessão de vários locais de atuação atribuía-se um papel ativo ao público que acompanhava a ação.

Apesar da precariedade do teatro da época, as estruturas efêmeras chegaram a ser bastante elaboradas, incorporando dispositivos cenográficos específicos para cada peça, em que *a cena, montada num estrado ou em carruagens móveis, está coberta de mansões que simbolizam cidades, casas, limbo, inferno e céu.*<sup>59</sup> Além do palco, incluíam zonas de contemplação do espetáculo ou bancadas que divergiam consoante o estatuto do público, isto é, *a multidão de espectadores fica no chão ou em andaimes de madeira, tendo os mais privilegiados os seus próprios camarotes.*<sup>60</sup>

Ao serem realizados em toda a envolvente urbana, os espetáculos de rua demonstravam a elevação real das fachadas envolventes e a profundidade da rua onde se inseriam, graças à incorporação do espectador dentro do próprio cenário. Esta *íntima relação com o espaço construído*<sup>61</sup> permitia que toda a cidade fosse representada como uma obra de arte por excelência. No entanto, nem sempre a arquitetura envolvente desempenhava o papel da cenografia e servia como cenário direto da ação, dado que muitas das vezes era descrita no diálogo das personagens.

Entender-se-á, posteriormente, que os espaços comuns de representação do quotidiano da época medieval serviram de base para os espaços públicos e respetiva visão teatral moderna. Em síntese, a cidade medieval sustentou os movimentos modernos ao promover a ligação entre o espetáculo e a vida social, bem como ao utilizar espaços não convencionais para a representação.

### **2.2.3. Renascimento**

O Renascimento teve maior repercussão nos finais do século XV, quando a perceção e o novo modo de pensar quebraram a obstinação da Igreja Católica da época religiosa. A partir da Época Clássica até à Idade Média, acreditava-se, de forma generalizada, que as emoções podiam ser partilhadas e transmitidas entre as pessoas, durante o evento. Contudo, com o surgimento desta nova época, o racionalismo passou a ser considerado a principal forma de entender o mundo, colocando em segundo plano outras formas de conhecimento. Foi a partir desse momento que se começou a perder essa preocupação de transmitir emoções do palco para a plateia.

Neste período de transformação intelectual e de maior riqueza cultural, enaltece-se a individualidade e o potencial do ser humano, levando a que a humanidade acredite no avanço e na capacidade de evolução. Por outras palavras, a sociedade do período renascentista passou a

---

<sup>59</sup> BRETON, Gaëlle - *Theaters*. Paris: Ed. Du Moniteur, 1991, p.7.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.72.

valorizar mais a realidade material em detrimento dos princípios espirituais - passagem do sensorial para o racional.

Tal como na época medieval, as representações mantinham-se nas praças, dentro das igrejas e nas ruas, por serem os pontos privilegiados dos cidadãos, atores da rede urbana.<sup>62</sup> No entanto, com o surgimento da nova técnica de desenho onde se introduz a terceira dimensão, a perspetiva, aperfeiçoou-se o desenho cénico, passando a ter presença física em cena e alterando, novamente, os espaços de representação.

O uso da perspetiva apareceu em 1425, graças ao trabalho rigoroso de Brunelleschi e do seu olhar particular sobre a morfologia urbana. As suas ações permitiram-lhe criar cenários realistas, utilizando linhas que convergiam para um único ponto de fuga numa tela plana, levando o espectador para o lugar sem ter de se deslocar.

O ressurgimento da colaboração entre artistas plásticos e arquitetos na cenografia deu, então, origem a projetos cénicos notáveis, que enriqueciam os detalhes dos objetos. No fundo do palco representavam-se paisagens naturais, ruas, fachadas ou interiores de palácios, utilizando a técnica de *trompe-l'œil*<sup>63</sup> para criar a ilusão de relevo, profundidade e diversidade de materiais com notável realismo. Com esta técnica, *é determinado um centro num ponto certo, de acordo com o campo de visão e a difusão dos raios luminosos, ele corresponderá a um alinhamento, segundo um comportamento natural que nos diz que imagens variáveis de uma coisa variável poderão dar a aparência de edifícios nas pinturas das cenas, e as coisas que sejam representadas em superfícies verticais ou horizontais parecerão ora afastadas ora salientes.*<sup>64</sup>

Assim sendo, ao contrário da cenografia medieval que se apropriava da arquitetura presente no tempo do espetáculo, as cenas renascentistas podiam mudar o contexto e viajar no tempo da representação, através do desenho perspetivo. Esta alteração embelezava o palco ao trazer-lhe marcos arquitetónicos característicos da época e impulsionava o imaginário do observador, embora se procurasse, também, manter o mais possível a profundidade real do espaço ilustrado. Para preservar o efeito de profundidade perspetiva, os intérpretes permaneciam próximos da plateia, o que intensificava a ilusão da interação com o mesmo. Deste modo, os atores assumiam uma posição intermediária entre a narrativa representada e o público envolvido.

Mais tarde, as programações de estruturas fixas e próprias às representações ressurgiram. Identificavam-se dois tipos de configuração teatral, tais como o clássico - semicircular, agora adaptado para o ambiente fechado e conseqüentemente menos exposto aos elementos e forças externas -, e o da Corte - localizado dentro de palácios. Estes edifícios teatrais refletiam uma

---

<sup>62</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.80.

<sup>63</sup> *Trompe l'œil* - É uma técnica artística utilizada para criar uma ilusão ótica, conforme sugere o significado da expressão francesa: *tromper - enganar - l'œil - o olho*. Esta ilusão pode ser alcançada tanto através de detalhes realistas como pelo uso da perspetiva e do jogo de claro-escuro.

<sup>64</sup> VITRÚVIO, MACIEL, Manuel J. P., HOWE, Thomas N. - *Vitrúvio: Tratado de arquitectura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006, Livro VII, Introdução, p.260.

organização hierárquica, colocando os sujeitos de maior estrato social na posição central da plateia e reforçando o seguinte: quanto melhor a visibilidade do espetáculo, maior era o estatuto político e económico do espectador.<sup>65</sup>

### **Teatro à Italiana**

Dentro dos edifícios de representação desta época, destaca-se o teatro à italiana, onde se verificava o enclausuramento do espaço cénico numa *caixa mágica*<sup>66</sup>, contrastando com os precedentes lugares de representação ao ar livre e trazendo a cidade para dentro de si. Consequentemente, ocorre a separação dos atores e do público, ao ser atribuído a ambos um espaço próprio, a cena e a plateia, respetivamente. Com o encerramento do lugar de representação sobre si, quebrou-se a ligação contínua entre a arquitetura teatral e o meio social, o que gradualmente enfraqueceu a transmissão das emoções. *A cena transforma-se num quadro, emoldurado pelo arco de proscénio*<sup>67</sup> que delimitava e distanciava o ator do observador, o que conferia um carácter *mágico* ao palco, dado que permitia ocultar ao público a troca dos cenários (ver Figura 3). Assim, o espaço cénico, não só ganhou autonomia, como se distanciou da plateia, criando um universo ilusório mais convincente.

Segundo Pais, o enclausuramento do espaço de representação estava intrinsecamente ligado à redução da relevância social e cultural da partilha emocional, resultando numa conceção de identidade confinada ao corpo. Diferente do seu papel nas outras épocas, o espectador era colocado numa posição passiva, apesar de a receção poder ser entendida como uma forma de envolvimento. O afastamento entre o espaço físico do intérprete e o lugar do espectador visava capturar completamente a atenção do público, levando-o a um estado de imersão que suspendesse a perceção de si mesmo.<sup>68</sup> Esta imersão visual era tanto profunda quanto incompleta, dado que apenas a alma e a imaginação participavam no espetáculo e o corpo do espectador acabava por ser esquecido.

Ao ser inspirado no modelo Greco-Romano, o novo espaço cénico adotou as normas e diretrizes arquitetónicas de Vitruvius sobre a conceção e construção de teatros. O arquiteto recorria ao termo *cenografia* para indicar a imagem perspectivada, dado que ela *é o bosquejo do frontispício*<sup>69</sup> *com as partes laterais em perspectiva e a correspondência de todas as linhas em relação ao centro do círculo*.<sup>70</sup> A elaboração das pinturas cenográficas aproximava-se de uma técnica de representação espacial amplamente utilizada na arquitetura, criando um ponto de

---

<sup>65</sup> FORTE, Joana M. P. - *Cenografia. Uma trança de muitos fios*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017. [Dissertação de Mestrado], p.16.

<sup>66</sup> *Caixa mágica* - O uso desta expressão no teatro define o espaço cénico flexível, capaz de se metamorfosear durante a representação, de maneira sigilosa e, portanto, surpreendente para o público.

<sup>67</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.85.

<sup>68</sup> *Idem*, p.76.

<sup>69</sup> Frontispício - É a primeira parte da cenografia vista pelo público, funcionando como uma introdução à narrativa da obra antes que a representação se inicie.

<sup>70</sup> VITRÚVIO, MACIEL, Manuel J. P., HOWE, Thomas N. - *Vitruvius: Tratado de arquitectura*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006, Livro VII, Introdução, p.260.

ligação entre as duas áreas e abrindo caminho para novas interações. Verificava-se, ainda, uma preocupação com a percepção do observador, uma vez que o planeamento das pinturas considerava o ângulo de visão e o afastamento do público, objetivando gerar nele uma ilusão de profundidade. Para além disso, o interior do espaço era particularmente pensado para que as vozes pudessem ser projetadas até ao fundo da plateia, dado as representações serem mímicas de situações do quotidiano da época e possuírem mensagens importantes para a sociedade.



Figura 3 - Teatro à Italiana, o Teatro Olímpico em Vicenza, Itália, Andrea Palladio, 1580. Fotografia de Marco Bellucci, 2012.

De modo sucinto, o teatro à italiana marcou o início de uma nova era para o lugar de representação, transpondo-o para o interior de um edifício com a funcionalidade única e o propósito determinado de acolher as cenografias de diversos tipos de espetáculos, distinguindo-se pelo abandono da efemeridade e do espaço provisório. A sua análise permitiu demonstrar que o Renascimento trouxe consigo influência de muitas das épocas de representação que lhe antecederam.

#### 2.2.4. Barroco

A cidade barroca procurava um senso pictórico no urbanismo, através do *valor atribuído ao olhar, mas também do recurso à ilusão espacial e aos cromatismos da luz e da sombra*.<sup>71</sup> Esta era ocupada por espaços vazios de grandes escalas, opondo-se à cidade medieval e permitindo, assim, a centralização e a movimentação da humanidade nesses locais de representação. Em adição, permitiam que a sua contemplação e a sua experiência urbana fossem rápidas e sem obstáculos, dado esta época possuir uma arquitetura mais mexida e acelerada, para além de ser mais detalhada, ao contrário do período Renascentista.

Neste sentido, procuravam-se limites contínuos para o traçado das ruas que orientavam a população das suas habitações para os pontos de cruzamento, tais como as praças, os parques e os jardins, demonstrando claramente o propósito do desenho urbano - a experiência teatral. O uso de linhas sem fim, ilusões espaciais e contrastes entre luz e sombra valorizavam o olhar infinito<sup>72</sup>, tornando a cidade barroca numa cidade sedutora.

No século XVII, ainda existia a preocupação de utilizar o desenho urbano enquanto palco como, por exemplo, para espetáculos do conhecido encenador, dramaturgo e ator das suas próprias

<sup>71</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.86.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

peças, Molière<sup>73</sup> - nomeadamente após o falhanço do *Illustre Théâtre*<sup>74</sup>. O encenador era acusado de ser um mentiroso e aldrabão que só vivia pelo dinheiro, como todos os outros atores da época. Contudo, este defendia que o dever da comédia era de corrigir os Homens divertindo-os e de atacar os vícios exuberantes do seu século, através de representações ridículas<sup>75</sup> - um pensamento que irá voltar e ser um dos principais motivos para o surgimento de muitos dos movimentos do século XX -, alterando as suas peças consoante o seu público.<sup>76</sup> No entanto, como o espetáculo urbano já não tinha muito efeito na altura, a grande maioria do teatro manteve-se na estrutura do modelo italiano, recebendo forte influência do estilo barroco, visível na exuberância decorativa e nos efeitos visuais. Um dos avanços mais significativos foi o aperfeiçoamento do uso da luz que, embora não alterasse a arquitetura do edifício, tornava a cena mais visível.

A cenografia barroca, tal como a cidade, era movimentada, pois misturava vários materiais e planos pictóricos em perspetiva escorço<sup>77</sup>, de modo a tornar o cenário mais realístico, rico e grandioso. À medida que se acentuou a cisão entre o espaço da ação e o da audiência, intensificou-se a construção da ilusão cénica, promovendo-se uma experiência sensorial envolvente, na qual o limiar entre a realidade e o imaginado se diluía quase por completo. Tal efeito é amplificado pela articulação entre essas diversas expressões artísticas - cenografia, arquitetura e pintura - que em conjunto delinham uma linguagem visual coesa e singular no âmbito da criação cénica.

Embora a procura da ilusão e da imersão no teatro barroco seja indiscutivelmente inovadora para a época, nesta dissertação, questiona-se até que ponto estas estratégias respondiam a uma ampliação do papel do espectador. A fixação na grandiosidade e no escorço podia, por vezes, reduzir a reflexão sobre uma cenografia mais contextualizada e a possibilidade de um diálogo mais profundo com o espaço e com a experiência partilhada da representação, limitando as dinâmicas sociais.

---

<sup>73</sup> Molière - Na verdade é o nome de cena de Jean-Baptiste Poquelin (1622 -1673). CLARETIE, Jules - *Molière, sa Vie et ses Oeuvres*. Paris: Alphonse Lemerre, 1873, pp.21-23. Molière escreveu cerca de 31 peças, durante os 14 anos que praticou a sua profissão de sonhos. O seu primeiro espetáculo tem o nome de *L'Étourdie ou les Contre-Temps* (1655). FIÈVRE, Paul - *L'Étourdie ou les Contre-Temps, Comédie*. Paris: Théâtre Classique, 2016, p.4. É uma das peças mais conhecidas pela sua crítica é a de *L'École des Femmes*, pois relata a vida e condições das mulheres, nos seus estudos e no casamento, retratando como estas são manipuladas para ficarem fiéis aos homens. GOSSELIN, Simon - *L'École des Femmes*. Théâtre de Liège: Cahier pédagogique, 2018. [Artigo em Revista Científica], p.6.

<sup>74</sup> *Illustre Théâtre* (1643-1645) - Foi a primeira companhia fundada por Molière. Face às suas duas rivalidades principais, o *Théâtre du Marais* e o *Théâtre de Bourgogne*, o *Illustre Théâtre* tinha poucos espectadores, logo a companhia de Molière enfrentou dificuldades financeiras, levando ao encerramento do local onde atuava. Após este acontecimento e as tentativas de atuação nas ruas, durante as suas viagens - na procura da fama -, a trupe de Molière atuou em teatros, tais como *L'Hôtel du Petit-Bourbon* e o *Palais-Royal*. Informação adquirida da comédia musical *DOVE*, Attia, CHOLLAT, Ladislav - *Molière, l'Opéra Urbain*, realizada no Dôme de Paris, a 18 de fevereiro de 2025.

<sup>75</sup> Informação adquirida da comédia musical *Molière, l'Opéra Urbain*, realizada no Dôme de Paris, a 18 de fevereiro de 2025.

<sup>76</sup> REBOUÇAS, Évill - *A Dramaturgia e a Encenação no Espaço Não Convencional*. São Paulo: UNESP, 2009, p.21.

<sup>77</sup> Perspetiva escorço - É uma técnica utilizada no desenho para criar profundidade e distorcer objetos vistos de um ângulo inclinado, dando-lhes um efeito tridimensional.

No final do período Barroco e a partir do século XVIII, o teatro tornou-se mais próximo da burguesia, apresentando diferenças entre os vários estatutos sociais. Neste sentido, o contacto direto entre atores e espectadores passou a ser considerado inapropriado tanto do ponto de vista artístico como moral. Este acontecimento surgiu da demanda dos burgueses para que a teatralidade pertencesse a edifícios com palcos centrais, como elemento de exibição, resultando no abandono dos espaços vazios e de encontro da cidade, outrora ainda preenchidos por esta arte.

Neste sentido, a experiência de ir ao teatro assumiu cada vez mais um carácter social, onde o próprio edifício se transformava no palco para os espectadores, que interagiam e desempenhavam papéis na vida real, como se fizessem parte do espetáculo. Assim, ocorriam dois tipos de espetáculos em simultâneo: o da representação no palco e o da vida social, manifestado na forma como o público circulava pelo espaço e ocupava a sala.<sup>78</sup> Entende-se, desta forma, que os espectadores burgueses não frequentavam o teatro para assistir a uma representação, mas sim para se exporem, dado que se encontravam num patamar superior ao dos intérpretes.

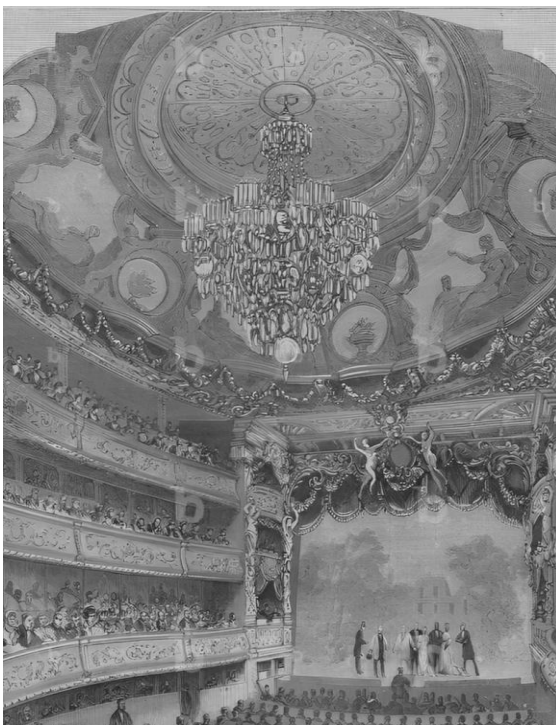


Figura 4 - Interior do *Théâtre du Palais-Royal*, Paris, 1641. Ilustração, 1880.

Numa análise comparativa, o cenário urbano da cidade barroca e o seu uso enquanto lugar de representação assemelhava-se ao da cidade medieval, apesar de possuir melhorias e o propósito de configuração urbana. Observa-se, também, que a cenografia da cidade barroca foi uma extensão da renascentista, incluindo os mesmos métodos de representação, no entanto a um nível mais complexo. Esta continuidade na evolução da cenografia da cidade barroca, que se herda das propostas renascentistas, revela uma permanência de certos métodos de representação, ainda que elevados a um nível mais complexo. Acredita-se que esta persistência indica uma resistência à inovação, refletindo a preferência por métodos tradicionais que podem limitar as possibilidades de progresso e ruturas na arquitetura e na cenografia, restringindo o desenvolvimento de novas expressões espaciais e visuais.

---

<sup>78</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.59.

### 2.2.5. Revolução Industrial

A segunda metade do século XVIII ficou marcada pela Revolução Industrial, que teve início na Inglaterra e que foi impulsionada pela ascensão da burguesia e pela Revolução Francesa. Estas fases contribuíram para a mudança do lugar do Homem e do artista dentro da sociedade, visto que a arte começou a atender tanto às exigências socioeconómicas, como às dinâmicas políticas. Simultaneamente, a projeção dos edifícios públicos da época e as propostas de intervenção na trama urbana realçavam o racionalismo que a época impôs à arquitetura e ao urbanismo.<sup>79</sup>

Os transportes e as linhas férreas dominaram a época da Revolução Industrial, levando as novas infraestruturas a substituir o movimento pedestre que existia nos espaços urbanos comuns. Este acontecimento trouxe, mais tarde no século XX - que irá ser introduzido posteriormente -, o surgimento das cidades-jardins, que encontraram o equilíbrio entre a atividade industrial e a natureza explorada pela agricultura.

Até ao final do século XVIII, os lugares de representação apropriaram-se do estilo Neoclássico e dos ideais da Antiguidade Clássica, voltando-se para a essência do racionalismo teatral dos Gregos e dos Romanos, onde se incluíam, também, os princípios do Renascimento. Neste sentido, procurou-se, novamente, a relação espacial do palco com os atores e o público, deixando de parte o foco no visual do pitoresco que existia na época do Barroco.

Nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, com a ascensão do Realismo, a cenografia começou a ganhar dimensões físicas e espaciais, tornando-se numa ferramenta tridimensional, volumétrica e dinâmica que criava experiências. Contudo, chegando ao fim do século XIX, o teatro e a cenografia entraram em declínio devido ao impacto da Revolução Industrial, à ascensão do cinema e à transformação de hábitos culturais, para além das grandes produções teatrais passarem a ser economicamente inviáveis. Mais tarde, retomou-se essa renovação, graças a cenógrafos importantes, nomeadamente Appia<sup>80</sup> e Craig<sup>81</sup>, que impactaram a cenografia do século seguinte ao aprofundarem as ideias de Wagner<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.99.

<sup>80</sup> Adolphe Appia (1862-1928) - Foi um teórico e cenógrafo suíço, considerado um dos fundadores da cenografia moderna. Opôs-se à cenografia pictórica do século XVIII, defendendo a tridimensionalidade do espaço em articulação com a luz e o corpo do intérprete. Em *A Obra Viva* (1921), formulou um contributo teórico decisivo ao conceber o espetáculo como organismo unitário, onde música, movimento, espaço e iluminação se integram, estabelecendo bases para a compreensão contemporânea da cenografia enquanto linguagem autónoma e arquitetónica.

<sup>81</sup> Edward Gordon Craig (1872-1966) - Foi encenador, cenógrafo e teórico inglês e é considerado uma das figuras mais visionárias do teatro moderno. Crítico do realismo naturalista, defendeu uma cena simbolista e abstrata, capaz de sugerir atmosferas mais do que reproduzir ambientes. Na obra *Da Arte do Teatro* (1907), formulou um contributo teórico fundamental ao conceber a encenação como arte autónoma, centrada na composição plástica e rítmica do espaço. A sua proposta da *supermarioneta* sintetizava a ambição de libertar o intérprete das convenções naturalistas, projetando um teatro enquanto arte total e autónoma.

<sup>82</sup> Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) - Foi um teórico, encenador e compositor alemão. Wagner rejeitou o convencional teatral com o objetivo de criar a *Arte Total*, a síntese e harmonia entre música, dança, cenografia, representação e a luz.

Com o primeiro, assistiu-se ao fim irreversível da pintura perspectivada na tela plana e do *trompe l'oeil*. O estilo dos pintores-ilustradores acabou por ser superado e abandonado, reconhecendo-se que o espaço cénico não era apenas tridimensional, mas que também todos os elementos que o definiam e envolviam possuíam essa mesma tridimensionalidade.<sup>83</sup> A sua influência estendeu-se para além da conceção artística, aproximando-se da própria configuração física do palco.

O espaço cénico libertou-se, então, da perspectiva fixa dentro da caixa cénica italiana, passando a construir um ambiente próprio e próximo da arquitetura, exclusivo para os atores. Ao contrário da estrutura inflexível do teatro tradicional, com um palco frontal que limita a contemplação completa do enquadramento cénico, a independência desse espaço em relação ao palco e ao proscénio, possibilitou uma observação total do objeto, desfocando as fronteiras entre o dentro e o fora. Neste contexto, o centro da narrativa passou a ser determinado pela posição do intérprete, alinhando-se com o centro do seu próprio corpo. O espectador, embora imóvel, acompanhava o intérprete com o olhar, percorrendo visualmente os detalhes da ação e vivenciando-a de forma sensorial.<sup>84</sup>

Appia, defensor do simbolismo, propunha uma abordagem subjetiva da realidade, na qual a criação artística se baseava na percepção e imaginação do artista, afastando-se da representação objetiva do mundo físico. O cenógrafo reconhecia, então, a plasticidade do movimento do corpo, isto é, a quarta dimensão, e como este conseguia modelar o espaço e a cena. Desta forma, introduziu uma *nova concepção da cena associada à ideia da plasticidade dos corpos em movimento, como espaço integrado, sem nenhuma barreira entre os intérpretes e os espectadores, o palco é a sala*.<sup>85</sup>

Nesta abordagem, o intérprete vivenciava os ritmos das massas arquitetónicas ao longo do tempo efémero de representação. A cenografia de Appia tornou-se, assim, numa coreografia espacial, que só adquiria significado com a presença do intérprete. *O “movimento”, a mobilidade, eis o princípio director e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática; e, como é único e indispensável, ordenará hierarquicamente essas formas de arte, subordinando-as umas às outras tendendo para uma harmonia que, isoladamente, teriam procurado em vão*.<sup>86</sup>

O corpo atuava como intermediário entre os ritmos musicais, visuais e espaciais. *No espaço, a duração exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto, pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas*

---

<sup>83</sup> RIBEIRO, 2008 *apud* GUIMARÃES, 2019, p.45.

<sup>84</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.27.

<sup>85</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.61.

<sup>86</sup> APPIA, Adolphe - *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1921, p.31.

que ditam a extensão do movimento.<sup>87</sup> De modo a dinamizar o palco e os volumes nele inseridos, Appia proponha uma relação de contraste entre a corporeidade e a materialidade arquitetónica, onde *actores, bailarinos e performers chocam nas paredes rígidas das caixas, onde a fluidez redonda dos movimentos encontra a fixidez geométrica dos paralelepípedos.*<sup>88</sup> Nesses espaços, a disposição dos objetos limitava ou suavizava os movimentos - aspetos primordiais das suas dramaturgias espaciais -, isto é, de certo modo controlava o intérprete.

O espaço cénico passou a ser composto por formas geométricas puras e menos concretas (ver Figura 5), afastando-se das representações pormenorizadas do passado. As volumetrias eram monumentais e adquiriam diversas escalas e orientações, indo de plataformas a rampas e até escadas, oferecendo ao ator um movimento mais rico e ritmado e aos espectadores uma experiência visual mais dinâmica. Por outras palavras, Appia propôs uma cenografia que se integrava à ação, em vez de ser apenas um espaço onde ela ocorria.



Figura 5 - Cenografia de *Orpheus*, Appia, 1913. Fotografia de Richard C. Beacham, 1913.

Paralelamente, a iluminação surgiu como um elemento revolucionário, impulsionado pela chegada da luz artificial, que ampliava as possibilidades cénicas. A luz não se limitava somente a moldar sombras e a criar profundidade, mas também estabelecia diversas atmosferas por meio da cor, sugerindo movimento e evocando diferentes sensações no público. Atendendo ao modo como Appia defendia a dissolução das barreiras entre a plateia e o palco, o público, posicionado diante da cena, era envolvido pela luz que iluminava os atores, permitindo-lhes uma maior imersão na representação.<sup>89</sup>

Contudo, esta visão não foi sempre consensual, dado que enquanto Appia considerava o corpo do ator um elemento indispensável à cena, Craig afastava-se dessa perspetiva, rejeitando-o na sua forma natural. Defendia, em vez disso, que o intérprete deveria ser tratado como uma marioneta, anulando qualquer ligação direta entre o corpo humano e a realidade. A sua forte oposição ao realismo teatral levou o simbolismo a manifestar-se de forma absoluta, exigindo que todos os elementos da cena se integrassem num conjunto harmonioso que transcendesse a representação literal da realidade. Assim, e seguindo esta linha de raciocínio, para ele *a arte do teatro não é nem representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas*

<sup>87</sup> APPIA, Adolphe - *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1921, p.30.

<sup>88</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.108.

<sup>89</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.86.

*palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores, que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança.*<sup>90</sup>

Em síntese, este período marcou o início de profundas transformações no espaço cénico, impulsionando novas abordagens espaciais e visuais, expandindo os limites da representação teatral. Baseando-se em múltiplas formas de manifestação criou-se um distanciamento do Realismo, focando-se na criação de significados e transformando a cenografia numa nova realidade, abstrata, minimalista e evocativa, em vez de apenas reproduzir o mundo real. Para além disso, a cenografia ganhou autonomia e complexidade, ultrapassando, assim, a função decorativa para interagir ativamente com a ação dramática. Acredita-se que estas inovações lançaram as bases para as vanguardas do século XX, que exploraram novas possibilidades expressivas e sensoriais no teatro.

### **2.2.6. Século XX**

No século XX, a dinâmica urbana transformou-se drasticamente, com o fluxo diário de trabalhadores do exterior para o interior das cidades a evidenciar a insuficiência dos transportes e a segmentação entre as zonas urbanas, as suburbanas e as industriais. A perda de urbanidade nos centros históricos - devido às subdivisões - acentuou a fragmentação espacial, afastando a população do convívio que, outrora, caracterizava estes espaços.

Segundo a perspetiva do cenógrafo Ribeiro, nas primeiras décadas do século XX, a cenografia alterou o seu sentido, sendo interpretada como *uma intervenção geral sobre o espaço de representação, apoiada numa concepção prévia à sua realização*.<sup>91</sup> Deste modo, existia uma diluição da fronteira entre a cenografia e a arquitetura, deixando de ser uma mera representação do texto dramático e passando a elaborar-se num dispositivo próprio à ação dos atores.<sup>92</sup>

No decorrer do século XX, a arte da representação cénica deixou de se limitar à imitação de espaços reais para caracterizar a ação teatral, passando a conceber os seus próprios ambientes tanto para as personagens como para os espectadores. Deste modo, ocorreu uma aproximação ao *teatro da vida* - o que Turner identifica como *drama social* -, em que todos os que se encontravam presentes partilhavam, em certa medida, o papel de intervenientes, ainda que, dentro de uma lógica poética da atuação, uns se encontrassem mais intensamente implicados do que outros. Já no domínio do *drama estético*<sup>93</sup>, todos os que ocupavam o espaço teatral integravam a representação de forma global, em que apenas os intérpretes - os que assumiam papéis concretos - participavam ativamente na trama incorporada na própria representação.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> CRAIG, 1911 *apud* OLIVIERA, 2009, p.34.

<sup>91</sup> RIBEIRO, 2008 *apud* BRANDT, 2022, p.30.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> O *drama estético* é a realidade teatral criada no palco, uma representação artística que envolve o espectador não apenas emocionalmente, mas também sensorial e simbolicamente. É o teatro enquanto arte, em oposição ao teatro enquanto reflexo da vida real - o *drama social*.

<sup>94</sup> SCHECHNER, Richard - *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988, p.193.

O propósito essencial do teatro da vida, como o refere Schechner<sup>95</sup>, reside tanto na sua vocação de entretenimento como na sua capacidade de provocar deslocamentos na forma como o espectador observa o mundo. Em determinadas ocasiões, a cena teatral opera como catalisadora de transformações internas - promovendo alterações na visão, nos juízos ou na postura face às dinâmicas do quotidiano e aos conflitos sociais representados.<sup>96</sup> Este teatro tende, deste modo, a desfazer a divisão tradicional entre espectador e intérprete, ao passo que uma linha significativa da ação procura justamente suprimir a barreira entre a prática artística e a vivência quotidiana. Simultaneamente assiste-se a uma reconfiguração significativa na interpretação do conceito de *teatralidade*. Os comportamentos políticos, as tensões interpessoais ou os conflitos sociais passaram a ser percebidos sob uma ótica dramatúrgica, tal como o são as representações desempenhadas no dia a dia.<sup>97</sup>

A compreensão de que os comportamentos políticos, as tensões interpessoais e os conflitos sociais passaram a ser percebidos sob uma ótica dramatúrgica revelava uma inovação significativa na interpretação do conceito de teatralidade. Essa abordagem ampliava o espaço e a relação com o público, integrando-o na *representação da vida*, o que potencializava a experiência imersiva e participativa, enriquecendo a linguagem teatral.

Neste sentido, entende-se que não era propriamente apenas uma dissolução dos limites da cena, mas uma ampliação dos mesmos, que iam buscar o público e incluíam-no nessa representação da vida. Para que tal procedimento resultasse recorreu-se a uma maior exploração de elementos arquitetónicos, como a tridimensionalidade, a luz, a sombra, a cor, a escala e a perspetiva.<sup>98</sup> Para além disto, recorreu-se à eliminação da quarta parede, representada pela boca de cena, que tradicionalmente enquadrava a ação como se fosse uma janela para o público passivo, e romperam-se as estruturas rígidas, procurando novas combinações e reduzindo a divisão entre audiência e espaço cénico. Diante disto, o espectador foi integrado à cena, conferindo maior flexibilidade ao espaço e ampliando as possibilidades de vários pontos de vistas.

Tal como na Idade Média, a representação voltou a ocupar a rua e o espaço público, usando-os como cenários. A ação adaptou e redefiniu esses locais, podendo ou tentando configurar disposições semelhantes às do teatro convencional, dado que *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*

---

<sup>95</sup> Richard Schechner (n. 1934) - É teórico, praticante de *performance* norte-americano e é uma das referências centrais nos estudos contemporâneos sobre teatro, *performance* e ritual. Em *Performance Theory* (1988), o autor propõe um olhar interdisciplinar que aproxima a teoria teatral da antropologia e dos estudos culturais, considerando a *performance* enquanto prática social, estética e ritual. O seu contributo reside na organização de conceitos-chave que permitem interpretar e compreender o comportamento humano em contextos artísticos e sociais variados.

<sup>96</sup> SCHECHNER, Richard - *Performance Theory*. Nova York: Routledge, 1988, p.215.

<sup>97</sup> *Idem*, p.132.

<sup>98</sup> GUIMARÃES, Filipa P. de C. - *Arquitetura para a Dança e para as Artes Performativas. Forma, dimensão e características dos espaços cénicos*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.53.

*liberdade de movimentos para seguir a representação nos seus eventuais desdobramentos.*<sup>99</sup> Este sistema interativo baseava-se numa postura expressa através de várias abordagens criativas, enraizadas no contexto histórico, com o intuito de desafiar o público passivo, *dissolvendo a linha de separação entre actores e espectadores e reclamando um compromisso estético e político dos espectadores.*<sup>100</sup> Procurava-se, neste sentido, uma colaboração ativa por parte do público, promovendo a ampliação da criação e dinâmica artística.

O século experienciou uma revolução cenográfica em diversos aspetos, que explorou tanto o lado construtivo como o metafórico e utópico, gerando novas perspetivas e teorias espaciais.<sup>101</sup> Isso, por sua vez, deu origem ao surgimento de uma panóplia de forma de expressão que influenciaram a cenografia, tais como o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Construtivismo e o Surrealismo. No entanto, nesta dissertação, focar-se-á no movimento mais marcante que ocorreu nas décadas de 1960 e 1970, no qual surgiram novos formatos de participação e ambientes interativos que envolviam diretamente o público, restabelecendo um vínculo sensível com a cena - o que impactou fortemente a expressão artística do teatro.

### **O Happening**

A arte, enquanto experiência, expandiu-se nas décadas de 1960 e 1970, impulsionada pela *Performance Art*<sup>102</sup>, que proponha a integração da arte no quotidiano e a quebra das barreiras entre intérpretes e público.

As experimentações artísticas dos anos 60 transformaram a forma como o público observava e interpretava a ação representada. O espectador abandonou o papel de mero observador para assumir um papel integrante da experiência. Essa mudança teve um impacto significativo na conceção do espaço, tornando-se num elemento central em diversas práticas artísticas. No universo das artes cénicas, essas inovações concentraram-se na relação entre o público, o ator e o lugar de representação, dando origem ao desejo de romper com a estrutura tradicional do teatro italiano e da sua *caixa mágica*. Isto porque se defendia a ideia de que a arte e a vida não deveriam estar separadas, priorizando o encontro entre espectador e *performer*. *A própria vida*

---

<sup>99</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.25.

<sup>100</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.30.

<sup>101</sup> FORTE, Joana M. P. - *Cenografia. Uma trança de muitos fios*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2017. [Dissertação de Mestrado], p.22.

<sup>102</sup> *Performance Art* - Da tradução para português, Arte Performativa, é uma forma de expressão que surgiu no século XX, exploradora do corpo, do tempo e da relação com o público. Rompe com as convenções teatrais convencionais, não só pelo seu carácter espontâneo, como também por usar elementos como a dança, a música e as artes plásticas, muitas vezes com carácter experimental e provocador. A *Performance Art* objetiva desvincular o corpo das estruturas que o moldam e limitam, proporcionando ao público uma vivência direta, que não dependa apenas da representação. Ao destacar o corpo como elemento central, diferentes vertentes dessa arte combinam diversas formas de expressão, que exploram técnicas e formatos distintos e desenvolvem novas abordagens para a criação cénica. A *Performance Art* desafia a visão do corpo como algo previamente moldado pela sociedade e cultura, explorando-o como um espaço de descoberta e reinvenção da identidade. Procura, deste modo, oferecer uma experiência ao público, manipulando as suas emoções e evocando sensações como medo ou outros sentimentos desconfortáveis.

torna-se agora um espelho para a arte e os vivos passam a “representar” as suas vidas, pois são os protagonistas de um drama social, um “drama dos vivos”, foram equipados pelo drama estético com algumas das suas opiniões, imagens, tropos e perspetivas ideológicas mais salientes.<sup>103</sup>

Nos Estados Unidos, no ano de 1959, surgiu um novo movimento chamado o *happening* - acontecimento -, introduzido por Kaprow<sup>104</sup>, um dos pioneiros na defesa da emancipação da arte dos espaços convencionais, procurando uma forma de estabelecer um contacto mais íntimo com o público. *Um “happening” é uma intervenção poderosa que destrói com um golpe várias formas ancilosadas, como a monotonia dos edifícios teatrais (...) Um “happening” pode acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora e ter qualquer duração: nada é exigido, nada é proibido. Um “happening” grita “Acordem!”.*<sup>105</sup>

Sendo uma experiência de duração instável e descontínua, não seguia um desenvolvimento linear de ação. O essencial era o tempo vivido que dava origem a uma experiência efémera e, nas palavras de Kaprow, *um evento que só podia ser apresentado uma única vez*<sup>106</sup>, mas que, ao ser compartilhado, se inscrevia na memória coletiva, transformando-se em testemunho e legado. O que foi único e passageiro perpetuava-se nas narrativas, ganhando um novo significado e tornando-se parte da identidade de uma comunidade. Este conceito levanta questões sobre o valor do efémero na construção da memória coletiva, podendo suscitar eventuais dúvidas ao leitor sobre a valorização do momento passageiro não implicar uma certa fragilidade na preservação da memória, comparada às formas de arte mais duradouras. No entanto, compreender-se-á melhor posteriormente que instantes curtos, por vezes, têm maior impacto memorial do que os que se repetem - justamente, porque se repetem.

Em paralelo, esta tendência contribuiu para renovar a relação entre atores e público, marcando uma abordagem artística que destacava o corpo como elemento ativo e performativo. Certos *artistas trabalhavam os seus corpos enquanto objectos, manipulando-os como se fossem uma escultura ou um poema, outros desenvolviam performances*<sup>107</sup> *mais estruturadas que exploravam o corpo enquanto elemento no espaço.*<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> TURNER, Victor - *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, p.108.

<sup>104</sup> Allan Kaprow (1927-2006) - Um pintor norte-americano, que realizou os primeiros 18 *happenings* em 6 partes, na Reuben Gallery de Nova Iorque, em 1959. Kaprow propôs eliminar a separação entre ator e espectador, incorporando gestos do quotidiano no *happening*. Através de ações improvisadas, cada participante assumia simultaneamente os papéis de intérprete e observador. GOLDBERG, RoseLee - *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.161. Em 1966, Kaprow estabeleceu regras para esta forma de arte, enfatizando a necessidade de dissolver a figura do espectador, visto como o último vestígio da tradição teatral. No *happening*, todos os elementos - pessoas, espaço, materiais, tempo e até o clima - integram-se na obra, tornando a experiência plenamente imersiva.

<sup>105</sup> BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008, p.76.

<sup>106</sup> GOLDBERG, RoseLee - *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.165.

<sup>107</sup> *Performance* - Faz parte essencial na experiência quotidiana do Homem. Segundo Turner, o termo *performance* tem origem no francês clássico *parfournir*, significando *fournir en entier*, isto é, dar tudo, o

Visando o afastamento dos lugares de representação fortemente utilizados no século XX, tais como os edifícios teatrais, os jardins e as praças, o *happening* voltou-se para palcos como os museus e as galerias, de modo a causar estranheza e destabilizar a sociedade. No entanto, grande parte realizava-se em espaços abertos e indeterminados, incluindo o espaço público e a rua.

O duelo entre a estranheza e a destabilização vieram subverter a posição tradicional do espectador, instigando a sua participação ativa e convertendo-o de mero observador passivo em elemento integrante da ação cénica. *A estratégia da provocação (...) quebra a separação entre palco e plateia, reactivando uma interacção directa e afectiva com o público, ainda que pela via negativa: chocando-o.*<sup>109</sup> Face ao exposto, e indo ao encontro do que afirma Goldberg<sup>110</sup>, para além dessas *performances* permitirem *comunicar directamente com um grande público e escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura*<sup>111</sup>, este encontro entre público e plateia despertou algo imaterial que desafiou a perceção habitual, levando o sensorial a ser o principal meio de compreensão da arte.

A procura deste distanciamento dos limites convencionais da cena com novos cenários de representação acabou por criar uma aproximação de espaços com qualidades vivenciais típicas da arquitetura, estabelecendo uma relação mais íntima entre a experiência do espectador e a arte no próprio espaço físico. Por outras palavras, o *happening* funcionou como manifestação

---

necessário para *achever* uma ação. TURNER, Victor - *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, p.91.

Desde a sua origem, a *performance* distinguiu-se como uma expressão artística de resposta imediata, não apenas pela sua efemeridade e dinamismo singular, mas também pela sua capacidade de assimilar e entrelaçar múltiplas influências e referências oriundas de diversos domínios da existência. No início do século XX, a *performance* começou a assumir contornos ideológicos e a consolidar-se enquanto expressão artística. Esta forma de arte proporcionava a transmissão de saberes e promovia uma vivência estética singular, onde cada observador era valorizado na sua individualidade e na sua trajetória pessoal. Com uma forte inclinação para a intervenção social e política, procurou redefinir a relação entre arte, vida e sociedade em diferentes realidades. No entanto, essa vocação transformadora enfrentou resistências institucionais, que dificultaram a sua plena aceitação.

O corpo, enquanto meio privilegiado, tornou-se a superfície onde se inscreviam narrativas de vida, transformando-se num arquivo vivo de memórias e vivências. A *performance* emergiu como uma manifestação artística profundamente enraizada na corporalidade, expandindo-se por diversos contextos e originando múltiplas vertentes. Paradoxalmente, consolidou-se de forma gradual e, ao mesmo tempo, instantânea, afirmando-se como uma manifestação autónoma e inovadora.

Atualmente, transcende fronteiras e categorias, unindo o urbano ao rural, o íntimo ao coletivo, o tradicional ao inovador, o envolvimento político à dimensão poética, e o universo mítico às narrativas autobiográficas. SANTOS, João M. O. de C. dos S. - *Performance, Corpo e Inconsciente*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2017. [Tese de Doutoramento], p.34. Em síntese, a *performance* afirma-se pela sua singularidade, incitando participação, imersão e compromisso, materializados no uso do corpo com intensidade, urgência e espontaneidade.

<sup>108</sup> GOLDBERG, RoseLee - *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.202.

<sup>109</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.112.

<sup>110</sup> RoseLee Goldberg - É historiadora e uma referência central nos estudos de *Performance Art*. Em *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente* (1988), oferece uma análise histórica e crítica da *performance* artística, evidenciando a relação entre corpo, espaço, público e contexto cultural. O seu contributo teórico reside na sistematização da história e das práticas da *performance*, fornecendo enquadramentos para compreender a arte performativa como forma de expressão social, política e estética.

<sup>111</sup> GOLDBERG, RoseLee - *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.8.

artística que explorou uma reflexão social e política, aproximando a cenografia do espaço vivido na arquitetura.<sup>112</sup>

Portanto, o espaço teatral não assumia uma forma arquitetônica fixa, mas antes adaptava-se e definia-se pela ação performativa. Assim, os espaços do cotidiano recebiam a magia da representação, transformando-se e ampliando a percepção do espectador. Nestes eventos performativos, o teatro deixou de se limitar à representação de conceitos abstratos, passando a ser experimentado de forma mais direta e sensorial.

Em conjunto com o movimento do *happening*, desenvolveu-se uma arquitetura orientada para a experimentação, procurando romper com modelos estabelecidos e propor novas possibilidades estéticas e funcionais. Até aquele momento, as tentativas de concretizar uma arquitetura considerada utópica eram raras. Esse movimento marcou, assim, uma mudança em que os arquitetos procuravam ir para além da arquitetura convencional, explorando estímulos provenientes de narrativas visuais e escritas.<sup>113</sup>

Perante o referido, o século XX viu uma rutura na estrutura urbana e teatral, com a fragmentação dos espaços urbanos e com a evolução da cenografia para formas mais interativas. O movimento do *happening* integrou o público à ação, dissolvendo a separação entre palco e plateia. Esta transformação aproximou a arte da experiência quotidiana, tornando o espaço físico essencial na vivência estética e política.



Figura 6 - Primeiro *happening* de Allan Kaprow, na Reuben Gallery de Nova Iorque, 1959. Fotografia de Fred W. McDarrah, 1959.

Este subcapítulo propôs uma leitura aprofundada do percurso histórico da cenografia, traçando a sua trajetória desde os modelos clássicos até às expressões modernas, e sublinhando o modo como foi adquirindo uma progressiva autonomia - ainda que nunca plena - no seio das artes performativas. Longe de se limitar a uma função ornamental, a cenografia é aqui entendida como uma linguagem com potencial performativo, afetivo e, por vezes, político, capaz de moldar a percepção do público e de reconfigurar a sua relação com o espaço envolvente - o espaço de representação.

No entanto, embora a valorização e evolução da cenografia como elemento autónomo seja pertinente, torna-se fundamental refletir sobre as suas implicações na relação com a dramaturgia e a autenticidade da experiência teatral, podendo criar dúvidas ao leitor sobre até

<sup>112</sup> BRANDT, Sara C. L. - *Arquitectura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografia de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.56.

<sup>113</sup> RIO, Iolanda C. de S. F - *Multiplicidade Cenográfica do Espaço Arquitectónico*. Covilhã: Universidade da Beira Interior. [Dissertação de Mestrado], p.8.

que ponto essa autonomia favorece ou prejudica o rigor narrativo e a conexão com o público. Assim, a reflexão deve ir para além da evolução técnica, questionando o impacto social, político e cultural dessas estratégias, a fim de promover uma prática cenográfica mais consciente, equilibrada e verdadeiramente integradora.

As referências históricas analisadas legitimam a exploração dos espaços cênicos contemporâneos - presente no segundo capítulo - enquanto territórios em constante transformação e dotados de uma vocação multifuncional. Esses lugares revelam-se propícios ao estabelecimento de diálogos entre herança e inovação, entre espacialidade e envolvimento do público, espelhando a diversidade de linguagens e realidades culturais do presente. Compreender estas metamorfoses é fundamental nesta dissertação para se poder delinear uma visão crítica e informada sobre a construção de cenografias contemporâneas que privilegiem a inclusão e o reforço da articulação entre criação artística, vivência social e contexto urbano.

## 2.3. Conceito de dança

Após analisar a evolução da cenografia acompanhada dos espaços de representação, aborda-se a dança no lugar de representação, considerando-a como um agente de interseção entre a arquitetura e a cenografia. Do ponto de vista etimológico, a palavra *dança* tem origem no termo francês *danser*, remetendo para sequências de movimentos ritmados e expressivos, frequentemente acompanhados por música ou outros elementos sonoros, nos quais a cadência corporal se harmoniza com a sonoridade envolvente.<sup>114</sup>

A dança emerge da comunidade respondendo ao desejo de comunicar e conectar com os atores da cidade, adquirindo uma importância significativa na identidade e cultura de cada uma. Dada a sua relação profunda com a sociedade, *a dança estabelece uma relação empática com o espectador*<sup>115</sup>, envolvendo dimensões afetivas, culturais e sociais, enquanto agente de comunicação que pode transformar o espectador e a comunidade na qual se insere.<sup>116</sup> Diante do exposto, a dança surge, então, como uma linguagem universal para expressar emoções e que *nos leva além do simples movimento*.<sup>117</sup> Isto é, *o corpo exprime (...) a linguagem articulada, os seus movimentos finalizados falam a língua clara das funções sociais*.<sup>118</sup> Este impulso na expressão das emoções está ligado à natureza primitiva e subconsciente dos sentimentos que só o corpo possui a capacidade de exprimir e transmitir.

Desta forma, o conceito de dança envolve a total emancipação do corpo que traça, no espaço, percursos invisíveis através do movimento, conquistando-o com a dinâmica e fluidez da sua expressão ao evidenciar a interação entre o bailarino e o espaço que o envolve. Independentemente do local em que o bailarino se encontra, *o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito*<sup>119</sup>, isto é, os movimentos que executa projetam os seus membros para além do espaço visível. As limitações da cena não são um entrave, pois a ação ocorre no espaço do seu próprio corpo. Ao contrário do ator teatral, em que as ações corporais e as falas recriam o mundo e a dimensão espacial, o bailarino rompe o espaço convencional, expandindo-o indefinidamente, através dos seus movimentos.<sup>120</sup>

*É provável que a dança e a arquitectura sejam as artes principais do homem de onde derivaram as outras artes*.<sup>121</sup> Estas duas artes possuem uma relação intrínseca, pois ambas exploram o espaço como elemento fundamental. Para o bailarino, a coreografia configura-se como uma descrição corporal no ambiente, onde o movimento dá forma ao espaço. Enquanto para o arquiteto, o espaço age como o intermediário entre os corpos que surgem e a maneira

---

<sup>114</sup> COSTA, Beatriz I. R. - *O Corpo Dançante no Espaço: Relações fenomenológicas entre a arquitetura e a dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.42.

<sup>115</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afetivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.37.

<sup>116</sup> ALVES, Maria I. C. da S. - *A Dança e a Integração Comunitária*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.43.

<sup>117</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.7.

<sup>118</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.92.

<sup>119</sup> *Idem*, p.15.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

<sup>121</sup> LABAN, 2000 *apud* PINTO, 2009, p.89.

como eles se inserem na sua estrutura. Logo, para ambas as disciplinas, o corpo é o primeiro espaço de exploração.

Apesar de apresentarem semelhanças, a arquitetura e a dança divergem profundamente, uma vez que a primeira se expressa através da imobilidade, enquanto a segunda através da mutação constante, *ela é o ato puro das metamorfoses*<sup>122</sup>. Consequentemente exigem modos de reflexão e abordagens completamente distintas. No entanto, as disciplinas não se opõem, mas antes complementam-se, já que uma molda o espaço, enquanto a outra gera o movimento e a experiência dentro do mesmo.

Como já foi mencionado, a arquitetura difere da cenografia no que toca ao tempo. O mesmo se verifica na relação da arquitetura com a dança. A dança, tal como a cenografia, é vinculada a uma vivência dinâmica e passageira, caracterizando-se pela sua efemeridade, *ela rouba da natureza atitudes impossíveis, até mesmo sob o olhar do tempo*<sup>123</sup>, ao passo que a arquitetura visa a durabilidade e permanência. A arquitetura é concebida para ser vivida inúmeras vezes, enquanto a dança, ao acontecer apenas no instante do espetáculo, só pode permanecer por meio da memória. Acresce que, tal como a cenografia, a dança abre-se a diferentes linguagens artísticas, incorporando o teatro, a música e a mímica, e revela-se, assim, como um reflexo vivo das evoluções que marcam cada época.<sup>124</sup>

## **2.4. A evolução da dança nos lugares de representação**

A dança faz parte das artes mais antigas que existe e tem raízes na comunidade, sendo *tão antiga como o Homem*<sup>125</sup>, e foi mantendo essa essência ao longo do tempo, mesmo que de maneira implícita. Ainda que se tenha pouco conhecimento sobre a origem exata da dança, estima-se que esta remonte ao período neolítico, sendo o primeiro ato de dançar datado de cerca de 14000 anos.<sup>126</sup>

A sua origem permanece incerta, podendo estar ligada a práticas sociais primordiais, bem como a estratégias de defesa e confronto entre grupos nómadas. O seu desenvolvimento e sistematização acompanharam a progressiva formação das primeiras sociedades organizadas, onde a revolução agrícola impulsionou novas estruturas e hierarquias, consolidando a divisão de funções dentro da própria comunidade.

Nas palavras de Bourcier<sup>127</sup>, os ritmos primitivos surgiram de batidas em percussões, levando o corpo humano a mover-se ritmicamente. De facto, acredita-se que a dança surgiu quando o ser

---

<sup>122</sup> VALÉRY, Paul - *Eupalinos. L'âme ou la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1923, p.117.

<sup>123</sup> *Idem*, p.127.

<sup>124</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.59.

<sup>125</sup> PASI, 1991 *apud* ALMEIDA, 2016, p.71.

<sup>126</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.2

<sup>127</sup> Paul Bourcier - Era um historiador e crítico de dança francês, que se destacou pela sua investigação sobre a evolução histórica da dança com as suas respetivas interações com a sociedade e a cultura. Em *A História da Dança no Ocidente* (1987), ofereceu um panorama detalhado desde as origens da antiguidade

humano primitivo começou a produzir sons através do impacto dos pés no solo. Com o tempo, intensificou esses sons e descobriu que podia gerar ritmos, combinando os movimentos dos pés com os das mãos.<sup>128</sup>

Nas profundezas de cavernas situadas na Europa, em África e na Ásia, podem ser encontrados registos pictóricos que testemunham essa prática ancestral, dado que os primeiros humanos ilustravam, nas paredes subterrâneas, atividades cinegéticas e cerimónias de carácter simbólico. Estes acreditavam que, ao gravar essas imagens nas rochas, aumentavam as probabilidades de uma caçada bem-sucedida, entre outros propósitos.



Figura 7 - Registo de dança e cerimónia em ilustrações de cavernas.

Deste modo, a dança acompanhou a trajetória da humanidade, emergindo das primeiras interações do Homem com a natureza, surgindo como um gesto espontâneo de comunicação com o divino. As sociedades primitivas viam nela um meio de adorar as suas divindades, integrando-a em rituais tribais, sobretudo os de carácter sagrado. Com o tempo, consolidou-se como uma forma de expressão cultural e identitária, marcando momentos fundamentais da vida, como o início da vida, o fim da vida, a união matrimonial, a enfermidade, o conflito e a harmonia.<sup>129</sup>

Assim como descrito no subcapítulo anterior, a essência da representação do Homem vem da sua necessidade de interação, mas aqui o meio é uma forma não-verbal, sendo a própria forma expressiva corporal.<sup>130</sup> Logo, na ausência de uma linguagem oral estruturada, os gestos e movimentos corporais assumiam um papel central na comunicação dos primeiros seres humanos, além de se afirmarem como expressões de sedução. Deste modo, as tribos conseguiam identificar-se mutuamente e estabelecer vínculos entre si.

Esta expressão não-verbal manifestou-se como primeira linguagem universal, pois sabe-se que o homem se movimentou ainda antes de falar<sup>131</sup>, assim como primeiro ritual, deleite interior ou veículo para a exteriorização das emoções. Tal como o refere Appia, *a linguagem dá-nos muitas vezes, a explicação dos nossos próprios sentimentos e a chave de certos problemas. Servimo-*

---

até às formas modernas, analisando práticas, estilos e funções sociais da dança. O seu contributo teórico reside na sistematização do conhecimento histórico da dança ocidental, fornecendo uma base crítica e metodológica essencial para compreender a evolução estética, performativa e cultural do movimento coreográfico.

<sup>128</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.1

<sup>129</sup> NOBRE, Gonçalo M. da P. P. - *Explorar o Espaço: Um diálogo entre arquitetura e dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.99.

<sup>130</sup> PINTO, Ana R. P. - *Três Danças para um Arquitecto*. Porto: Faculdade de Arquitetura. [Dissertação de Mestrado], p.25.

<sup>131</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.13.

*nos dela com inconsciência, sem dúvida, e, se mesmo assim ela nos comanda, é imperfeitamente e o nosso pensamento escapa de maneira lamentável à sua benéfica autoridade.*<sup>132</sup>

Esta arte pode ser, então, encarada como uma forma de expressão silenciosa dos bailarinos, onde a comunicação é veiculada por meio de gestos corporais que invocam as esferas emocionais e afetivas, nos quais *as suas mãos falam, e os seus pés parecem escrever*<sup>133</sup>, pois, segundo Gil<sup>134</sup>, *lemos nos gestos dos bailarinos “frases”, bem escritas ou confusas, sequências de movimentos onde o sentido irrompe ou de onde se ausente.*<sup>135</sup> Trata-se, assim, de uma arte profundamente enraizada no emocional, em que as emoções se traduzem fisicamente, estabelecendo uma ligação intrínseca entre a dimensão corpórea e intelectual.

Ao longo da sua história, a dança tem assumido um papel relevante nas diversas sociedades, revelando-se como expressão cultural e como espelho das emoções humanas. Neste percurso de transformação, foi encontrando novas formas de dialogar com a sociedade, estimulando a imaginação e a exploração do corpo em diferentes lugares de representação. Como consequência, e assim como na arquitetura e no teatro, a dança evoluiu de forma significativa, seja pela adaptação às várias práticas da mesma, seja pelos valores identitários de cada comunidade, região e contexto cultural das diversas épocas, transformando-se numa arte de crescente complexidade e beleza.

#### **2.4.1. Da Época Clássica à Idade Medieval**

Entre as três grandes artes cénicas da Antiguidade, a dança ocupa um lugar de destaque, acompanhando o teatro e a música como expressões fundamentais da criatividade e da cultura, adquirindo, nesta época, relevância na sociedade.

Nos primeiros escritos sobre a dança, entende-se que ela se estabelecia como uma via para o Homem se vincular à natureza, à coletividade e ao sagrado, resultando numa interação comunitária, embora inconsciente, com o fluxo universal e a sua influência. Contudo, com o avanço da divisão social, a dança passou a representar um elemento definidor de diferentes culturas, o que contribuiu para a sua variabilidade, expressando, de forma singular, os usos e práticas de cada comunidade.

---

<sup>132</sup> APPIA, Adolphe - *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1921, p.19.

<sup>133</sup> VALÉRY, Paul - *Eupalinos. L'âme ou la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1923, p.99.

<sup>134</sup> José Gil (n. 1939) - É um filósofo português reconhecido pelo seu estudo sobre a corporeidade e as ligações entre corpo, espaço e cultura. Em *Movimento Total. O corpo e a dança* (2001), analisa a dança como fenómeno que articula movimento, espaço e presença, propondo uma reflexão sobre a corporeidade enquanto instrumento de expressão e experiência estética. O seu contributo teórico reside na valorização do corpo como mediador do espaço e da perceção, oferecendo uma base concetual para compreender a dança e o gesto performativo como formas de conhecimento e intervenção no ambiente circundante.

<sup>135</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.105.

## **A Dança entre os gregos, uma prática vitalícia**

Desde a Grécia Antiga, a dança tem desempenhado um papel importante na construção cultural, atuando como meio de comunicação que, ao longo dos séculos, se foi reinventando, dando origem a múltiplos estilos e modos de expressão. Na Grécia, assim como no Egito Antigo, a dança assumia um papel central em cerimónias religiosas e cultos divinos. Com o tempo, expandiu-se como forma de entretenimento, sendo explorada pelos gregos em festividades de convívio e celebração, e amplificou-se como forma de exercício, pois a população grega *não separou o corpo do espírito, para quem o corpo também era um meio de conquistar o equilíbrio mental, o conhecimento, a sabedoria*.<sup>136</sup> Com isto entende-se que a dança fazia parte do quotidiano e de todos os momentos da vida dos gregos, desde a dança do nascimento até a da morte.

Registos arqueológicos e documentos históricos possibilitaram a identificação de conexões e referências, como o uso da dança em cerimónias religiosas em Creta, a cidade grega onde esta arte nasceu e que depois se expandiu dentro do país. Tendo em conta o referido, esta cidade teve grande impacto, graças à difusão das primeiras festividades dedicadas a Dionísio.

A dança Dionísia trata-se da mais antiga originada na Grécia e manteve-se, durante muito tempo, como a dança mais popular da época. *A princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionísia tornar-se-á cerimónia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimónia civil, antes de se tornar ato teatral e dissolver-se na dança de diversão*.<sup>137</sup> Nas celebrações religiosas, os gregos dançavam em honra de Dionísio, embora essa prática também estivesse presente em outros rituais de carácter sagrado. Estas integravam movimentos coreografados acompanhados por música e declamação de versos líricos.

## **A Dança praticada pelos romanos**

A história dos romanos foi marcada por três períodos, tais como o da monarquia, o da república e o do império. Em todos eles, a dança teve uma postura e um propósito distintos.

No primeiro, os rituais manifestavam-se essencialmente através de danças de carácter guerreiro, exaltando a coragem e a determinação dos guerreiros. Deste modo, denota-se que este tipo de práticas encontrava-se profundamente influenciado pela cultura ancestral, desempenhando um carácter simbólico e evocando os deuses com a finalidade de preparar e dar forças aos guerreiros para o combate.

Na transição do período da monarquia para o da república, as origens religiosas da dança foram progressivamente esquecidas. Privada do seu significado sagrado, a dança tornou-se meramente um passatempo, uma arte de recreação destinada ao deleite da sociedade romana. De acordo

---

<sup>136</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.23.

<sup>137</sup> *Idem*, p.24.

com o referido por Bourcier, este período marcou um afastamento da dimensão ritualística da dança, reduzindo-a a uma expressão essencialmente lúdica e social.<sup>138</sup>



Figura 8 - Festival Romano, o *Bacanal*, que tem por referência os festivais do Dionísio. Pintura de William-Adolphe Bouguereau, *O jovem Baco e seus seguidores*, 1884.

Durante o Império Romano, assiste-se ao ressurgimento do gosto pela dança, que se impõe como um elemento de prestígio e distinção. As mulheres de classe superior começaram a interessar-se por esta arte, embora a sua execução ficasse, na maior parte das vezes, a cargo de cortesãs de origem síria ou africana, cujas coreografias exóticas e sensuais encantavam os espectadores romanos. A dança prevaleceu nos espetáculos públicos, em particular nos jogos de circo, muito frequentados na altura, onde esta arte se transformava numa manifestação de exuberância e exibição. Como destaca Bourcier, este período consagrou a dança como uma arte de espetáculo, afastando-a ainda mais das suas raízes sagradas e comunitárias.<sup>139</sup>

### A Dança na Idade Média

A história da Dança na Idade Média é de difícil acesso, devido à escassez de registos da época. Durante este período, a capacidade de ler e escrever estava restrita a uma minoria privilegiada, composta principalmente por nobres e clérigos. Assim, poucos documentos sobreviveram, uma vez que a dança era amplamente praticada entre o público de baixo estatuto.



Figura 9 - Uma das danças rurais medievais populares, *Saltarello*. Pintura de Bartolomeo Pinelli, *Saltarello Romano*, 1845.

Nesta época que Igreja Cristã dominava, considerava-se a dança como uma prática imoral e suspeita e as danças noturnas eram vistas como um ato de libertinagem, sendo duramente condenadas. Apesar dos esforços para suprimir completamente esta arte fossem persistentes, nunca conseguiram erradicá-la de forma efetiva. *A persistência das condenações prova a persistência dos costumes.*<sup>140</sup>

<sup>138</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.43.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Idem*, p.47.

Após o período de repressão corporal na Idade Média, as danças e outras expressões corporais retomaram o seu espaço na Europa. Com o tempo, as danças religiosas foram progressivamente substituídas por novas formas de expressão. No século VI, os povos europeus criaram um estilo de dança lúdica, a *chorea* - onde a música e a dança tornaram-se atividades inseparáveis - concebidas para serem praticadas em grupo, com os participantes a acompanhar o coro do cantor enquanto dançavam à sua volta.

Ao contrário das culturas da Antiguidade, a dança da Idade Média existia somente pelo divertimento, interrompendo o avanço da mesma que se dirigia para as cerimônias sagradas. Neste sentido, a sua evolução *prossegue (...) a ser dança-espectáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje*.<sup>141</sup> Desde a Antiguidade até à Idade Média, a dança atravessou distintas funções e significados, oscilando entre o sagrado, o social e o espetáculo. Se entre os gregos e romanos foi um meio de celebração e expressão coletiva, a sua repressão medieval restringiu-lhe o avanço. No entanto, a sua persistência garantiu a continuidade da sua evolução, conduzindo-a, gradualmente, à forma cénica e codificada que viria a definir os períodos posteriores.

## **2.4.2. Do Renascimento ao Barroco**

### **A Dança no Renascimento**

A partir da época do Renascimento, no momento em que o poder da Igreja Católica enfraqueceu, *a dança-espectáculo encontra suas primeiras intrigas dramáticas num sistema mitológico-alegórico, como se tendesse naturalmente a se lembrar da sua função principal*.<sup>142</sup>

A dança, original de um registo essencialmente popular e intuitivo, ascendeu, ao longo do seu processo de sistematização e refinamento, a uma posição erudita e exclusiva. Neste ponto da sua evolução, verificou-se uma separação entre duas expressões distintas, isto é, a vertente popular, acessível a todos e usualmente exercida em espaços informais como ruas e praças, e a vertente erudita, cuja exclusividade imponha a criação de espaços dedicados, conduzindo ao surgimento de estúdios especializados e salas de espetáculos, estabelecendo ambientes formais para o seu desenvolvimento.

### **O Ballet**

Devido ao protagonismo assumido pelo *ballet* nessa época, este estilo de dança consolidou-se como uma das expressões artísticas mais significativas, refletindo a evolução da dança e da cultura ao longo da época.

Durante o século XVI, no contexto do surgimento do *ballet* vinculado às representações da corte durante o período governado por Henrique II de França, a dança começou a tomar forma como prática artística, embora permanecesse sem um espaço fixo, limitando-se sobretudo aos

---

<sup>141</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.51.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

imensos salões da corte. Neste período, a dança vinculou-se a um ambiente autónomo, resultado da própria organização dos corpos em movimento.<sup>143</sup>

No decorrer do século XVII, no período em que Luís XIV governou, o *ballet* foi fortemente promovido com a chegada a França de Catarina de Médici, vinda da Itália. Até então, a dança consistia numa manifestação corporal de carácter livre. No entanto, pela primeira vez, ergueram-se dançarinos profissionais que eram, no início, personagens da corte. Neste sentido, tomou-se consciência da manifestação estética do corpo e da vantagem da aplicação de regras para a sua investigação. A partir desse momento, difundiram-se práticas que lançariam as bases do *ballet* com a elaboração de manuais, onde se registavam posições e normas, estabelecendo, assim, um sistema estruturado para a sua execução.<sup>144</sup> Em simultâneo, assistiu-se à abertura dos espetáculos ao público em teatros como o *Palais-Royal* e o *Petit Bourbon* que transformaram a interação entre o bailarino e a audiência.

Em 1661, com a fundação da *Académie Royal de la Danse*, foi elevada a posição desta arte, dando origem à geração pioneira de intérpretes especializados da Ópera de Paris e consagrando a França como um epicentro crucial para o desenvolvimento dessa dança.<sup>145</sup> Nestas academias transmitiam-se os princípios e movimentos do *ballet*, ao mesmo tempo que os espetáculos conquistavam relevância dentro da sociedade e assumiam um carácter distinto e restrito. A partir deste ponto, consolidou-se uma forma de dança que se afastava da acessibilidade universal.

Os espetáculos de *ballet* da *Académie Royal de la Danse* refletiam os valores de uma aristocracia conservadora e serviam como instrumento de afirmação política e social. A construção narrativa e gestual visava, não só reforçar normas de etiqueta, mas também simbolizar a oposição entre corpo e espírito, evidenciada na leveza dos saltos, nas rotações precisas e nas elevações graciosas das bailarinas. *Assim, surge uma arte artificial e rigorosa, em que o significante tem mais importância do que o significado, o gesto mais importância que a emoção que o produz. Há ruptura entre interioridade e exterioridade, o que explica o fato de a dança clássica ser um repertório de gestos sem significado próprio.*<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.58.

<sup>144</sup> ALVES, Maria I. C. da S. - *A Dança e a Integração Comunitária*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.45.

<sup>145</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.58.

<sup>146</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.113.

A dança era apresentada como uma arte a ser observada sem interferências, valorizada pela precisão das suas composições espaciais e pela sua organização rigorosamente geométrica. As suas composições geométricas eram nitidamente identificáveis, pois os balés eram concebidos para serem vistos do alto.<sup>147</sup> Deste modo, e durante esse período, o palco italiano e o espaço teatral afirmaram-se como os enquadramentos ideais para a prática da dança.

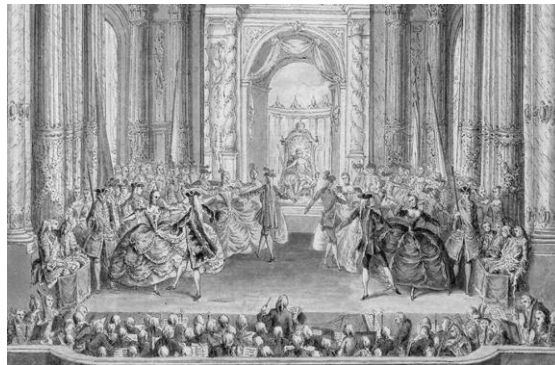


Figura 10 - Ballet de corte. Ilustração de Nicolas Cochin, *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet de Voltaire et Rameau, 1745.

### A Dança na época Barroca

Não diferindo muito da época do Renascimento, mesmo na época do Barroco - após o século XVIII -, quando a dança se consolidou nos teatros como uma expressão artística de entretenimento, esta manteve-se fiel a uma estrutura formal rígida, garantindo a sua repetição e adaptação a diferentes contextos.<sup>148</sup>

O requinte dos figurinos, a complexidade das coreografias e a imponência dos cenários refletiam a grandiosidade barroca, promovendo a dança como uma arte de espetáculo e não apenas como uma prática social. O crescente profissionalismo dos bailarinos, aliado à sofisticação das técnicas, impulsionou o *ballet* enquanto forma de arte autónoma, abrindo caminho para os estilos que marcariam os séculos seguintes.

Ao longo do tempo, a dança oscilou entre a espontaneidade popular e a rigidez erudita, afirmando-se como uma arte independente e reconhecida. No Renascimento e no Barroco, refinou a sua técnica e estruturou-se em espaços específicos que determinaram a sua prática e receção. Este percurso definiu a sua identidade enquanto espetáculo, marcando o afastamento entre expressão social e arte cénica.

## 2.4.3. Da Revolução Industrial ao Século XX

### A Dança na Revolução Industrial

A migração da população para as cidades alterou os espaços de sociabilidade, restringindo as manifestações espontâneas e conduzindo a dança para ambientes regulamentados. As danças urbanas, originárias das ruas, têm sido progressivamente deslocadas para os estúdios, o que comprometeu a sua natureza repentina. Apresentações ou ensaios ao ar livre eram muitas vezes

<sup>147</sup> BOURCIER, Paul - *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.74.

<sup>148</sup> LIMA, Daniela T. - *Novas Configurações de Dança no Processo de Comunicação entre Corpo e Ambiente: Uma análise de espacialidades de dança em realidade aumentada móvel*. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.47

estigmatizados e relacionados a artistas marginalizados ou com dificuldades sociais, gerando a sua rejeição.

Com a Revolução Industrial, o corpo passou a ser percebido como uma extensão da máquina, refletindo a rigidez e a disciplina impostas pelo novo ritmo urbano e fabril. À semelhança da época medieval - controlada pela Igreja -, existia a crença de que havia locais e circunstâncias exclusivos para essas práticas, criando uma limitação da linguagem corporal que devia ocorrer apenas em determinados espaços e momentos.

### **A Dança no século XX**

Ao longo da história, a dança teve de reivindicar o seu próprio espaço e consolidar-se enquanto linguagem artística. Durante grande parte das épocas ocorria em locais ajustados para a sua apresentação, mas que não lhe eram exclusivamente dedicados. A partir do século XX verificou-se um progresso evidente na dança, contudo, manteve-se a sua natureza intrínseca de se manifestar plenamente em qualquer ambiente.

Com o tempo, a dança começou a interagir, de forma mais intensa, com outras manifestações artísticas, em que todas elas tinham em comum o lugar de representação. Embora a maior parte dos espetáculos ainda acontecesse nos teatros tradicionais - seguindo o modelo clássico italiano -, começaram a surgir novas abordagens em que a fronteira entre palco e plateia se tornava mais flexível. Nestes casos, bailarinos e atores exploravam novas formas de atuar, integrando, por vezes, o próprio público como parte do espaço de criação.

Nos primeiros tempos do século XX, a dança experimentou um desenvolvimento significativo, adquirindo destaque, à semelhança de outras manifestações artísticas da época. Este movimento transformador promoveu uma confluência mais visível na dança, com esta a interagir com a música, o teatro, o cinema e, até mesmo, a fotografia, todas artes que exploram o dinamismo do corpo em movimento.<sup>149</sup>

As formas convencionais de *ballet* clássico começaram a ser questionadas por novas abordagens de dança, frequentemente originadas de uma reflexão sobre a essência, o entendimento e a aplicação do corpo. O corpo, antes visto apenas como um instrumento com habilidades determinadas, passou a ser considerado um meio físico intrínseco ao intérprete e às personagens ou ações que ele evocava.<sup>150</sup> O movimento do *ballet* passou, então, a ser reconfigurado e moldado a novas expressões, como exemplificado pela dança moderna, entre outras. Apesar das distinções nas formas de movimento e nos ritmos que acompanhavam as

---

<sup>149</sup> COSTA, Beatriz I. R. - *O Corpo Dançante no Espaço: Relações fenomenológicas entre a arquitetura e a dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.43.

<sup>150</sup> GUIMARÃES, Filipa P. de C. - *Arquitetura para a Dança e para as Artes Performativas. Forma, dimensão e características dos espaços cénicos*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.75.

novas expressões, todas partilhavam a característica fundamental de transmitir emoções, através do corpo do intérprete, expressando-se e desenvolvendo-se no espaço.<sup>151</sup>

A dança moderna<sup>152</sup>, assente numa visão renovadora e impulsionada por um ideal de emancipação, refutava os paradigmas do *ballet* clássico, subvertendo os seus princípios compositivos. Ao redefinir a relação com o tempo e o espaço, proponha uma nova gramática do movimento, afastando-se das convenções rígidas, privilegiando uma expressividade mais autêntica e espontânea. Esta tratava-se de uma forma de comunicação corporal que tinha origem em vivências pessoais - fossem elas ideias, emoções ou acontecimentos - e que o intérprete traduzia através do gesto. Desta forma, a dança moderna emergiu como um veículo para a expressão do corpo, funcionando como uma verdadeira linguagem sem palavras. Mesmo sem o uso de discurso verbal, transmitia mensagens plenas, com os gestos e movimentos a formarem frases dentro de uma estrutura coreográfica.

As mudanças ocorridas nas últimas décadas do século XX, que retomaram ensaios e experimentações do período entre 1920 e 1940 ou introduziram novas perspetivas sobre a realidade, impulsionaram um processo contínuo de experimentação das linguagens artísticas e comunicativas. Este percurso - que se estende até ao presente -, constituía um desafio constante para todas as disciplinas envolvidas nas *Performances Art* como, não só a cenografia, vista anteriormente, mas também a dança.<sup>153</sup> Deste modo, assistiu-se a uma transformação profunda, não apenas na configuração do espaço cénico, como também na forma como este era habitado. O intérprete seja ele ator ou bailarino, deixou de se limitar à representação para se dedicar à ação. Assim, o ato de representar foi gradualmente substituído pelo ato de apresentar. A dança, por estar convencionalmente dissociada do texto, fez essa transição de forma mais espontânea que o teatro.

Diante do referido, o corpo antecedia a personagem, afirmando-se como a presença primordial. A autenticidade do corpo humano e todo o sistema que o constitui impôs-se sobre a palavra, suprimindo-a, dando uma nova dimensão ou autenticidade ao texto. Reencontrando-se na sua estrutura essencial, o corpo do *performer* revelou-se sustentado, como qualquer outro, pelo esqueleto e não apenas pelo discurso.

Na década de 1960, diversos bailarinos transformaram a abordagem da *Performance Art* na dança. Estes romperam com os padrões da dança tradicional e exploraram novas formas de movimento e de interação com o espaço, incorporando gestos do quotidiano, tais como andar, correr, manipular objetos, entre outros. Desta forma, confirma-se que *o Homem dança por entre os variados corpos que o rodeiam, remetendo para uma dança quotidiana, inerente à*

---

<sup>151</sup> COSTA, Beatriz I. R. - *O Corpo Dançante no Espaço: Relações fenomenológicas entre a arquitetura e a dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.44.

<sup>152</sup> Dança moderna - Originária dos Estados Unidos, no século XX, propaga-se mundialmente a partir dos anos 60.

<sup>153</sup> A dança começou a ser considerada uma *Performance Art* a partir das décadas de 60 e 70.

*sua essência, um tanto inconsciente, porém essencial ao âmbito da arquitetura.*<sup>154</sup> Algumas *performances* assumiram contornos de violência e destruição, refletindo ideologias políticas e desafiando o poder instituído ao romper com tabus sociais, económicos e artísticos.<sup>155</sup>

Enquanto prática multidisciplinar, a dança, tal como o *happening*, recorreu à fusão de diferentes formas de expressão artística. Um dos aspetos centrais desta prática é a interação do bailarino com o ambiente, capaz de transformar perceções e criar novas experiências. O espaço, nesse contexto, adquiria características próprias, desvinculando-se do seu uso no dia a dia e destacando, também, as relações entre a representação e o envolvente, o intérprete e o espaço, bem como o próprio espaço transformado em parte ativa da *performance*. Neste sentido, entende-se as *performances* como as “*parceiras de dança dialéticas*” - *para usar a expressão de Ronald Grime - do drama social perene, ao qual dão um significado adequado às especificidades do tempo, do lugar e da cultura.*<sup>156</sup>

Ao funcionar como um reflexo da realidade, a dança exaltava a essência humana, dado o seu vínculo profundo com a expressão emocional, refletido na forma como se manifesta. Os corpos dos espectadores, ao absorverem a intensidade dos intérpretes, podiam não só captar as emoções ali vertidas, como também assimilar fragmentos dos movimentos, potencialmente recriando-os mais tarde, conforme a marca deixada pelos instantes mais expressivos da *performance*. A centralidade do corpo do espectador na configuração espacial era evidente, sendo constantemente convocado a envolver-se na dança, a interagir com o cenário ou a abrir-se à assimilação de novas perceções. Deste modo, *a dança não é apenas um fenómeno cinético que aparece, que se entrega à consciência; é também uma experiência humana viva e vital como arte formada e executada: a experiência tanto para o bailarino como para o público é uma experiência vivida.*<sup>157</sup>

Em síntese, a Revolução Industrial provocou mudanças profundas nos espaços urbanos e na prática da dança, deslocando as manifestações espontâneas das ruas para ambientes mais controlados. Esta transição reduziu a espontaneidade da dança, confinando-a a locais específicos e criando um certo afastamento entre a arte e a vida quotidiana. No entanto, este distanciamento foi vencido com a chegada do século XX - pioneiro na união das artes -, graças à transformação do espaço de representação em lugar de interação dinâmico, onde a dança e a arquitetura frequentemente se cruzavam, mostrando-se como elementos interdependentes. Esta fusão manifestou-se em vários aspetos, tais como na utilização partilhada de espaços, como um palco de dança inserido em edifícios não convencionais ou em espaços urbanos.

---

<sup>154</sup> COSTA, Beatriz I. R. - *O Corpo Dançante no Espaço: Relações fenomenológicas entre a arquitetura e a dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.66.

<sup>155</sup> ALMEIDA, Sandra I. S. - *A Conceptualização Transversal na Arquitetura e na Dança Contemporânea: Simetrias e oposições*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2016. [Dissertação de Mestrado], p.66.

<sup>156</sup> TURNER, Victor - *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications, 1982, p.78.

<sup>157</sup> SHEETS-JOHNSTONE, 2015 *apud* COSTA, 2023, p.86.

Ao longo deste capítulo, e à medida que se percorreram as diferentes fases da evolução tanto da cenografia, como da dança foram sendo tecidas pequenas sínteses que permitiram reconhecer como ambas se inscreveram no tecido social, cultural e artístico de cada período histórico. A conclusão que aqui se apresenta não pretende reduzir-se a uma nota marginal, mas antes reunir os pontos essenciais que emergiram deste percurso, evidenciando a constante articulação entre espaço, movimento e expressão.

Deste modo, reafirma-se que cenografia e dança partilham uma origem comum, revelando uma relação intrínseca com o espaço e as emoções. A história revela como estas, em diálogo constante, acompanharam transformações sociais e culturais, estabelecendo uma ligação singular no âmbito da história da arte e da comunicação. Esta trajetória conjunta evidencia, ainda, a importância de compreender as suas evoluções como partes integrantes da construção da memória e da identidade coletiva, que será aprofundada nos próximos capítulos.



## 3. Capítulo 2

# A Cidade enquanto Palco Contemporâneo

### 3.1. A cenografia e a dança na cidade contemporânea

A partir dos movimentos de forte influência que ocorreram nos finais do século XX até à era contemporânea, o espaço cénico abandona a ideia de representação e assume-se como uma configuração funcional que serve as necessidades do corpo do intérprete. A partir daí, a cenografia, composta por elementos tridimensionais, adquire materialidade e converte-se num mecanismo cénico manipulado pelos intérpretes, deixando, assim, de ser apenas estética e representada para se tornar efetivamente construída.

Com a evolução dos tempos, registaram-se transformações na sociedade e no pensamento humano, influenciando profundamente a cultura e impulsionando a evolução das artes. Neste contexto, a arquitetura e a cenografia expandiram-se simultaneamente e, embora sigam percursos distintos, mantiveram-se numa relação de colaboração e harmonia - desde a elaboração do espaço de representação, que visa criar um ambiente tangível para a cenografia, até ao momento em que ambas as áreas se entrelaçam no palco. A cenografia continua a depender da arquitetura e, atualmente, verifica-se que o inverso também ocorre. A arquitetura, antes uma disciplina independente, integra cada vez mais a linguagem cenográfica, tornando-se um espaço de experimentação e convergência artística.

Num período em que a cultura e as exposições públicas assumem um papel central na sociedade, que *produz o espaço e passa a ter dele uma determinada consciência*<sup>158</sup>, a cenografia, também ela se destaca como uma dinâmica criativa na conceção de espaços e de formas. O seu caráter aberto, experimental e transitório confere-lhe um valor próprio, promovendo encontros sociais, incentivando a interação e o diálogo. Esta coesão social, por sua vez, estimula a reflexão, estando imersa numa atmosfera sensorial que evoca espaços metafóricos e efémeros, fundindo-se harmoniosamente na arquitetura como parte de um gesto artístico integrado.

O conceito de lugar de representação, introduzido no contexto cénico, evoca princípios da arquitetura, como a expressão simbólica dos ambientes e a experiência dos espaços ocupados, para além de como estes são apropriados e ajustados a finalidades concretas. A cenografia surge através da adaptação e valorização das características intrínsecas do espaço existente, evidenciando a sua arquitetura. Ao inserir o cenário, modifica-se a composição do palco, transformando-o de um conceito intangível numa vivência sensorial concreta, isto é, um verdadeiro lugar.

---

<sup>158</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.22.

Assim, criou-se um novo conceito de lugar na cenografia, passando a ser um espaço de ação dramática, próximo das experiências arquitetônicas do espectador, no seu dia a dia. Com esta evolução, a cenografia ultrapassou os seus limites tradicionais e passou a explorar espaços não convencionais, desafiando tanto a estrutura das peças quanto o contexto em que se encontravam expostas, integrando outras formas de arte e incorporando novas tecnologias. Quando o espaço de representação não é convencional, a cenografia, através da sua riqueza expressiva e diversidade disciplinar, constrói um novo cosmo que envolve o espectador, transportando-o para um cenário onírico e imaginário, onde vivencia ativamente as sensações criadas pelo contexto cénico. *Uma nova sensibilidade estava nascendo. Aquilo que era visto com desprezo ou para o que não se tinha olhos (...) passa a fazer parte do cotidiano de todo um conjunto social e é captado pelo observador.*<sup>159</sup>

A expressão teatral revela uma profunda cumplicidade com a estrutura da cidade, numa relação em que os contornos do espaço urbano, *palco da actividade do homem e produto de relações sociais*<sup>160</sup>, e a arte de representar se entrelaçam de forma quase indissociável. A transição do teatro para fora das paredes do edifício convencional de modo a espalhar-se pela cidade, transformando-o num ponto de referência tanto urbano quanto social, manifesta-se por meio de atos performativos que operam como trocas e tensões, emergindo de uma forte articulação entre a arte dramática, os discursos políticos e a apropriação de espaços exteriores. Ao reimaginar simultaneamente a cidade e as convenções do teatro, estas práticas integram os movimentos da vida urbana, fazendo com que o local da ação não esteja previamente definido - é, antes, o desenrolar do próprio acontecimento que vai esculpindo o espaço de encenação.

À semelhança do que sucede no teatro - onde se constroem cenários, se elaboram textos ou se compõem coreografias com o propósito de comunicar algo -, cada intervenção no tecido urbano carrega essa mesma intencionalidade. Qualquer gesto que modifique o espaço da cidade traduz-se, inevitavelmente, numa reconfiguração do seu cenário, desencadeando consequências no modo como este é vivido, percebido ou apropriado. Neste seguimento, propõe-se aprofundar a reflexão sobre práticas teatrais que transcendem os limites da arquitetura convencional, explorando modos de representação que emergem em locais não institucionalizados.

A relação com o lugar, seja na definição de palco ou na delimitação de fronteiras do espaço cénico, é uma questão central tanto na arquitetura, como na cenografia e na dança. Estas áreas exploram constantemente os conceitos de limite, seja o contorno de uma cidade, o perímetro de uma habitação ou os confins do palco onde se move. Este tema, como se observou, traduz reflexões sobre políticas e mudanças sociais que evoluíram no decurso do tempo.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.249.

<sup>160</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, pp.30-31.

<sup>161</sup> BRANDT, Sara C. L. - *Arquitetura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografia de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.88.

Embora estas reflexões, uma das vias pelas quais o teatro contemporâneo se reinventa passa por aproximar quem assiste de quem representa, fundindo ambos num mesmo gesto performativo. Neste tipo de proposta, o espaço cénico integra o ambiente urbano ou espaços informais, onde a ausência de fronteiras físicas entre artista e espectador dissolve qualquer separação hierárquica. *Nesse sentido, des-hierarquização<sup>162</sup> dos espaços canonicamente consignados a cada uma das partes - público e intérpretes - com a disposição dos espectadores, em círculo ou semi-círculo, em torno do espaço da cena, podendo mesmo interceptá-la, assinala a equidistância dos intervenientes - actores e público - e decreta a igualdade entre eles.<sup>163</sup> O desenquadrar do espaço cénico fá-lo respirar, ao mesmo tempo, do ponto de vista sonoro e de concentração do público, é mais difícil trabalhar. Mas é uma experiência muito interessante. Há uma geração de público que não escolhe só os espectáculos, escolhe os espaços.<sup>164</sup>*

Em diversas encenações, a figura do protagonista dissolve-se, permitindo que múltiplas ações ocorram em simultâneo, todas com igual valor, deixando ao espectador a liberdade de escolher onde focar o olhar, *isso significa que as várias perspectivas de observação do evento são válidas.<sup>165</sup>* Nestes casos, não há uma disposição prévia para o público, que se reúne de forma natural - frequentemente de pé -, acompanhando a *performance* com liberdade de movimento. O espectador deixa, assim, de ocupar posições fixas, podendo escolher livremente o seu ponto de observação e vivência do espetáculo, compondo a sua própria trajetória sensorial. Em conformidade com as palavras de Fazenda<sup>166</sup>, cada observador pode *percecionar o espectáculo de onde quiser, projectando o seu olhar em linhas horizontais (...) e diagonais virtuais, realizando com as suas deslocações também a sua coreografia individual.<sup>167</sup>*

Esta dupla condição - de quem vê e de quem age - constitui um dos pilares fundamentais para compreender a urbe enquanto acontecimento performativo. *Vermos e sermos vistos, perceber e fazermos-nos perceber, é o fatídico círculo da Humanidade, ser ator e espectador é a condição da vida humana.<sup>168</sup>* O autor Eco<sup>169</sup> destaca a interação entre o público e a *performance*,

---

<sup>162</sup> *Des-hierarquização* - Maria Fazenda emprega esta terminologia específica para designar criações cénicas que se afastam do palco tradicional, transpondo-se para contextos urbanos ou ambientes não convencionais, onde a teatralidade se inscreve fora dos limites físicos dos teatros institucionais. FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Colibri, 2012, p.32.

<sup>163</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.78.

<sup>164</sup> RORIZ, 2003 *apud* RIBEIRO, 2003, p.35.

<sup>165</sup> FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Colibri, 2012, p.46.

<sup>166</sup> Maria José Fazenda - É uma coreógrafa e docente portuguesa que se tem destacado pela sua reflexão crítica sobre a prática da dança contemporânea. Em *Dança Teatral: Ideias, experiências, acções* (2007), explora, a partir de experiências práticas e conceitos teóricos, a criação coreográfica, o espaço cénico e a interação entre intérprete, público e ambiente. O seu contributo teórico reside na articulação entre prática e reflexão crítica, oferecendo ferramentas para compreender a dança enquanto linguagem performativa e veículo de experiência estética e social.

<sup>167</sup> *Idem*, p.35.

<sup>168</sup> GARNIER, *apud* FILIPE, 2022, pp.91-92.

<sup>169</sup> Umberto Eco (1932-2016) - Foi semiótico, filósofo, escritor italiano e foi reconhecido pelo seu estudo sobre a comunicação, a cultura e a interpretação de obras artísticas. Em *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (1962), o autor analisou a obra artística como sistema aberto, em que o leitor ou espectador participa na construção de sentido, valorizando a indeterminação e a multiplicidade de interpretações. O seu contributo teórico assenta na compreensão da obra como espaço de

sublinhando o papel ativo da interpretação. A ideia de abertura nas artes, segundo o autor, reflete uma característica da expressão criativa contemporânea. Para ele, a obra deve ser aberta, trazendo consigo uma dinâmica e incentivando a participação do público ao permitir diferentes perspectivas. Sob esta abordagem semiótica, o espectador assume o papel de ator, atribuindo significados e estabelecendo conexões com os constituintes que compõem o espaço cénico.<sup>170</sup>

Diferente do público na Antiguidade Clássica, cuja imersão representava uma participação passiva e receptiva, e do teatro burguês, caracterizado pelo isolamento do sujeito moderno dentro dos limites do seu próprio corpo, o espectador contemporâneo assume uma postura mais ativa. Seja assistindo sentado da plateia ou envolvido diretamente na ação, o seu comparecimento é mais que fundamental para influenciar o desenvolvimento do espetáculo.<sup>171</sup> Assim, a participação do público é essencial, não apenas pelo caráter social do evento, que promove vínculos mútuos, mas também pela expressão e partilha de emoções.

Ao contrário da cenografia no espaço urbano, *a configuração habitual das plateias, com todos os tipos de obstáculos à livre movimentação, constitui um lugar de inércia para o espectador: um espaço imóvel. Durante o espetáculo, o espectador toma consciência dos limites do seu corpo e da impossibilidade de ver de perto ou tocar os objectos colocados no palco. Convenientemente encerrado no interior de um espaço “claustrofóbico”*.<sup>172</sup> Nessas circunstâncias, o público transfere para o palco o seu desejo de movimento. Não é apenas a sua inatividade que se destaca, mas sim a procura pela *necessidade de atividade cinestésica*<sup>173</sup>, que contribui para a sua conexão com o desenrolar da ação cénica. *Neste sentido, a cenografia constitui um objecto que se projecta para o exterior, para ser visto de fora*.<sup>174</sup>

Face ao referido, a disposição da plateia em relação ao palco influencia significativamente a forma como o espetáculo é apreendido. Se o público se posiciona frontalmente, a percepção é unificada, enquanto uma configuração que envolva os espectadores ou os integre na cena proporciona uma vivência distinta, moldada pelo ponto de vista de cada um. Nas palavras de Ribeiro, quando a encenação se apoia numa imagem cénica singular, torna-se essencial garantir condições ideais de visibilidade. Já em eventos onde a participação ativa do público assume um papel central, como nos *happenings*, essa visibilidade uniforme pode não ser uma prioridade ou sequer uma possibilidade.<sup>175</sup>

---

diálogo ativo entre criador e público, oferecendo ferramentas para pensar a experiência estética como prática dinâmica e participativa.

<sup>170</sup> ECO, Umberto - *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspetiva, 1962, pp.20-35.

<sup>171</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.123.

<sup>172</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.355.

<sup>173</sup> MOURA, 2003 *apud Ibidem*.

<sup>174</sup> *Idem*, p.357.

<sup>175</sup> *Idem*, p.26.

Logo, a dinâmica da encenação concentra-se no ponto de interação entre ator e espectador, impulsionando a transformação física do espaço de representação e a redefinição das suas delimitações rígidas, ampliando as possibilidades. A adaptação torna-se essencial, abrindo caminho à criatividade e à exploração de novas configurações espaciais, pois ao criar um espaço de interação, onde a presença do público influencia a obra, o ator abdica do controle absoluto em favor de um processo partilhado de emoções e percepções. Esta acaba, então, por redefinir a experiência artística e a função do espectador, em sintonia com o lugar que o envolve e afeta.

*A escolha do lugar para a representação prende-se essencialmente com uma opção de encenação e determina o tipo de relação que se impõe entre intérpretes e espectadores. Essas relações podem ser definidas em termos de continuidade ou descontinuidade, proximidade ou distanciamento ou ainda de formalidade e informalidade.*<sup>176</sup> As interações entre a *performance* e o público, influenciadas pela organização espacial, fazem com que um mesmo evento dramático ou coreográfico seja percebido e interpretado de maneira distinta conforme o ambiente em que ocorre. Essa variável é fundamental na conceção do espetáculo e pode ser orientada de acordo com os objetivos do cenógrafo ou coreógrafo.<sup>177</sup>

No palco contemporâneo, destacam-se alguns nomes que, através de abordagens inovadoras, exploraram novos desafios e criaram experiências cénicas marcantes para o público. No sentido de superar os limites convencionais da cena, a bailarina Bausch<sup>178</sup> direcionava as suas *performances* para fora do palco. Na dança teatral, embora seja mais comum impedir os espectadores de *alternar a sua posição de espectadores com a posição de performers (...)* porque a *dança teatral pressupõe, por um lado, uma diferenciação dos seus praticantes pelo profissionalismo ou por especialização e, por outro, a definição prévia, no que diz respeito ao*

---

<sup>176</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.26.

<sup>177</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.27.

<sup>178</sup> Pina Bausch (1940-2009) - Destacou-se como uma das grandes pioneiras do movimento da *Performance Art*. Foi uma coreógrafa, bailarina e diretora alemã que concentrou a sua vida investigando e explorando o corpo. Abordou questões essenciais relacionadas com a condição humana, confrontando, muitas vezes, o público com temas do quotidiano, recorrendo frequentemente à arquitetura. A obra de Bausch manifesta uma necessidade profunda de dramatizar e expor as feridas psíquicas do ser humano, cicatrizes essas que moldam a sua gestualidade, aliando essa dimensão emocional a uma forte ancoragem da realidade, visível nas escolhas cenográficas e nos adereços. De facto, na elaboração do seu trabalho baseado, muitas vezes, na improvisação, Bausch invadia a intimidade e individualidade dos seus bailarinos, de maneira consensual, de modo a obter *não a forma como os corpos se movem, mas aquilo que os faz mover*. FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Colibri, 2012, p.207. Pois, a bailarina partia do princípio de *que o que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente*. HOGHE, 1987 *apud* GIL, 2001, p.213. Este método de trabalho que influenciou mundialmente a dança conferiu liberdade de interpretação e participação aos bailarinos, centrando-se na imitação das vivências humanas e resultando nos *gestos emocionais*. *Idem*, p.112. Logo, libertava o seu silêncio interior e o dos seus bailarinos sobre o palco. Nas suas criações, introduziu um novo território artístico - a dança-teatro - que entrelaçava de maneira inédita a expressão coreográfica, a palavra, as práticas performativas e as artes visuais. As suas composições não seguiam uma linha narrativa convencional, apresentavam-se como excertos de um universo alternativo que roçava o absurdo. Apesar desta fragmentação, permanecia uma linha condutora: a convergência persistente da estética, da conceção, das figuras humanas e dos movimentos. Um exemplo marcante dessa abordagem é a encenação de *Café Müller* (1978), que desafiou os limites da dança, integrando novas formas de trabalhar, ao fundir dança e teatro.

*espectáculo em si, de um desenvolvimento e de uma estrutura*<sup>179</sup>, existem, nos espetáculos de Bausch, momentos em que os intérpretes são convidados a interagir com o público e convidá-lo a subir ao palco, tal como acontece em *Nelken*<sup>180</sup>. Esta relação entre os bailarinos e os espectadores era comum nas peças da coreógrafa. Ao romper as amarras tradicionais da dança, alargou o seu território expressivo tanto dentro das margens do palco como além-fronteiras. Para ela, o mundo inteiro constituía um vasto cenário.

A arquitetura contemporânea e a coreografia vivenciam uma nova dimensão temporal, que exige do espectador uma renovação de perspetiva e coloca os bailarinos diante de um espaço e tempo transformados. Surge, então, uma interação inovadora entre o artista e o espectador, forjada por propostas que valorizam a adaptabilidade e a criação de formas mistas, que servem como estruturas sem fim para sentidos ilimitados e individuais da realidade contemporânea. Cria-se, assim, uma tendência em que a dança irrompe de forma imprevisível, transformando a interpretação do espaço arquitetónico e relacionando-se aos atores da cidade de maneira única. Esta *invasão* incute ao espaço um carácter de estranheza que sublinha as qualidades do ambiente, frequentemente obscurecidas pela sua utilização repetitiva e habitual. Diferente do corpo quotidiano, o corpo coreografado estabelece uma relação mais intensa, tomando posse do espaço e subvertendo-o na sua essência.

A essência da dança reside no vazio, num espaço despido e flexível. Qualquer recinto desocupado torna-se matéria-prima para a sua expressão. Para o bailarino, a ausência de obstáculos traduz-se em plasticidade e num campo aberto de potencialidades, permitindo evidenciar e intensificar as capacidades técnicas do corpo. Numa perspetiva que se aproxima da visão de Brook, o negativo do espaço surge como um requisito indispensável ao processo criativo.

De facto, para Brook a cenografia baseia-se no conceito do vazio, onde o palco despido transforma-se num espaço de infinitas possibilidades e qualquer espaço vazio pode tornar-se num lugar de representação, desde que se estabeleça uma conexão entre quem o utiliza e quem o observa, pois *o lugar ganha conteúdo nas suas inter-relações*<sup>181</sup>, o que permite, assim, a realização de uma ação dramática. *Um espaço vazio permite o nascimento de um fenómeno novo (...) Ora nenhuma experiência nova é possível se não existir, previamente, um espaço nu, virgem, puro para a receber.*<sup>182</sup> A ideia de que o espaço vazio é o astro da arquitetura e da cenografia faz sentido, pois esta não se limita a ser apenas arte ou uma representação da história e das experiências humanas. É, antes de tudo, a atmosfera, o cenário onde se experiencia a

---

<sup>179</sup> FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Colibri, 2012, p.44.

<sup>180</sup> *Nelken* - Estreou em 1982 com a coreógrafa Pina Bausch. Pressupunha um cenário paradisíaco, embora a peça fosse uma crítica ao poder, à repressão e às convenções sociais. Ao incluir experiências emocionais e culturais, Bausch incentivou os intérpretes a chamar o público emocionalmente e fisicamente, através das palavras, repetições gestuais, memórias e traços sociais - um verdadeiro exemplo da dança teatral. GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.223.

<sup>181</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.39.

<sup>182</sup> BROOK, Peter - *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993, p.12.

própria existência, dado que *o espaço é, no fundo, a respiração de todos os movimentos, dos gestos, do estar, incluindo também, obviamente, o espaço vazio*.<sup>183</sup>

Se a dança desenha sequências de gestos, que delineiam uma trajetória corporal e esculpem contornos transitórias no espaço, a arquitetura, em contrapartida, orienta e delimita essas dinâmicas por meio da disposição espacial. Portanto, poder-se-á encará-la como um cenário estruturado onde os corpos dos bailarinos se inscrevem, interagindo com a sua configuração e, em distintas escalas e maneiras, partilhando a gestão e a exploração do espaço envolvente. A dança manifesta-se num espaço que, ainda que desprovido de elementos, é repleto de significados, atingindo a sua plenitude quando a solidez imutável do ambiente se entrelaça com a fluidez vibrante do corpo, seja este guiado por uma coreografia ou movido pela espontaneidade.

O intérprete valoriza o corpo como elemento cénico, gerador de espaço por meio dos seus movimentos e das interações que estabelece. Deste modo, o corpo assume o papel central, carregando os conflitos e impulsionando a expressão teatral. Com um palco desprovido de elementos cenográficos, a atenção do público concentra-se nos detalhes e na atuação, pois *o vazio no teatro permite à imaginação encher o espaço*.<sup>184</sup> A escassez de artifícios visuais tradicionais amplia o potencial de interpretação, permitindo que cada espectador construa o significado daquilo que observa a partir da sua própria experiência e imaginação. Brook não procurava representar o espaço tal como ele era, mas sim estimular a perceção do espectador, tornando a imaginação uma ferramenta essencial. Quanto mais simples o cenário for, maior a liberdade para que o público preencha o espaço com a sua própria interpretação, desafiando a ideia de que as cenografias elaboradas são necessariamente superiores.

Logo, o lugar de representação pode ser qualquer um, desde que seja físico, pois a prática da dança não exige, por natureza, um recinto formal - pode emergir de qualquer lugar com abertura suficiente ao movimento até da própria cidade onde se insere. De facto e como verificado no capítulo anterior, as suas raízes encontram-se no espaço urbano, no chão irregular da cidade. Com o tempo, no entanto, transformou-se originando linguagens técnicas precisas, adaptadas a exigências próprias de uma arte que se foi tornando mais especializada. Apesar dessa evolução, a dança nunca se desvinculou do meio citadino. Pelo contrário, assiste-se hoje a um movimento crescente de transposição das formas mais académicas, como o *ballet* clássico e a dança contemporânea - entre outras -, para os espaços públicos, numa aproximação aos cidadãos que a torna parte viva da malha urbana.

---

<sup>183</sup> RORIZ, 2003 *apud* RIBEIRO, 2003, p.33.

<sup>184</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.222.

Desta forma, a estrutura urbana assume-se como o primeiro cenário em potência, pois *nenhum outro palco como a cidade é capaz de conter em si todos os espectadores*.<sup>185</sup> É uma espécie de cenografia inaugural feita de formas, volumes e impressões visuais. A cidade pode ser entendida como um organismo em transformação contínua, alimentado pelos próprios impulsos que gera. Por outras palavras, um território em permanente reconfiguração, cuja essência é moldada pelas ações e presenças que nela se inscrevem. O meio cidadão surge, segundo Garcia<sup>186</sup>, como *o lugar de encontro por excelência e de socialização desde sempre privilegiado*<sup>187</sup>, *é, em tudo e por tudo, (...) o lugar da exemplaridade*<sup>188</sup>, que acolhe e amplifica os gestos da vida, reconfigurando a percepção habitual dos espaços onde se inserem e desorganizando a ordem estabelecida pela vivência quotidiana. Neste sentido, *o espetáculo da cidade nunca deixará de acontecer, pois, o espetáculo é, acima de tudo, isso mesmo, no sentido em que interrompe a vida quotidiana*.<sup>189</sup>

A dança e a cidade mantêm uma relação de interdependência profunda. Neste contexto, diversos estilos de dança foram atravessados e moldados pelo ambiente urbano - pela sua forma, pelo seu ritmo e pelas suas características arquitetónicas e culturais -, onde o espaço físico e o contexto cultural exercem influência direta sobre os modos de expressão corporal e *as interpretações dos indivíduos (...), cuja dança exprime sentimentos ou uma vivência própria. E, subjacente a este conjunto de manifestações culturais e individuais particulares, revela-se a verdade dos encontros inter-individuais*.<sup>190</sup>

A configuração de áreas urbanas organizadas - como ruas, praças e artérias delimitadas por edificações - proporcionam condições favoráveis ao encontro, ao fluxo e ao movimento dos transeuntes, influenciando o vocabulário físico e expressivo da dança contemporânea. Estes espaços, integrantes fundamentais da malha cidadina, são propícios à emergência de novos gestos e dinâmicas coreográficas. De facto, *a cidade, como objecto de conhecimento - e logo, de representação -, só ganha consistência após se definir em sua corporeidade*.<sup>191</sup> Só desta forma que a urbe acaba por se assumir como um lugar de experiência, onde os comportamentos são moldados e adaptados a uma convivência regulada, *pelo seu potencial sedutor, pela sua*

---

<sup>185</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.130.

<sup>186</sup> Andreia Sofia Oliveira Garcia (n. 1985) - É arquiteta, professora e investigadora portuguesa que já se dedicou à interseção entre arquitetura, espaço cénico e práticas performativas urbanas. Em *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade* (2015), analisa como a conceção arquitetónica pode influenciar e dialogar com a *performance*, propondo abordagens em que o espaço público se torna palco e mediador da experiência artística. O seu contributo teórico reside na problematização da relação entre cidade e *performance*, enfatizando a capacidade do espaço construído de moldar a percepção, o movimento e a interatividade do público.

<sup>187</sup> *Idem*, p.79.

<sup>188</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigiadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.107.

<sup>189</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.130.

<sup>190</sup> HALL, Edward T. - *A Dança da Vida. A outra dimensão do tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p.174.

<sup>191</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigiadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.178.

*capacidade de evocar a civilização, pelo seu poder de atrair para um projecto que prometia um futuro.*<sup>192</sup>

A rua, por exemplo, enquanto *lugar da sociabilidade (...) pode vagar à procura de novos objectos de observação; e a “expressão”, como atributo de uma enorme parte da população que nunca sairá do anonimato e, na rua, vê-se, de repente, alvo dos olhares (...) dos artistas em geral.*<sup>193</sup> Enquanto domínio público por excelência, a rua desempenha um papel essencial ao articular diferentes zonas da cidade e facilitar a circulação entre elas, funcionando como eixo estruturante do tecido urbano. É nesse traçado, pensado por arquitetos e urbanistas, que se desenha o plano de fundo onde se desenvolve a coreografia quotidiana, vivida no compasso da cidade.

As composições coreográficas atuais nascem, em grande medida, da vivência social inserida no quotidiano urbano. A dança tende a refletir - como por osmose - os ritmos acelerados da cidade, a efemeridade do tempo e a cadência incessante dos seus movimentos. Para diversos artistas, a arquitetura revela-se de forma mais incisiva no ambiente citadino, palco onde se evidenciam contrastes agudos e tensões latentes. Trata-se de um território marcado por fluxos ininterruptos, onde o contacto humano se torna raro e onde até os vínculos interpessoais assumem contornos de impermanência e intangibilidade.

Os bailarinos encaram o tecido urbano como terreno fértil para a ação, onde convergem debates de natureza social, política, filosófica, estética e arquitetónica. Quando inserida neste contexto, a dança adquire um papel interventivo, funcionando como linguagem expressiva que, através do movimento, instaura um discurso partilhado. Este discurso, efémero por natureza, tece-se na cumplicidade entre os intérpretes, o lugar e a proposta artística. Desta forma, esta investigação propõe a possibilidade de a cidade se redescobrir e regenerar por meio de uma nova política do corpo e do espaço - uma *coreopolítica* que transcenda o ruído fútil e incessante da agitação urbana, propondo outro modo de agir sobre o chão comum.

Defende-se que a integração entre cenografia e dança na cidade contemporânea rompe com convenções, instaurando um diálogo efémero e situado com o espaço urbano. Longe de ser mero adorno, transforma o espaço público em palco transitório de experiências que reconfiguram corpo, tempo e lugar. Estas artes assumem-se, assim, como instrumentos críticos que expandem significados e deixam marcas sensoriais que intensificam a experiência performativa.

### **3.1.1. La Fura dels Baus**

Em território espanhol e catalão, a prática performativa conheceu um momento de inflexão com o surgimento do denominado *Teatro Independiente*<sup>194</sup>. Este movimento, que decorreu junto dos

---

<sup>192</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.112.

<sup>193</sup> *Idem*, p.248.

<sup>194</sup> Tradução para português: Teatro Independente.

outros movimentos das últimas décadas do século XX, traduziu-se numa resposta territorial às mudanças radicais que se faziam sentir na cena teatral do hemisfério norte e da América Latina. Foi no seio deste panorama que se cultivaram novas formas de relação com o público, que se reinventaram os espaços de representação e que se promoveu uma especialização do ofício teatral que viria a redefinir profundamente o âmbito das artes cénicas em Espanha.<sup>195</sup>

Um grupo que sublinha o afirmado anteriormente é *La Fura dels Baus*. Em catalão, o termo *Fura* remete para um pequeno mamífero, o furão. Quanto a *Baus*, a palavra refere-se a um antigo canal de escoamento na localidade de Moià, terra natal de três dos elementos que deram origem ao coletivo artístico, na cidade de Barcelona, no ano de 1979.<sup>196</sup> Tal como os outros movimentos das décadas de 1960 a 1980, o movimento do *Teatro Independiente* revelou-se, igualmente, determinante na configuração de um léxico cénico que viria a moldar os primeiros passos criativos de *La Fura*. Destaca-se, neste contexto, a rejeição das convenções da cena frontal e o afastamento consciente de qualquer fidelidade ao realismo mimético.<sup>197</sup>

*La Fura dels Baus*, ao qual Brook chamaria de *Teatro Bruto*<sup>198</sup>, categorizado como “grupo de performance art”, “banda de rock pesado”, “revolução na ópera”, “confluência máxima entre artes plásticas e teatro”, “grupo de dança catalão”, “butoh industrial”, “Happening mais violento”, “circo punk” e/ou “teatro ritual”<sup>199</sup>, floresceu num contexto sociopolítico recém-libertado. Este núcleo criativo deu origem a obras que mergulham em universos de extrema intensidade, evocando rituais através de representações cruas de violência, morte e transcendência, ressoando com a expressividade barroca das artes em telas espanholas e pontualmente com o onirismo visual de cineastas. As encenações fragmentadas ironizam o consumismo, a banalidade do quotidiano, a agressividade urbana e a mecanização social. Esta abordagem acentuou a singularidade da linguagem do grupo, demarcando-o nitidamente de outros coletivos teatrais de rua do país.<sup>200</sup>

A trajetória da companhia *La Fura* começou com um período dedicado ao teatro de rua, decorrido entre 1979 e 1983, e foi uma fase crucial no amadurecimento da destreza dos seus elementos no domínio de grandes audiências, ambientes não convencionais, técnicas de improviso, efeitos com fogo e práticas inspiradas no universo do circo. Ao longo deste período, a constituição do grupo foi oscilando, até que, em 1982, se consolidou um núcleo de nove artistas que marcaram a identidade do coletivo durante toda a década. Vindo de áreas distintas, tais como das artes plásticas, da música, do teatro, do circo e da dança, os seus percursos

---

<sup>195</sup> VILLAR, Fernando P. - *Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baus: Outras dimensões em performance*. O Teatro Transcende: Universidade de Brasília, 2002, p.49.

<sup>196</sup> *Idem*, p.51.

<sup>197</sup> VILLAR, Fernando P. - *La Fura dels Baus e Performance Arte: Dramaturgias e ação*. Artefilosofia: Universidade de Brasília, 2009. [Artigo em Revista Científica], p.187.

<sup>198</sup> Ver o capítulo III de BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. Disponível, também em BROOK, Peter - *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993, pp.63-64.

<sup>199</sup> VILLAR, Fernando P. - *Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baus: Outras dimensões em performance*. O Teatro Transcende: Universidade de Brasília, 2002. [Artigo em Revista Científica], p.48.

<sup>200</sup> GOLDBERG, RoseLee - *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p.251.

convergir num diálogo artístico multifacetado, onde a experimentação patente e a fusão de linguagens deram lugar a novas possibilidades de criação cénica.<sup>201</sup>

Desde o seu surgimento, o universo expressivo de *La Fura dels Baus* destaca-se, em primeiro plano, pela abolição radical de fronteiras entre os que intervêm e os que assistem, dissolvendo por completo as distinções entre criação e receção, gesto e contemplação. Em segundo lugar, sobressai o afastamento deliberado da moldura clássica do palco italiano e dos edifícios convencionais concebidos para a representação teatral, privilegiando espaços de grandes proporções, principalmente não convencionais como armazéns devolutos, estruturas industriais desativadas, ginásios, construções abandonadas, entre outros. Em terceiro lugar, importa salientar a prática de autorrepresentação coletiva: os membros do coletivo assumem, de forma integrada, todos os cargos necessários para a criação de uma peça, tais como os papéis de criadores, *performers*, encenadores e produtores das suas próprias manifestações. Por fim, a interdisciplinaridade artística que permanece no teatro há muitos séculos, também é encontrada no trabalho de *La Fura*. Esta articulação surge do entrelaçar das três singularidades anteriormente mencionadas e amplia-se com a incorporação de componentes oriundos de diversas expressões e experiências artísticas trazidas por cada um dos nove integrantes do grupo.

A metodologia de conceção adotada para os seus espetáculos lembrava uma construção coreográfica, distanciando-se das abordagens teatrais convencionais, que seguem a adaptação de diálogos em papel. As escolhas cénicas se entrelaçavam, com a intenção de gerar tramas mais profundas, enquanto, simultaneamente, se estabeleciam métodos próprios fundamentados na vivência. Ao fomentar intercâmbios entre criadores, linguagens e estéticas distintas, esta companhia catalã recusa oposições artificiais que pretendem dissociar o teatro da *performance*. Os primeiros espectadores do grupo lembram-se de vivenciar sensações de confusão e perigo, mas essas eram de natureza estética, não física, como se comprova pela situação de o grupo nunca ter enfrentado desastres significativos durante as suas *performances*.<sup>202</sup>

O coletivo de *La Fura* pode ser encarado como um agente criador de teatro na sua essência mais ontológica, por privilegiar a experiência partilhada entre *performers* e público. Entre os primeiros a integrar dispositivos tecnológicos em espetáculos - durante o período pós-guerras mundiais -, o grupo destaca-se pela introdução de aplicações interativas que envolvem o espectador de forma ativa. O diálogo com um público contemporâneo é, então, caracterizado por uma atitude de processamento simultâneo e uma fluência natural na gestão de múltiplas informações - um verdadeiro salto geracional no modo de perceber o fenómeno cénico.<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> VILLAR, Fernando P. - *Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baus: Outras dimensões em performance*. O Teatro Transcende: Universidade de Brasília, 2002. [Artigo em Revista Científica], p.49.

<sup>202</sup> NETTO, Maria A. G. - *Resenha do Livro La Fura dels Baus em Quarentena, Quarenta anos de trajetória grupal: 1979-2019*. Urdimento: Universidade Federal de Pelotas, 2020. [Artigo em Revista Científica], p.468.

<sup>203</sup> *Idem*, p.467.

Nos projetos da companhia *La Fura*, observa-se um renovado impulso teatral tanto no campo do teatro como na arte performativa, alcançado através de um equilíbrio subtil entre os polos da representação e da ação performativa. Esta síntese manifesta-se na articulação entre corpo e representação, escalas normais e monumentais de estruturas cénicas (ver Figura 11) - muitas vezes concebidas por materiais metálicos, reciclados e orgânicos -, bem como na exploração das zonas de confluência entre a teatralidade tradicional e os dispositivos próprios da *performance* contemporânea. Como o grupo dá primazia à expressividade da presença física, renunciando ao uso de palavras meramente explicativas, este recorre a estratégias cénicas e performativas alternativas para veicular conteúdo narrativo. A ação corporal emerge, então, como a ferramenta essencial nesta visão.

Neste sentido, *La Fura* procura provocar no público uma tomada de consciência renovada da própria condição, não por meio da análise racional do texto dramático ou da procura por significados codificados, mas através da imersão sensorial e afetiva proporcionada pela vivência direta do acontecimento performativo. Não obstante, parte-se do pressuposto de que o público já detém algum grau de familiaridade com a história encenada, bem como com os seus sentidos mais tradicionais, os quais transporta consigo para o espaço teatral.

Para chegar ao grau de partilha que o grupo consegue atingir, as ações performativas desenrolam-se ao nível do solo - qualquer que seja o espaço e o tipo de material usado no solo, seja ele confortável ou rugoso -, no seio do público, dissolvendo qualquer distância tradicional (ver Figura 12). A estrutura arquitetónica do local onde ocorre a apresentação é explorada cenicamente como parte integrante da composição artística. Esta combinação gera um campo de tensão entre intérpretes preparados e intervenientes espontâneos, originando uma experiência cénica em que se entrelaçam simultaneamente atos teatrais, visuais, sonoros, coreográficos e performativos.<sup>204</sup>

Os intérpretes cénicos confrontam-se com um público não ensaiado que, sem qualquer preparação prévia, se dispersa e se junta à coreografia ensaiada pelo grupo. As falas, os movimentos e os atos exigem ser executados num espaço que se desdobra por toda a parte em sintonia com a audiência que precisa de agir rapidamente. Isto leva a que os intérpretes encontrem novos companheiros de cena em cada espetáculo, numa improvisação constante, arriscando o corpo e a própria segurança. O controlo da cena escapa-lhes completamente, ao contrário do que ocorre no teatro convencional. Neste sentido, *La Fura dels Baus* representa um exemplo eloquente da irredutibilidade do ato performativo à sua repetição textual, ao mesmo tempo que se revela como terreno fértil para uma reflexão crítica alargada.

A abordagem arquitetónica de *La Fura* revela uma estratégia que privilegia a ocupação de ambientes industriais, espaços públicos e estruturas improvisadas, convertendo a cidade em palco e os cenários em extensões do próprio espaço urbano. Esta relação subverte conceitos de

---

<sup>204</sup> VILLAR, Fernando P. - *La Fura dels Baus e Performance Arte: Dramaturgias e ação*. Artefilosofia: Universidade de Brasília, 2009. [Artigo em Revista Científica], p.194.

escopo e permanência, defendendo intervenções que valorizam a fluidez, a mutabilidade e a integração sensorial. Dessas combinações, resulta uma arquitetura performativa capaz de dialogar criticamente com o entorno urbano e arquitetônico, transformando o espaço em agente ativo da experiência artística.

A temporalidade, a emergência física, o carácter fugaz e a oscilação inerente ao acontecimento ao vivo constituem, então, traços essenciais da sua prática, que se tornam ainda mais desafiantes quando observados nas suas composições cénicas fluidas, construídas com coros não ensaiados e uma gramática audiovisual permanentemente em mutação. A escolha de contextos espaciais pouco convencionais intensifica essa mutabilidade, convertendo o local de apresentação num organismo em transformação contínua, impulsionado pelo deslocamento simultâneo de intérpretes e espectadores. O público, neste contexto, é convocado a um estado de alerta sensorial, sendo interpelado por uma coreografia que, embora concebida na sua ausência, depende intrinsecamente da sua presença para se completar.<sup>205</sup>

*La Fura dels Baus* exemplifica uma conceção de espaço que ultrapassa os limites do teatro convencional, recorrendo a estratégias arquitetónicas efémeras para gerar ambientes que funcionam simultaneamente como cenários de *performance* e intervenções urbanas impactantes e fugazes. Estes espaços implicam o público de forma ativa, promovendo experiências sensoriais imersivas e transitórias, ao mesmo tempo que subvertem a função tradicional da cenografia e ampliam as possibilidades de interação e percepção no espaço urbano.



Figura 11 - *La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París*, 2015. As diferenças de escalas entre os objetos e os bailarinos. Fotografia de Andreína Blanco, 2015.



Figura 12 - *La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París*, 2015. O espetáculo acontece no meio da multidão. Fotografia de Andreína Blanco, 2015.

---

<sup>205</sup> VILLAR, Fernando P. - *Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baus: Outras dimensões em performance*. O Teatro Transcende: Universidade de Brasília, 2002. [Artigo em Revista Científica], p.50.

Em última instância, a produção multifacetada do coletivo convoca uma permanente articulação entre camadas cénicas interligadas, nas quais se entrecruzam os traços singulares da sua linguagem performativa e os vínculos com variados domínios artísticos. Enfim, o grupo e a arte performativa revelam que a história da representação permanece em constante reescrita quer seja num território alargado, quer seja com variados níveis de rigidez, desatualização, envolvimento, exclusão e/ou abertura a novas formas de dramaturgia, teatralidade e *performance*.

## **3.2. O corpo no corpo da cidade**

### **3.2.1. Corpo, movimento e espaço**

Como se verificou ao longo do estudo efetuado até agora, o corpo encontra-se muito presente no estudo da trilogia em causa, sendo inegável que o corpo preenche sempre um lugar. Como o indica Fazenda pelas palavras de Mauss, *o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objecto cénico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem é o seu corpo.*<sup>206</sup> Diante disto, sabe-se que nenhum corpo é melhor do que o do bailarino para explorar essa dualidade entre corpo e lugar, pois *sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.*<sup>207</sup> Refletir sobre esta relação é inevitável aprofundar para um melhor entendimento sobre a relação entre a arquitetura, a cenografia e a dança.

Como referido na história da dança, a ligação entre o corpo e a arte ocorre desde os primórdios da expressão artística, sendo possivelmente tão primitiva que determinar a sua origem equivale a remontar ao nascimento da própria Humanidade. A origem etimológica do termo *corpo* assume-se do latim *corpus*. Embora esta palavra possua um significado amplo, a sua definição está vinculada a algo que ocupa um espaço e que se manifesta como uma entidade, seja de natureza viva ou não.

Partindo das abordagens da disciplina da dança, é proposta uma análise da vivência do corpo no espaço, com ênfase no movimento, na expressão corporal e na interação do corpo com o ambiente. Ao relacionar a dança com a arquitetura, investiga-se a compreensão da prática corporal no espaço e, conseqüentemente, examina-se a influência da arquitetura sobre essa experiência.

---

<sup>206</sup> MAUSS, 1983 *apud* FAZENDA, 2012, p.61.

<sup>207</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.57.

O corpo manifesta-se como palco da dança e o movimento enquanto *palco da vida humana*.<sup>208</sup> Originado do latim *movere*, o termo *movimento* diz respeito à alteração da posição de um corpo situado num espaço específico. Isto é, como o refere Francastel<sup>209</sup>, *o movimento é percebido, não em estado puro, mas localizado no espaço*.<sup>210</sup> Nas palavras de Laban<sup>211</sup> o movimento pode ser dividido em dois tipos, tais como os funcionais, que englobam as ações do quotidiano - como o andar -, e os expressivos, que se destinam à transmissão de mensagens e emoções.<sup>212</sup> Embora não seja primordial para a sobrevivência, o movimento exerce um papel crucial nas ações socioculturais.

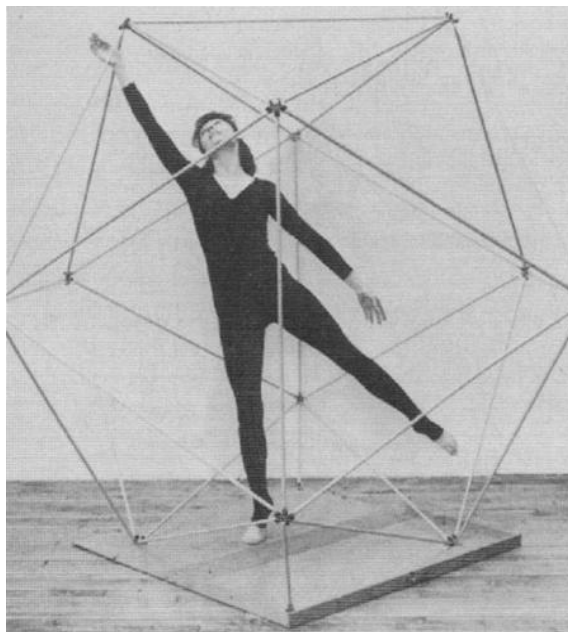


Figura 13 - O movimento sendo a alteração da posição do corpo num espaço específico. O Icosaedro de Laban. Fotografia de Morris H. Jaffe, tirada nos anos 50.

O movimento é uma característica essencial da condição humana, presente tanto no corpo como na mente. *O movimento não é, em si, um elemento; o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser*.<sup>213</sup> O universo em constante dinamismo reflete a necessidade de movimento na vida como, por exemplo o refere Valéry<sup>214</sup>, *no Universo da dança, não há lugar para o repouso; a imobilidade é algo restrito e forçado, estados de passagem*.<sup>215</sup> Mesmo em repouso, o corpo está em atividade, sendo sua a interrupção, sinónimo de fim. A motricidade humana possibilita uma vasta gama de ações que garantem a autonomia e liberdade. A dança

<sup>208</sup> LABAN, Rudolf V. - *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1971, p.15.

<sup>209</sup> Pierre Francastel (1900-1970) - Foi um historiador e teórico da arte francês e destacou-se pelo estudo das interações entre arte, sociedade e percepção visual. Em *Imagem, Visão e Imaginação* (1987), o autor examinou de que forma a imagem e a representação artística moldavam a experiência perceptiva e simbólica, refletindo sobre a relação entre olhar, imaginação e contexto social. O seu contributo teórico reside na problematização da dimensão social e cognitiva da criação artística, oferecendo instrumentos analíticos para compreender como a visualidade se articula com a cultura e o espaço.

<sup>210</sup> FRANCASTEL, Pierre - *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.158.

<sup>211</sup> Rudolf von Laban (1879-1958) - Foi teórico, arquiteto, coreógrafo, e uma das figuras fundadoras da dança moderna e da análise do movimento. Desenvolveu um sistema de notação e uma metodologia de estudo que articulam corpo, espaço e tempo, constituindo uma base fundamental para a compreensão da expressividade corporal. Em *Domínio do Movimento* (1950), sistematizou este contributo ao apresentar ferramentas de análise e treino que permitem ao intérprete explorar a amplitude expressiva do gesto e a sua relação com o espaço. O seu contributo teórico é decisivo ao oferecer uma gramática do movimento, ainda hoje central tanto na prática coreográfica como nos estudos do corpo e da *performance*.

<sup>212</sup> LABAN, Rudolf V. - *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1971, p.170.

<sup>213</sup> APPIA, Adolphe - *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1921, p.31.

<sup>214</sup> Paul Valéry (1871-1945) - Foi um filósofo, poeta e ensaísta francês, que se destacou graças à sua reflexão sobre o corpo em movimento e a arte. Em *Eupalinos. L'âme ou la danse. Dialogue de l'arbre* (1923), aprofundou a reflexão sobre a dança enquanto expressão da alma e forma de diálogo entre corpo, espaço e consciência estética. Em *Degas Dance Dessin* (1936), analisou a representação do movimento e da dança nas pinturas de Degas, explorando a relação entre gesto, corpo e expressão artística. O seu contributo teórico reside na articulação entre percepção, movimento e criação artística, oferecendo uma leitura crítica relativamente à dimensão corporal e à prática experiencial na dança e nas artes visuais.

<sup>215</sup> VALÉRY, Paul - *Degas Dance Dessin*. Paris : Gallimard, 1938, p.27.

pode ser entendida como uma entrega absoluta ao curso do movimento, o mesmo que permeia todas as nossas ações diárias, embora raramente seja detido de forma consciente.<sup>216</sup> *Os nossos passos são tão fáceis e tão familiares para nós que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos e como atos estranhos - a menos que enfermos ou aleijados, a privação nos leve a admirá-los -... Eles abrem assim caminho como sabem, nós que, ingenuamente, os ignoramos.*<sup>217</sup>

Ao ser uma essência que observa e é observada, ao mesmo tempo que se observa a si próprio a executar os gestos, o corpo em movimento oscila entre a total retração, tentando-se esconder, e a plena expansão, exibindo-se na sua totalidade. É nesta dinâmica que reside a sua identidade, a forma como questiona e amplifica a realidade a cada momento. Assim sendo, *o corpo é o território que se abre sobre o fechado do mundo e lhe sobrepõe as suas obras.*<sup>218</sup>

Tanto na arquitetura e na cenografia, como na dança, o espaço assume um papel essencial na dinâmica do movimento, dado que *se por um lado se cria, e por outro se utiliza, o espaço é palco onde o corpo toma consciência da arte; é através dele que a conhece e que se expressa.*<sup>219</sup> Na arquitetura, a forma como um ambiente é concebido influencia diretamente a maneira como é percorrido e experienciado pelo sujeito. A dinâmica corporal tem sido uma inspiração notável nas concepções arquitetônicas contemporâneas. Desde tempos imemoriais, a estrutura humana foi tomada como paradigma na formulação dos espaços, servindo de métrica para a definição de ambientes equilibrados e proporcionais à dimensão do Homem, assegurando, assim, conforto na habitabilidade. No entanto, mesmo sendo um elemento primordial à contemporaneidade, o corpo encontra-se, por vezes frágil, isolado, contido, quase inerte. As rotinas do quotidiano tanto o moldam, como o desgastam, tornando-o cada vez mais etéreo, mas simultaneamente capaz de uma constante mobilidade no universo. *A arquitetura é assim um organismo passivamente envolvido numa relação constante com os seus utilizadores, em que os corpos se confrontam com regras cuidadosamente estabelecidas do pensamento arquitectónico.*<sup>220</sup>

Um exemplo claro desse fenómeno, em escala urbana, seria o fluxo diário de pedestres numa cidade. Os modos como os corpos se movem influenciam diretamente as dinâmicas espaciais e sociais, desempenhando um papel determinante no êxito ou insucesso da arquitetura e da dança sob a perspectiva do corpo.<sup>221</sup> Embora diferentes em muitos aspetos, as obras coreográficas e arquitetônicas partilham a necessidade de intercâmbio sensorial com o corpo para que se

---

<sup>216</sup> PINTO, Ana R. P. - *Três Danças para um Arquitecto*. Porto: Faculdade de Arquitectura. [Dissertação de Mestrado], pp.16-17.

<sup>217</sup> VALÉRY, Paul - *Eupalinos. L'âme ou la danse. Dialogue de l'arbre*. Paris : Gallimard, 1923, p.106.

<sup>218</sup> SANTOS, João M. O. de C. dos S. - *Performance, Corpo e Inconsciente*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes, 2017. [Tese de Doutoramento], p.88.

<sup>219</sup> DA COSTA, Inês G. - *Arquitetura Como Arte Performativa - Tempo, espaço, corpo*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.16.

<sup>220</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.108.

<sup>221</sup> MOREIRA, Vinícius A. B. - *Um Duo entre Arquitetura e Dança: O diagrama como reflexão sobre os dois campos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.50.

possam perceber as suas características sensoriais e reconhecer os propósitos do criador. Ao possibilitar tais vivências, estas práticas contribuem para um maior reconhecimento da presença corporal no contexto, fortalecendo a relação entre o corpo e o ambiente que o envolve.<sup>222</sup>

Na cenografia, verifica-se que o corpo pode funcionar tanto como um catalisador de impulso e dinamismo, como um elemento que induz a contenção, tal como o mencionado no estudo de Appia. Independentemente das circunstâncias, ao integrar o contexto cénico, pode-se oscilar entre uma presença quase impercetível, marcada pela sobriedade, ou uma apropriação exuberante que transforma o espaço. Na dança, o espaço circundante pode tanto restringir, como ampliar os movimentos do bailarino, moldando a sua atuação. Neste contexto, o espaço assume um caráter quase sagrado, pois é nele que o corpo se manifesta, oscilando entre o rigor técnico e a exteriorização das emoções. Através da percepção sensorial e da presença física, os *performers* fazem do espaço uma extensão do seu próprio ser.

Em última instância, cabe ao próprio intérprete definir e inscrever o seu espaço dentro do espaço existente, ou seja, *o corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos.*<sup>223</sup> Assim, o corpo não apenas ocupa, mas também constrói significados espaciais - cria o vazio, enquanto o espaço se revela como a estrutura que emerge da ação corporal.<sup>224</sup>

As interações que o corpo mantém com o dentro e o fora integram a sua própria essência, em que no *gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a acção impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço.*<sup>225</sup> Na perspetiva de Lévy o corpo desloca-se para além de si próprio, evidenciando essa dupla dimensão performativa. A sua divisão não se restringe ao papel de espectador ou intérprete, mas expande-se através de práticas que evocam uma vivência modificadora e amplificadora. Os conceitos de metamorfose e amplificação tornam-se recorrentes na caracterização das artes performativas, interligando-se e delineando a relação do corpo com a experiência cénica.<sup>226</sup>

Nas suas palavras, a atividade performativa é um processo de transformação e interação do corpo com o mundo em que o indivíduo se afasta da sua identidade. Durante esse afastamento, envolve-se num meio coletivo, partilhando sensações e influências com os outros. Após essa fase, retorna à sua individualidade, mas já modificado por aquilo que viveu. Ao longo do tempo,

---

<sup>222</sup> SALGUEIRO, Inês P. M. - *Experiências & Inventiva. Da noção do corpo no espaço*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.72.

<sup>223</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.61.

<sup>224</sup> BROOK, Peter - *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA, 1993, p.30.

<sup>225</sup> GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.14.

<sup>226</sup> LÉVY, Pierre - *O que é o Virtual?* Coimbra: Quarteto, 2001, p.31.

essa ligação ao coletivo pode enfraquecer até desaparecer por completo, levando à perda dessa identidade partilhada.<sup>227</sup>

Entende-se, então, que a *performance* se manifesta como a essência que possibilita essa transição, convertendo o corpo num ponto de conexão que *funda as relações e as ações da pessoa com o mundo, pois o corpo, pivô do ser no mundo, adquire maneiras de ser em relação a um meio específico*.<sup>228</sup> O corpo assume-se como um olhar através do qual se observa a realidade e simultaneamente como uma presença que atrai essa mesma realidade para si, contribuindo para a integração da obra no contexto social.

### **3.2.2. A corpografia**

Ao longo da história, *a relação entre corpo e cidade, entre carne e pedra, entre o corpo humano e o espaço urbano, tem sido bastante negligenciada na historiografia do urbanismo e das cidades*.<sup>229</sup> No entanto, algumas concepções do corpo e vivências corporais contribuíram para a configuração de alguns traçados urbanos. Não só as investigações sobre o corpo tiveram influência sobre os estudos das cidades, como também os estudos sobre a relação recíproca entre o corpo e a cidade que demonstram que para além da ação corporal se gravar na malha urbana, esta, por sua vez, se inscreve nos corpos que nelas habitam.

De acordo com Britto e Jacques denominar-se-á de *corpografia*<sup>230</sup> urbana a cartografia que se dá pelo corpo e em que nele se refletem as memórias urbanas como marcas das experiências vividas na cidade. *Esta é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de coreografia urbana*.<sup>231</sup> Ao tentar estabelecer uma conexão entre corporeidade e

---

<sup>227</sup> LÉVY, Pierre - *O que é o Virtual?* Coimbra: Quarteto, 2001, p.31.

<sup>228</sup> DANTAS, 2011 *apud* MOREIRA, 2019, p.17.

<sup>229</sup> BRITTO, Fabiana D., JACQUES, Paola B. - *Corpo e Cidade: Complicações em processo*. Revista da UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. [Artigo em Revista Científica], p.144.

<sup>230</sup> Existe na pronúncia e no conceito de *corpografia* uma semelhança com o conceito de cartografia e coreografia, no entanto, torna-se essencial reconhecer os principais pontos que as diferem. A cartografia urbana emerge como uma reinterpretação do processo urbano, funcionando como um retrato da cidade construída, que já foi modificada várias vezes e apropriada pelos seus habitantes, destacando os seus espaços vazios. A configuração de uma cartografia urbana manifesta-se através de normas sociais que regulam a presença das corporalidades no lugar, influenciando e condicionando as suas interpretações de tempo e lugar e, conseqüentemente, moldando, de forma explícita ou subtil, os seus métodos de construção identitária.

Quanto à coreografia, esta pode ser compreendida como *um conjunto de movimentos que possui um nexo, quer dizer uma lógica de movimentos, próprio*. GIL, José - *Movimento Total. O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001, p.81. Por outras palavras, é a ordenação dos gestos, a articulação dos passos e a definição das posturas e deslocações dos bailarinos na criação da dança. Ao remontar à raiz etimológica da palavra coreografia, depara-se com a fusão de dois termos gregos, como do prefixo *khoreia*, alusivo à dança, e sufixo *graphos*, referente à escrita. Dessa combinação, emerge um significado aproximado a uma inscrição do movimento ou uma codificação da dança. A coreografia é vista não apenas como um planeamento para a movimentação corporal, mas também como uma representação de um desenho urbano, um trajeto sensível e emocional, uma estrutura ou uma composição, que guia o corpo ao longo dos espaços vazios. Quando a coreografia é realizada, assim como na transformação do lugar urbano, os corpos dançantes dos intérpretes reconfiguram o projeto, criando uma verdadeira *cartografia da coreografia*. Além disso, o movimento dos próprios elementos do lugar de representação influencia diretamente a composição coreográfica, manifestando-se em dinâmicas de aproximação, afastamento, fragmentação, estruturação ou desordem.

<sup>231</sup> BRITTO & JACQUES, 2012 *apud* ALVES, 2020, p.50.

malha urbana, dança e arquitetura, parte-se da premissa de que o território urbano é experienciado através do corpo, enquanto unidade de interações, pois *é nele que é preciso procurar vestígios da relação de troca afetiva entre o indivíduo e o ambiente social*.<sup>232</sup> E assim se pretende adicionar o conceito de *corpografia* neste estudo sobre a cidade contemporânea, considerando as memórias urbanas que moldam o indivíduo pelo conjunto de interações e sentidos que estabelece com ela ao longo da sua vivência.<sup>233</sup>

A *corpografia* urbana expõe e evidencia aquilo que a conceção urbana tradicional omite ao comunicar práticas, vivências e interações com os diversos elementos que a constituem e que são negligenciados no quotidiano. Isto é, evidencia os pequenos hábitos do quotidiano no espaço experienciado e as diversas utilizações que definem o lugar urbano. Neste sentido, o espaço, incluindo o urbano, não se reduz a um lugar físico a ser simplesmente habitado estaticamente, mas sim a um território de transformações que, ao serem originados pela interação dos seus habitantes, geram estruturas corporais e qualidades espaciais.

Portanto, consegue-se criar uma ligação óbvia com a dança que possui a capacidade de transfigurar um espaço quer em ambientes fechados convencionais ou não, quer no tecido urbano, revelando novas formas de envolvimento com o espaço existente, por via da linguagem corporal. A arquitetura, por outro lado, pode ser percecionada como um cenário estático que, apesar da sua aparente imobilidade, encerra em si o potencial para a gestualidade e conexão, onde o indivíduo se reconhece como um *bailarino* do dia a dia. A sua deslocação no espaço assemelha-se a uma coreografia involuntária, impregnada de emoção ainda que inconsciente. No essencial, ambas estabelecem uma relação que ultrapassa as fronteiras do campo artístico, moldando diretamente a vivência da corporeidade e da *ambiance*.<sup>234</sup>

No âmbito da presente investigação, reveste-se de especial importância o conceito de danças do quotidiano - práticas que emergem das interações humanas mais elementares e que permitem uma leitura coreográfica das experiências partilhadas. Pois, quando a *performance* se inscreve no tecido urbano, esta assume a forma de uma dança partilhada entre o intérprete e quem o observa - uma construção conjunta de sentido, alicerçada na capacidade do artista de reformular a realidade a cada tentativa de diálogo com o espaço que habita. Trata-se de um modo de converter os gestos da rotina numa gramática poética e afetiva.

A dança quotidiana, ou como refere Fazenda, a *dança social*<sup>235</sup>, inserida no domínio das práticas artísticas de cariz comunitário, assume um papel transformador ao nível individual e coletivo. Ao integrar participantes não profissionais, promove um intercâmbio entre o corpo do quotidiano e aquele que se revela moldado pela linguagem artística - como se ambos fossem

---

<sup>232</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afetivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.149.

<sup>233</sup> BRITTO, Fabiana D.; JACQUES, Paola B. - *Corpo e Cidade: Complicações em processo*. Revista da UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. [Artigo em Revista Científica], p.145.

<sup>234</sup> *Ambiance* - Palavra francesa que é usada para se remeter a *ambiente* ou *atmosfera*.

<sup>235</sup> FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, ações*. Lisboa: Colibri, 2012, p.47.

faces complementares de uma mesma realidade.<sup>236</sup> *Neste tipo de danças, os papéis podem alterar-se, ou seja: quem, num determinado momento, está a assistir pode, quando o desejar, dançar; quem está a dançar pode, no momento seguinte, parar de dançar e assistir (...)* Neste contexto social, o acesso ao lugar em que a dança acontece é em geral livre.<sup>237</sup>

Mais do que a apresentação de um resultado cénico, esta prática privilegia o processo criativo em si, reconhecendo nele um espaço de descoberta e partilha, onde os vínculos entre os corpos, os lugares e as histórias se intensificam. O corpo, entendido como território relacional, gera identidade a partir do contacto com os outros e com o espaço que habita. Através desta constante articulação, emerge uma identidade construída na confluência de elementos múltiplos - corpos, objetos, memórias, ambientes - cultivados com atenção ao detalhe e à intimidade que transportam.

Esta forma de expressão manifesta-se, habitualmente, sob dois formatos distintos. Num primeiro, a comunidade assume o papel de espectadora, sendo imersa num universo performativo que, ao transmitir mensagens simbólicas, a conduz por um itinerário reflexivo e sensorial - onde o espetáculo se torna veículo de pensamento e, por vezes, catalisador de mudança interior. Numa segunda vertente, os próprios elementos da comunidade são envolvidos ativamente no processo de criação, participando na construção da obra e dissolvendo os limites entre criador e público. Aqui, a própria trajetória criativa é assumida como finalidade, desvalorizando-se a ideia de um produto final e celebrando-se, antes, o percurso de construção coletiva.

Neste sentido, as danças sociais estabelecem-se como práticas de escuta e escavação sensível - uma escuta do lugar, dos corpos e da memória, onde a criação se funde com a vida e a experiência. Isto é, para além de construírem uma *ambiance* aprazível e convidativa, estas estão *imbuídas de ideias e valores culturais e reconhecíveis e são a expressão de emoções individuais e socialmente partilhadas*.<sup>238</sup>

No contexto urbano, é pertinente destacar que elementos como edifícios contíguos, escadarias, rampas, elevadores, mobiliário urbano, praças, ruas ou passeios constituem os suportes fundamentais para a ação performativa no meio citadino.<sup>239</sup> Torna-se evidente que o espaço arquitetonicamente definido induz, de forma implícita, certas direções ao movimento corporal, estabelecendo uma espécie de coreografia. A geometria imposta pela mão do arquiteto ou do planeador urbano - seja em plena malha citadina ou num palco construído - imprime ao corpo uma orientação, transformando esse lugar num palco latente, carregado de direcionalidade e intenção.

---

<sup>236</sup> ALVES, Maria I. C. da S. - *A Dança e a Integração Comunitária*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.47.

<sup>237</sup> FAZENDA, Maria J. - *Dança Teatral: Ideias, experiências, ações*. Lisboa: Colibri, 2012, pp.47-48.

<sup>238</sup> *Idem*, p.54.

<sup>239</sup> FILIPE, Maria E. S. - *Arquitetura e Movimento: O espaço público como dispositivo*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.29.

No centro do constante ritmo urbano surgem, por vezes, interrupções que, quer de forma intencional ou não, captam a cidade para eventos pontuais, paralisando a sua agitação, ainda que por breves instantes. A ideia de interrupção, aqui, revela-se como uma rutura significativa na cadência quotidiana, provocando uma alteração na rotina estabelecida. Mas mesmo nos momentos em que as vias parecem suspensas no silêncio, a cidade persiste em vibrar, ainda que de forma subtil. Tal como o intérprete que, imobilizado no palco, permanece em cena através do fôlego e da intensidade da sua presença, também o tecido urbano nunca cessa por completo. Observa-se, neste bailado contínuo, a participação de todos, ainda que de modo inconsciente, neste improviso sem fim - até ao instante em que deixamos, definitivamente, o cenário.<sup>240</sup>

Como já foi referido, o traço mais marcante da configuração urbana atual reside na progressiva deterioração da experiência social. O espaço de intervenção cívica, de criação coletiva e de envolvimento sensorial não só se vê cada vez mais limitado nas suas manifestações, como também sofre um esvaziamento qualitativo, dificultando a sua evolução para formas mais densas e significativas.

Posto isto, Britto e Jacques propõem uma análise sobre como as propostas urbanas contemporâneas constroem encenações desprovidas de corporeidade, gerando cidades cenográficas que produzem espaços homogeneizados, destituídos de interação social - sendo o fundamento dominante por trás dos maiores processos urbanos está intimamente ligada à rejeição da diversidade corporal. As autoras sublinham, então, a importância de abordar os projetos urbanos através do corpo vivenciado no dia a dia, como forma de enfrentar a *espetacularização* crescente das cidades contemporâneas.

As autoras interrogam-se, deste modo, sobre a utilidade de um corpo padronizado que, imerso na rotina dos gestos repetidos, aceita sem questionar os lugares e as normas preestabelecidos. Quando o corpo quotidiano é conformado pelos espaços, ao mesmo tempo que os transforma, é imperativo que o indivíduo tome plena consciência de sua imposição física, despertando uma atenção mais profunda sobre o ambiente que o rodeia.

Para captar verdadeiramente o significado do contexto urbano é imprescindível a vivência sensorial e física do corpo no lugar, dado que *a pele é um percetivo que coloca o corpo em relação com todos os pontos do espaço.*<sup>241</sup> A par dessa experiência é possível revelar a sua essência, aguardando ser impregnado por qualquer forma de interpretação. Deste modo, é pelo corpo e pela *corpografia* que a cidade se adensa, adquirindo profundidade. Mais do que a configuração dos edifícios, a disposição das ruas e os projetos urbanos de cariz espetacular, importam as vivências, os movimentos e as apropriações que moldam o quotidiano. Em

---

<sup>240</sup> PINTO, Ana R. P. - *Três Danças para um Arquitecto*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2009. [Dissertação de Mestrado], p.69.

<sup>241</sup> LOUPPE, 1997 *apud* ALMEIDA, 2016, p.72.

oposição aos espaços destituídos de vitalidade privilegia-se uma cidade coletivamente ativa, onde a vivência sensorial e a interpretação emergem como protagonistas.<sup>242</sup>

A *corpografia* reformula e questiona a disposição espacial da sociedade no cotidiano, em particular, as intervenções artísticas, onde cada quebra dá origem a uma nova possibilidade de alteração da estrutura previamente concebida. Pois, é frequente observar, no cotidiano, como determinadas configurações e localização dos elementos positivos da cidade influenciam ou restringem os deslocamentos desejados. Mas nestas situações, o corpo que dança procura transcender essas limitações, desafiando a estrutura, a função e o significado do espaço através dos seus movimentos.

Assim, o corpo dançante insere-se ativamente na cartografia urbana, estimulando novos ritmos urbanos e colaborando na sua reformulação. Com efeito, o *performer*, simultaneamente criador e testemunha do seu tempo, não se limita a ilustrar a realidade. Em vez disso, propõe fissuras nos sistemas instalados, criando lugares de estranheza que confrontam as estruturas vigentes. A sua ação não visa o espelho do mundo, mas antes o seu desmantelamento. Neste prisma, o intérprete emerge como um instigador do inesperado, alguém que introduz desordem criativa no cotidiano - um artesão de ruturas, que redesenha o vivido ao provocar deslocamentos no olhar e na experiência do outro.

A sua representação em movimento configura-se como uma subjetividade que integra princípios estruturantes da dança e, em simultâneo, origina configurações espaciais fluidas, desprovidas de um planeamento antecipado. Estas formas emergem da espontaneidade corporal, cuja dinâmica contém, de modo inerente, uma organização coreográfica. Isto é, diferentemente de um mero passante, o intérprete estabelece um vínculo corpóreo com a cidade, não apenas deambulando por ela, mas experienciando-a como parte integrante da sua criação.<sup>243</sup>

A arquitetura, ao ser compreendida a partir da configuração territorial e da relação com o corpo, desvela percursos que transcendem a mera materialidade, funcionalidade ou construção física, evidenciando a sua essência representativa. No seio das construções, o contexto urbano adquire profundidade por meio das suas *corpografias* que se podem interpretar como atos performativos.<sup>244</sup> A arquitetura e a cidade inscrevem-se nos corpos dos seus habitantes, dotando-os de significado, transformando-se numa ampliação do próprio corpo e assumindo, por vezes, o papel de um organismo que dança em sintonia com quem o habita - um corpo que envolve outro corpo. Tal como testemunha Pallasmaa, *eu experimento-me na cidade, e a cidade*

---

<sup>242</sup> VAZ, Adriana - *Tramas na Cidade: Arquitetura e performance*. Chaud e Sant'Anna, T. F: Universidade Federal de Goiás, 2014. [Artigo em Revista Científica], p.264.

<sup>243</sup> SALES, Bianca C. M., SNIZEK, Andréa B. - *Dança em Espaços Urbanos: Reflexões e representações de bailarinos e coreógrafos*. Revista Mortinga: Universidade Federal de Viçosa, 2017. [Artigo em Revista Científica], p.32.

<sup>244</sup> VAZ, Adriana - *Tramas na Cidade: Arquitetura e performance*. Chaud e Sant'Anna, T. F: Universidade Federal de Goiás, 2014. [Artigo em Revista Científica], p.257.

*existe por meio da minha experiência corporal. A cidade e meu corpo complementam-se e definem-se. Eu moro na cidade e a cidade mora em mim.*<sup>245</sup>

A dança contemporânea interroga a própria corporeidade e a sua interação com o ambiente, investigando dinâmicas orgânicas de movimento, intensidades de presença e territórios sensíveis de comunicação. Como o refere Costa, *um corpo que atravessa e se permite ser atravessado pelo ambiente potencializa as descobertas de processos sensíveis à relação com lugares, gerando corporeidades específicas, as quais não são acionadas somente por meio de respostas automáticas do corpo cotidiano, mas em diálogos e criações de resistências sociopolíticas, sensíveis e singulares entre a relação corpo-espço.*<sup>246</sup> Ou seja, simultaneamente questiona os condicionamentos sociais inscritos no corpo e a sua repetição, encarando-os como desafios inerentes ao processo criativo.

Explorar o espaço através do corpo em *performance* torna-se essencial para refletir sobre os seus limites e a possibilidade de os ultrapassar, estabelecendo um diálogo entre dois domínios distintos. O primeiro sendo a dança a infiltrar-se no cotidiano, enquanto o segundo corresponde à arquitetura, desafiada pela apropriação corporal que a redefine. Na observação do corpo em movimento - um corpo distinto, consciente da sua existência, disponível para o imprevisto e o encontro - emerge a oportunidade de reinventar a arquitetura, pois este corpo, ao experienciar os espaços, reformula-os, ainda que de forma efêmera.<sup>247</sup>



Figura 14 - Zonas de São Paulo enquanto cenários para a dança. Fotografia de Serafina, 2015.

Ao investigar a relação entre corpo e cidade, percebe-se que o espaço urbano abandona a função de mero cenário, para se constituir como elemento ativo da *performance*. Esta interação evidencia como o corpo atua simultaneamente como agente de transformação e como recetor das dinâmicas do espaço, configurando territórios sensoriais carregados de identidade, percurso e memória, ainda que de forma fugaz. Neste contexto, a cenografia afirma-se como prática situada na fronteira entre arquitetura, arte e experiência vivida, capaz de interrogar, expandir e redefinir os modos de presença e de interação com o espaço urbano.

<sup>245</sup> PALLASMAA, 2011 *apud* RODRIGUES, 2019, p.73.

<sup>246</sup> COSTA, Raíssa C. B. - *As Ruínas que me tornam este Todo: Experiências em dança de estudos no Centro Histórico Manauara*. Campinas: Instituto de Artes, 2021. [Tese de Doutorado], p.50.

<sup>247</sup> ROCHA, Carmela M. - *O Espaço do Corpo na Arquitetura: A dança como metodologia de projeto*. Revista Thésis: Universidade de São Paulo, 2021. [Artigo em Revista Científica], p.82.

### **3.2.3. A performance estreitamente regulada e repetitiva das cidades**

A problemática da regularização e normatização das cidades, que aqui se introduz, que completa o que foi referido nas páginas anteriores, e que será hipoteticamente solucionada no próximo subcapítulo, justifica ainda mais a urgência de se ter em consideração o tema da *corpografia*.

A justaposição entre o espaço cénico convencional e os lugares públicos evidencia contrastes significativos. No teatro, um conjunto de normas implícitas rege o comportamento dos espectadores, mesmo sem necessidade de explicitação prévia. Enquanto no contexto urbano, a ausência de um protocolo definido permite uma ampla margem de reação. Cada indivíduo pode simplesmente observar, rejeitar a proposta artística ou envolver-se ativamente na criação, assumindo um papel ativo.<sup>248</sup>

No entanto, o desenho urbano atua, mesmo assim, como um elemento regulador, influenciando imperativamente os comportamentos e a forma como os atores da cidade se deslocam e interagem com o lugar em constante transformação. As construções, enquanto estruturas fixas, oferecem a sensação de perenidade e servem de referência no quotidiano, delimitando e envolvendo a existência humana nos seus negativos. A arquitetura, ao definir formas, orienta o corpo, conduzindo-o numa espécie de coreografia espacial que se desenrola ao atravessar, contornar, transpor ou percorrer diferentes espaços. Um arquiteto, de forma evidente, deve coreografar no sentido de dispor e criar ambientes que sejam visualmente apelativos e práticos, favorecendo o conforto do utilizador. Quanto ao coreógrafo, este pode ter um papel no controlo da dinâmica no lugar, afetando diretamente a experiência do indivíduo que o ocupa - intérprete e/ou espectador. Em última instância, a arquitetura pode ser entendida como uma coreografia. Cada fragmento construído orienta deslocamentos humanos, modela comportamentos, guia olhares, desperta atenções, evoca experiências e convoca emoções.

#### ***Café Müller***

Nesta parte, propõe-se a análise da peça *Café Müller*<sup>249</sup> de Bausch, que se pode assemelhar, de forma metafórica, ao que se experiencia na coreografia urbana. Antes de mais, relembra-se que Bausch utiliza o espaço de representação para investigar a interação dos corpos e dos gestos dos bailarinos. Os seus cenários tornam-se palpáveis à medida que os bailarinos os percorrem e realizam movimentos que servem para ligar os diferentes elementos dispostos no palco, como obstáculos que os desafiam.

Nos seus espetáculos, a coreógrafa apresenta, por vezes, umas *coreo-geo-grafias*, que transportam o ambiente urbano para o domínio do palco, exemplificando a forma como a cidade

---

<sup>248</sup> SALES, Bianca C. M., SNIZEK, Andréa B. - *Dança em Espaços Urbanos: Reflexões e representações de bailarinos e coreógrafos*. Revista Mortinga: Universidade Federal de Viçosa, 2017. [Artigo em Revista Científica], p.35.

<sup>249</sup> *Café Müller* (1978) - Nesta peça, o impacto da dança contemporânea nas práticas de criação artística foi notável, ao privilegiar a liberdade expressiva do corpo e a sua capacidade de invenção. Esta peça marca a afirmação de Bausch no cruzamento entre dança e teatro, delineando uma nova linguagem artística no fervilhar do pós-modernismo.

pode emergir como matéria cénica. Nestes contextos, a arquitetura surge, não só enquanto possível plano de fundo, como também enquanto entidade expressiva, dotada de carácter e presença dramaturgica. Assiste-se, igualmente, à incorporação de elementos materiais genuínos, que moldam o espaço e estabelecem atmosferas singulares, bem como à evocação de questões fundadoras da disciplina arquitetónica e à revisão poética dos seus paradigmas formais.<sup>250</sup>

Os ambientes cénicos da bailarina eram concebidos para realçar a força expressiva dos corpos em movimento, incorporando frequentemente elementos domésticos ou evocando situações do dia a dia. Este objetos, uma vez em cena, embora carreguem significados próprios, são muitas vezes subvertidos na sua utilização e despojados da sua função habitual.

Na peça *Café Müller*, o cenário emerge como território simbólico, onde o espaço representa um café austero, delineado por painéis translúcidos, uma porta giratória ao fundo e um amontoado de cadeiras que delineiam obstáculos, transições e percursos, servindo de base para a criação de formas geométricas (ver Figura 16). Integrados na movimentação dos intérpretes, esses objetos transcendem a mera função decorativa, tornando-se extensão do próprio corpo coreográfico. A coreógrafa percebia os bailarinos como viajantes errantes, num perpétuo périplo existencial, impelidos pelo gesto a explorar vastos horizontes exteriores, na demanda de uma compreensão mais íntima de si mesmos. Neste sentido, é pelo errar dos bailarinos, pelos percursos que inscrevem, que o espaço ganha forma e se torna sensível. Cada deslocação responde à urgência de abrir caminhos entre os dispositivos cénicos, que surgem como barreiras físicas a serem superadas. Por outras palavras, a organização do espaço manifesta-se na própria fisicalidade dos intérpretes, revelando-se através da dança.

Perante o referido, os corpos, ao emergirem em cena, adaptam os seus gestos em resposta à presença dos outros e dos elementos que os rodeiam, assumindo o papel de intérpretes do espaço. Neste sentido, à medida que se deslocam, os bailarinos moldam, edificam e transformam o cenário, em contínua reinvenção (ver Figura 17). Neste jogo entre corpo e objeto, a coreógrafa encena a tensão vital entre movimento e obstáculo, impregnando no espaço uma experimentação profunda.

Numa análise metafórica, pode-se entender a disposição das cadeiras no palco como a dos edifícios na cidade. O percurso coreográfico faz-se entre eles, no meio dos seus negativos - as ruas e os espaços públicos. Os gestos do corpo, que experimenta a cidade, adaptam-se a essas construções, abraçando-os ou evitando-os, tal como acontece com as cadeiras na peça de Bausch, com a única desvantagem de não poderem ser movidas apenas pela força corporal. Nesta situação, o indivíduo torna-se parte integrante desta vivência, sendo desafiado a estabelecer uma nova perceção espacial, como se a fusão entre movimento e arquitetura o impulsionasse a imprimir a sua própria presença corpórea neste território em permanente

---

<sup>250</sup> MENDONÇA, Mafalda da C. A. - *Um Lugar para a Dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2012. [Dissertação de Mestrado], p.111.

mutação. Nesta lógica, o espaço movimenta-se em sintonia com o indivíduo, numa relação dinâmica e interdependente. O deslocamento surge como resultado de uma estrutura pré-definida que orienta a conceção arquitetónica, assemelhando-se aos espaços cénicos, concebidos para dar suporte a uma narrativa corporal.

Assim, nos seus espetáculos, a dança convoca a arquitetura e o universo urbano, transfigurando as suas essências em metáforas e evocações quer através dos espaços edificados, quer do próprio gesto. Como já referido, o diálogo com o espaço urbano, encarado como território fértil para a expressão do comportamento humano, afirma-se como uma linha dominante na dança contemporânea.



Figura 15 - Pina Bausch em *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70.



Figura 16 - O antes da peça *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70.



Figura 17 - O depois da peça *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70.

A condição humana, na sua essência complexa, coloca-se frequentemente em situações marcadas por um amontoado de regras excessivas ou irrelevantes, que, por sua vez, impõem limitações desnecessárias no quotidiano, partindo *da contenção dos movimentos, da contenção das palavras e da contenção das ações no sentido de regular os excessos derivados da sociedade*.<sup>251</sup> Como, por exemplo, ao projetar-se cidades e edifícios, frequentemente procura-se definir as funções e as atividades a serem realizadas nesses espaços, o que implica uma regulação sobre a forma como estes são utilizados e, por conseguinte, sobre os corpos que os habitam. Contudo, esta abordagem não abre margem para que outras maneiras de estar ou tipos de corpos divergentes possam coexistir. *Observamos, assim, que a civilidade começa pela*

<sup>251</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.85.

*regulação do corpo, se amplia para as regras do convívio social e define seus limites no âmbito político a partir da sujeição.*<sup>252</sup> No entanto, se o ambiente pode orientar ou sugerir certos padrões de uso e comportamento, é o movimento que determina se essas convenções se mantêm ou se dissolvem. Por outras palavras, é na interseção entre corpo em ação e espaço que se operam tanto a reafirmação das normas espaciais e corporais preexistentes, como as transgressões das mesmas.

Segundo o artigo de Rocha, ao estabelecer o uso do espaço, ao atribuir funções, organizar ambientes e gerir as circulações, a arquitetura tende a excluir a imprevisibilidade, limitando a liberdade de movimento dos corpos. A repetição de padrões de utilização, formas e espacialidades, com o objetivo de proporcionar *conforto*, pode acabar por distanciar a presença corpórea. A análise do empobrecimento da relação corporal e subjetiva com o ambiente, seja na dimensão do edifício, seja da urbe, torna-se crucial quando se observa a crescente uniformização dos espaços que, guiados pela lógica da representação, priorizam a imagem em detrimento da vivência real.<sup>253</sup>

O corpo do indivíduo, ao assumir o controlo da sua própria vivência, desafia a sua redução a papéis estereotipados, imagens repetitivas e estruturas urbanas que o rejeitam. Este corpo emerge espontaneamente na *cidade de hoje, que tende a negligenciar o fato humano*<sup>254</sup> e a ser dominada pela experiência social *espetacularizada*, demonstrando que a procura por algo melhor está sempre presente nas tramas do quotidiano. Como o refere a autora, o corpo em movimento procura ativamente esta melhoria, rompendo com a homogeneidade dos gestos e alcançando maior exteriorização da sua intelectualização. Ao adotar movimentos inéditos, o corpo cria a capacidade de transformação, perturbação e descontinuidade, desbravando territórios ignorados.<sup>255</sup>

A introdução da prática de ações repetitivas e reguladas, nesta dissertação, denuncia a urgência de investigar *performances* capazes de intervir na cidade, gerando novos significados, desafiando rotinas e reconfigurando perceções do espaço urbano. O surgimento repentino destas intensificaria o seu impacto sensorial e social, reforçando a cenografia urbana enquanto arte que privilegia a adaptabilidade e a capacidade de transformação, permitindo que cada intervenção ultrapasse as limitações do momento e deixe marcas temporárias, não físicas, no tecido urbano, mas sim na memória e na identidade coletiva do mesmo.

---

<sup>252</sup> PECHMAN, Robert M. - *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.85.

<sup>253</sup> ROCHA, Carmela M. - *O Espaço do Corpo na Arquitetura: A dança como metodologia de projeto*. Revista Thésis: Universidade de São Paulo, 2021. [Artigo em Revista Científica], p.80.

<sup>254</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.261.

<sup>255</sup> ROCHA, Carmela M. - *O Espaço do Corpo na Arquitetura: A dança como metodologia de projeto*. Revista Thésis: Universidade de São Paulo, 2021. [Artigo em Revista Científica], p.81.

### 3.3. A cena no espaço público

A investigação assente na interação entre corpo e cidade pôde revelar dinâmicas essenciais nos processos urbanos contemporâneos e, ao analisar os modos como o corpo comum, o quotidiano e o vivido se apropriam do espaço, poder-se-á apontar alternativas ao fenómeno de *espetacularização* das cidades atuais. É neste contexto que a progressiva abstração e a prevalência de interpretações simplificadas do espaço público resultam na substituição da vivência partilhada, por *performances* rígidas, pré-determinadas e monótonas da experiência urbana. Assim, e tendo em consideração o que foi anteriormente desenvolvido, esta fase dedica-se a evidenciar a articulação entre a dimensão urbana do espaço público e os cenários onde se inscrevem manifestações representativas.

Como já referido anteriormente, todo espaço pode vir a ser concebido como um espaço de representação, embora essa transformação não dependa exclusivamente dele. De facto, tal mudança está intrinsecamente ligada às intenções, às ações e à forma como os corpos interagem e se apropriam do lugar. Portanto, o espaço cénico não permanece fixo dentro de uma mesma conceção, existindo sempre a possibilidade de transitar para outro espaço disponível de representação, dependendo das circunstâncias e dos acontecimentos que ocorrem. *Neste sentido, pode dizer-se que a variedade e dimensão dos espaços de representação são extraordinariamente amplas. Partindo dos edifícios de teatro tradicionais, dotadas de complexas estruturas formais, técnicas e representativas, pode estender-se aos espaços de vocação não teatral e edifícios comuns e ainda ao espaço público em geral, como as praças, ruas, parques ou jardins.*<sup>256</sup>

Na cidade, existe um espaço acessível a todos que se desenvolve em simultaneidade com a sociedade, o espaço público. *Considerando-se ainda que os espaços públicos são responsáveis por mais de metade da área da maioria dos centros urbanos, centros esses que moldam a experiência urbana, pode-se afirmar que os espaços públicos andam de mãos dadas com a qualidade de vida dos seus cidadãos*<sup>257</sup>, pois *há uma relação necessária entre a sociedade e espaço.*<sup>258</sup> O espaço público é um lugar não limitado, que se relaciona à cenografia da cidade, como se a cidade fosse o palco principal e nele se introduzissem vários cenários de espetáculos, lugares de experimentação e partilha. *Não sendo um espaço limitado a quem utiliza a cidade ou quem utiliza aquele espaço, há uma contaminação muitíssima interessante com o lugar do espetáculo. Portanto, de alguma forma, o ritmo da cidade, a vida da cidade, contamina também o próprio espetáculo.*<sup>259</sup> Isto é, assume-se como entidade maleável, permeável às necessidades do momento e às múltiplas possibilidades que definem cada situação concreta -

---

<sup>256</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.24.

<sup>257</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.26.

<sup>258</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.22.

<sup>259</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

um presente por esculpir, disponível à invenção e à transformação contínua. Assim sendo, como o sublinha Kostof<sup>260</sup>, *cada espaço público é um teatro*.<sup>261</sup>

Apesar dos eventos que se apropriam do espaço público serem efémeros, estes têm o poder simbólico de fazerem parte integrante da identidade cultural da cidade. É, então, a partir da interpretação dos cidadãos que se cria a memória coletiva do evento e, por consequente, a identidade da cidade. Isto é, *o sucesso dos eventos não é apenas considerado pelo desenvolvimento de estratégias para a criação da sua imagem, mas também pela contínua relação do programa com os cidadãos e pela sua abordagem ao planeamento cultural*.<sup>262</sup>

A necessidade de encontrar espaços para a *performance*, no cenário urbano, permite que a cidade seja moldada pelos atores e pela audiência, bem como moldar-se a si própria. Contudo, com o evoluir dos tempos, o abandono do espaço público vai aumentando, sendo apenas utilizado como ferramenta de competição para eventos contra as outras cidades, perdendo-se o ingénuo e a beleza dessas experiências coletivas que reuniam cenário e cidade. Inevitavelmente aproxima-se, de novo, à imagem e não à memória da cidade.<sup>263</sup>

De facto, na dinâmica espetacular contemporânea, os projetos urbanos dominantes tendem a converter os espaços públicos em meros cenários desprovidos de corporeidade, reduzindo-os a imagens de consumo e fachadas promocionais. Estas cidades encenadas tornam-se territórios controlados, removendo as experiências corporais e sensoriais dos seus habitantes, desprovendo a riqueza da dimensão política e social do contexto público. Tal consequência tornam a experiência urbana mais superficial. Embora a crítica a este fenómeno seja já amplamente debatida, continua a evidenciar-se que tal processo conduz à atenuação, restrição e padronização da vivência sensorial e corporal no meio urbano.<sup>264</sup>

Conforme o mencionado, investigar sobre as interações entre o corpo e a cidade pode revelar alternativas a essa *espetacularização*, transfigurando as cenografias urbanas por meio da ocupação ativa e subversão dos espaços, proporcionando uma nova forma de intervir na cidade atual, pois *habitar não significa apenas um acto isolado, localizável na carta, mas uma prática*.<sup>265</sup> E, quando a cidade é experienciada, ela deixa de ser apenas um cenário e transforma-se num organismo próprio, imbuído de sentido pelo uso diário. Torna-se, assim, um outro corpo

---

<sup>260</sup> Spiro Kostof (1936-1991) - Foi um historiador da arquitetura e do urbanismo de origem turca e destacou-se pelo seu estudo da cidade como artefacto cultural e histórico. Em *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History* (1991), o autor analisou a evolução das formas urbanas, explorando os padrões espaciais e os significados sociais, políticos e simbólicos que os sustentam. O seu contributo teórico reside na compreensão da cidade enquanto construção coletiva e cultural, oferecendo uma leitura crítica sobre como o desenho urbano molda a experiência humana e reflete valores históricos e civilizacionais.

<sup>261</sup> KOSTOF, Spiro - *The City Shaped. Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p.226.

<sup>262</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], pp.150-151.

<sup>263</sup> *Idem*, pp.155-156.

<sup>264</sup> BRITTO, Fabiana D., JACQUES, Paola B. - *Corpo e Cidade: Complicações em processo*. Revista da UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. [Artigo em Revista Científica], p.143.

<sup>265</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.24.

com o qual o habitante interage, sob influência dos planos urbanos que impõem uma dinâmica relacional regida por normas que privilegiam a purificação, a acessibilidade, a proteção e a valorização. Essas diretrizes perpetuam a dissociação entre o corpo e o espaço urbano.<sup>266</sup>

Como já se entendeu, no contexto da cidade depreende-se da possibilidade de escolher entre ter uma postura de participação ativa ou de mera contemplação. Dando-se início a um percurso corporal na construção e vivência da cidade, assumindo-se um papel não apenas de observador, mas de agente, impulsionador e criador, reforça-se a necessidade de uma abertura para que o processo se desenrole, permitindo que a transfiguração se manifeste e o espaço urbano se redefina. Para tal, o espaço público atribui ao cenário urbano atmosferas encantadoras que incentivam a inclusão e participação dos cidadãos, *transformando o modo como as pessoas experimentam e experienciam o próprio mundo*.<sup>267</sup>

Mas mais relevante do que a configuração física do corpo em diálogo com a arquitetura urbana é considerar a possibilidade de um domínio público menos condicionado por barreiras impostas por estruturas de poder ou dinâmicas capitalistas. Defende-se que esse domínio, ao ultrapassar fronteiras culturais estabelecidas, pode tornar-se terreno fértil para a reflexão crítica e para o questionamento das convenções que definem aquilo que se entende por espaço *público*. Pois, o espaço público adquire verdadeiro significado apenas quando é partilhado, percorrido e vivenciado por uma pluralidade de presenças. Sempre que duas pessoas se cruzam no contexto urbano, ou na rua ou na praça, instaura-se entre elas uma dinâmica coletiva - um gesto público que dá vida e sentido ao próprio lugar. Sempre que o espaço favorece este diálogo entre o Homem e o universo que o envolve, o mesmo afigura-se como uma espécie de palco contínuo onde cada gesto quotidiano assume contornos de encenação - uma expressão performativa da existência.<sup>268</sup>

No entanto, atualmente, para além das normas existentes, o automóvel impõe-se como elemento dominante nos espaços urbanos, restringindo as possibilidades de circulação pedonal. O contacto interpessoal acaba por ser condicionado, pois a cidade perde áreas propícias à deambulação a pé, cedendo lugar a vias congestionadas e parques de estacionamento que comprimem as ruas, tornando-as pouco acolhedoras para os peões, que se veem progressivamente excluídos deste cenário.

Embora, hoje em dia, o espaço público seja projetado para fins diferentes, voltado para o corpo disciplinado e higienizado, onde qualquer movimento que ameace a convencionalidade do quotidiano urbano e o mundo do trabalho é evitado, existem diversas iniciativas que demonstram que há um potencial colaborativo entre a criação coreográfica, a arquitetura e o desenho urbano, capaz de contribuir para a conceção de contextos urbanos mais harmoniosos,

---

<sup>266</sup> BRITTO, Fabiana D.; JACQUES, Paola B. - *Corpo e Cidade: Complicações em processo*. Revista da UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. [Artigo em Revista Científica], p.153.

<sup>267</sup> AGUIAR, Teresa R. M. - *Espaço-Performativo. Estudos para uma definição*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2010. [Dissertação de Mestrado], p.29.

<sup>268</sup> *Idem*, p.19.

funcionais e sensíveis às necessidades dos seus habitantes. De facto, determinadas intervenções artísticas de carácter crítico visam reconfigurar e subverter o espaço público, apropriando-se dele para instaurar vivências alternativas e provocar deslocamentos na sua perceção. Ao contrariar a imagem ordenada e conciliadora que o discurso dominante tenta impor, estas práticas instalam uma fricção necessária. O que sobressai neste panorama é a força questionadora que tais experiências sensíveis exercem sobre os modos convencionais de entender e habitar o espaço comum.

A dança tem cada vez mais invadido o espaço público, retornando às suas raízes e reconhecendo que o seu verdadeiro palco sempre foi esse espaço. Ao aproximar-se do público e permitir a interação, procura-se romper a barreira entre bailarino e espectador, transformando o espaço no palco de todos. *Permite que o espectador esteja de pé em torno dos intérpretes e da ação, permite que a imagem do espetáculo seja contaminada por pessoas que passam naquele espaço público e que nem pertencem ao espetáculo, nem fazem parte da assistência, são pessoas que percorrem o espaço.*<sup>269</sup> Por via da dança, abre-se a possibilidade de estreitar os laços entre os indivíduos e os espaços comuns da cidade, favorecendo uma vivência urbana mais dinâmica e envolvente. A integração do olhar coreográfico na configuração do território urbano pode intensificar o sentimento de pertença e fomentar interações sociais mais ricas entre aqueles que habitam e percorrem esse mesmo cenário no dia a dia.

O espaço onde a dança se desenrola é sempre definido por tudo o que a envolve, seja tangível ou imaginário, arquitetónico ou natural. Nele, o movimento manifesta-se de diversas formas, não apenas através do bailarino, que se desloca pelo cenário, mas também do próprio espectador, cujo olhar percorre a cena, independentemente de permanecer imóvel, em pé ou sentado ou de se encontrar em maior inquietação.<sup>270</sup> A presença da dança em espaços públicos ressignifica não só os próprios contextos urbanos onde se manifesta, como também a vivência da cidade em si. Um exemplo disto é a praça, inicialmente concebida enquanto zona de recreio e convívio, que ao ser espontaneamente ocupada por movimentos coreográficos, sem necessidade de programação prévia, converte-se num território performativo onde o corpo reinventa as funções do espaço.<sup>271</sup>

### **O Site-specific**

Como já visto, *os movimentos sociais urbanos têm um papel importante na ampliação e acumulação de forças e experiências; marcam o início de um processo que tende a afectar a vida daqueles que dele participam, pelo enriquecimento que o contacto com o outro propicia e que o debate estimula.*<sup>272</sup> Nesta trabalho académico, é essencial acrescentar-se um novo movimento que impulsionou essa procura de reinventar espaços públicos, através da

---

<sup>269</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

<sup>270</sup> PINTO, Ana R. P. - *Três Danças para um Arquitecto*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2009. [Dissertação de Mestrado], p.45.

<sup>271</sup> ALVES, Maria I. C. da S. - *A Dança e a Integração Comunitária*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.59.

<sup>272</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.186.

representação. O movimento do *site-specific* surgiu no final da década de 1960 e encontrava-se fortemente ligado à *Performance Art*, respondendo ao ambiente encerrado e imponente do teatro. Nas décadas seguintes, integrou movimentos como a *Land Art*<sup>273</sup>, promovendo propostas apoiadas em contextos socioculturais específicos. Estas não reivindicaram autossustentabilidade, antes evidenciaram a sua dependência do espaço e das circunstâncias em que se inseriam. Em contraste com os ideais modernistas, o teatro *site-specific* afirmou-se como uma expressão pós-moderna, incorporando a complexidade e as incertezas da vida.

Este movimento consistia e ainda consiste na conceção de projetos que se desenvolvem em função de um ambiente particular, onde a ligação ao local que o recebe assume um papel essencial. Como já analisado, o vínculo com a arquitetura manifesta-se em diversas dimensões, não se tratando apenas de o espaço moldar a *performance*, mas também de a própria representação desvendar, de certo modo, as camadas ocultas do mesmo, tornando-a indissociável do seu contexto. A *performance*, neste movimento, assume, como essência, intervenções concebidas especificamente para o espaço público, tomando como base os corpos que o habitam ou os passantes que, de forma efémera, o percorrem no decurso das suas rotinas diárias. Essas ações artísticas fundem-se, assim, numa relação direta com o território e com a presença humana que o anima.

As barreiras entre a instalação temporária e a estrutura perene tornam-se difusas, uma vez que a cenografia e a arquitetura se inspiram na identidade e no quotidiano dos habitantes, assim como nas particularidades do espaço. Em vez de se fixar a um local específico, o teatro *site-specific* acentua a temporalidade da experiência, sublinhando a natureza transitória do lugar. A sua natureza efémera cria uma ligação dinâmica e tremida entre espaço e identidade. Questões como lembrança, herança, interações sociais, permanência e transformação são abordadas num cenário profundamente influenciado pelo capitalismo.<sup>274</sup>

O *site-specific* pode ocorrer em edifícios abandonados, praças públicas ou ambientes naturais, considerando as características físicas - fatores como escala e dinâmicas -, históricas, culturais e sociais do próprio local. Ao trabalhar com o conceito de lugar, transforma-se e reconfigura-se o ambiente, gerando um espaço que convida o espectador a envolver os seus sentidos e a participar ativamente. Assim, o espaço deixa de ser apenas um pano de fundo, configurando-se como componente ativo na trama e na vivência artística.

Quando se encara a cidade como o cenário essencial da abordagem *site-specific*, ganha relevo a análise dos seus traços constitutivos, das suas particularidades e das suas condicionantes. As geometrias, os pisos, as superfícies e os volumes que conformam os espaços públicos encerram,

---

<sup>273</sup> *Land Art* - Surgiu na década de 1960, enquanto movimento artístico que utilizava a natureza como meio de suporte da obra. Realizada em espaços ao ar livre, transformava paisagens através de intervenções como escavações, deslocamento de terra, uso de pedras, água e outros elementos naturais, rompendo com o conceito teatral tradicional.

<sup>274</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.83.

como já vistos, códigos de conduta implícitos que orientam não só o modo como os indivíduos se movem e se posicionam perante a malha urbana, mas também a forma como se inter-relacionam entre si nesse mesmo contexto.<sup>275</sup> Se, por um lado, a seleção dos locais decorre da sua pertinência para com a dramaturgia a desenvolver, por outro, é a própria arquitetura urbana que serve de catalisadora para a gênese do espetáculo. A partir da improvisação dos intérpretes no seio desses lugares, desponta-se uma tessitura narrativa, que o encenador posteriormente estrutura em forma de escrita. Deste modo, poder-se-á afirmar que as figuras dramáticas emergem intrinsecamente do espaço que as inspirava.<sup>276</sup>

As ações performativas concebidas para cada lugar específico subvertem as convenções habituais de vivência e uso do espaço público, transfigurando-o temporariamente num palco reinventado - um cenário verídico que acolhe acontecimentos ficcionados. Por meio de sugestões subtis ou mutações simbólicas, emerge um novo campo de possibilidades relacionais com o tecido urbano e com o universo simbólico que lhe está subjacente. *Tal como no teatro, também a arquitectura contemporânea explora novas formas de interacção e de comunicação, recriando telas e controlando luzes à escala urbana. No que concerne à criação de obras específicas para um local determinado, este torna-se também lugar da performance arquitectónica (...) onde esses sítios apenas com uma intervenção específica passam a ser lugares.*<sup>277</sup>

### **Trisha Brown**

A fusão entre a dramaturgia e o *site-specific* encontra ecos nas propostas artísticas de Brown<sup>278</sup>, desenvolvidas em Nova Iorque nos anos 1970. As suas criações, frequentemente afastadas do palco convencional, tomavam corpo em locais inesperados - desde telhados e fachadas de edifícios até parques de estacionamento ou espaços expositivos -, convertendo esses ambientes em cenários vivos, permeáveis à experimentação coreográfica.<sup>279</sup> No entanto, embora desenvolvesse o seu trabalho com bailarinos em ambientes inovadores, investigando a percepção do público e a dinâmica que se criava entre os intervenientes e o espaço onde interagiam, Brown mantinha as distinções entre as funções de intérprete e espectador, que permaneciam bem definidas.

---

<sup>275</sup> FILIPE, Maria E. S. - *Arquitetura e Movimento: O espaço público como dispositivo*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.58.

<sup>276</sup> *Idem*, p.88.

<sup>277</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.239.

<sup>278</sup> Trisha Brown (1936-2017) - Figura inovadora da dança pós-moderna, a bailarina e coreógrafa americana marcou de forma incomensurável o universo da dança. As coreografias que criava ganhavam importância por desafiar a linguagem tradicional da dança e por expandir os limites habituais do teatro, rompendo a fronteira entre palco e plateia. NOBRE, Gonçalo M. da P. P. - *Explorar o Espaço: Um diálogo entre arquitetura e dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.57. Ao criar espetáculos *site-specific*, ou seja, obras concebidas para um local específico, ela transformava o espaço e redefinia a interação entre bailarinos e público, assim como a relação que ambos estabeleciam com o ambiente ao seu redor, intensificando as formas geométricas, as linhas angulares e os alicerces das construções arquitetónicas.

<sup>279</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.89.

O desenvolvimento criativo da bailarina foi profundamente marcado pela experimentação, pelo saber intuitivo, pelo percurso criativo e inesperado e pelo movimento do dia a dia, transformando questões como o afastamento urbano e a carência de conexões humanas nas cidades contemporâneas em pontos de partida para análise e criação coreográfica. Ao partir do cotidiano como matéria-prima para as suas criações performativas, Brown procurava subverter os padrões coreográficos e os hábitos culturais impressos no corpo. Através dessa libertação dos códigos instituídos, a mesma desafiava as convenções espaciais e normativas que delimitavam onde e como a dança podia emergir. Rejeitando os constrangimentos impostos pela tradicional caixa mágica, acabou por transpor a sua prática para o tecido urbano, transformando a cidade em palco e a rua em território de expressão.

Em *Roof Piece*<sup>280</sup>, por exemplo, encontrava-se uma dúzia de intérpretes trajados de vermelho (ver Figura 19), estrategicamente posicionados em coberturas escolhidas pela sua visibilidade a partir do nível da rua (ver Figura 20). A atenção da coreógrafa recaiu principalmente sobre as chaminés, cujas formas verticais se entrelaçavam com a presença corporal dos intérpretes, como se estes se fundissem com as referidas estruturas verticais. Esta criação estabeleceu uma teia de conexões entre diversos pontos da malha urbana de Manhattan.<sup>281</sup>

A intenção de Brown e conceito da *performance* era produzir um efeito semelhante ao de um *semáforo*, possibilitando a transmissão a longo alcance, ao mesmo tempo que desafiava as noções tradicionais de percepção e recordação no campo da dança. A sua proposta também questionava a conceção da coreografia como um conjunto rígido de gestos a serem decorados e reproduzidos, adotando uma postura centrada nas noções de *comunicação e imitação*.<sup>282</sup>

A ação performativa partiu da intérprete principal, cujos gestos improvisados evocavam a gestualidade de um agente de sinalização rodoviária, servindo como impulso comunicacional para os demais intervenientes. Estes, em resposta, incorporavam e reproduziam o movimento por ela originado, estabelecendo uma cadeia de transmissão gestual. A sequência coreográfica desdobrava-se, deste modo, num jogo de réplica entre os corpos, cada bailarino assumindo os gestos do anterior, de cobertura em cobertura, num fluxo encadeado que desenhava, no horizonte urbano, uma linha imaginária de comunicação. Essa cadeia gestual sublinhava uma relação sensível entre os corpos e os espaços que habitavam, ao mesmo tempo que delineava percursos sobre a topografia da cidade.

Em determinado momento, o fluxo era interrompido e uma nova direção era proposta: o *performer* inicial sinalizava para outro intérprete, situado numa cobertura distinta, atribuindo-lhe a responsabilidade de propor os movimentos sequenciais seguintes. A continuidade coreográfica seguia, assim, uma estrutura sequencial onde o gesto se deslocava de corpo em

---

<sup>280</sup> *Roof Piece* - A *performance* teve lugar pela primeira vez em Manhattan, Nova Iorque, em maio de 1971.

<sup>281</sup> SALGUEIRO, Inês P. M. - *Experiências & Inventiva. Da noção do corpo no espaço*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.65.

<sup>282</sup> NOBRE, Gonçalo M. da P. P. - *Explorar o Espaço: Um diálogo entre arquitetura e dança*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2023. [Dissertação de Mestrado], p.57.

corpo, atravessando telhados ao longo de nove quarteirões, numa espécie de coreografia epistolar urbana.

Em virtude das transições visuais e temporais entre os intérpretes, a sucessão de gestos gerava uma dinâmica acumulada de discretas alterações. Sob a ótica do observador, não era viável apreender a totalidade dos movimentos numa única e determinada posição. Ao reconhecer tal articulação, o observador era instigado a movimentar-se pelo território urbano, guiado pelo desejo de descobrir o próximo elo da dança e compreender o contexto que acolhia tanto o corpo do *performer* quanto o do espectador. Num determinado momento, o campo de visibilidade acabava por ser interrompido, chegando ao seu limite, permitindo que o observador assumisse o resto da *performance* no domínio da sua imaginação.

Ao interagir com o tecido urbano das cidades e com os gestos coreografados, considerando o corpo como mediador das interações com o ambiente, Brown evidenciava de modo singular a construção arquitetônica do próprio corpo, bem como habilidade em se moldar e responder aos contornos e geometrias do tecido urbano. Defende-se, então, que a dança, ao apropriar-se do espaço comum, transforma o domínio público em território sensível. Os intérpretes rendem-se à envolvimento do lugar, permitindo-se ser conduzidos pelas suas particularidades arquitetônicas e mergulharem, em conjunto com os espectadores, numa ampliação do seu próprio deslocamento no tecido da cidade.



Figura 18 - Trisha Brown. Fotografia de Jack Mitchell, 1976.



Figura 19 - *Roof Piece*. Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025.



Figura 20 - *Roof Piece*. Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025.

Com este caso de estudo, reafirma-se a possibilidade de inscrever a linguagem do corpo dançante em qualquer contexto, desafiando convenções e expandindo os limites do que se entende por espaço de representação. A cena no espaço público torna-se, assim, extensão da arquitetura temporária, oferecendo experiências que desafiam a permanência convencional e intensificam a conexão sensorial e emocional com a cidade.

### 3.3.1. O efémero

Historicamente, e como visto anteriormente, a efemeridade tem sido ligada às artes performativas, o que contribui para a sua posição de pedestal na hierarquia das artes.<sup>283</sup> A palavra *efémero*<sup>284</sup> tem origem na Grécia e evoca a noção de algo de existência breve, marcado pela transitoriedade e pela fugacidade do tempo. A criação efémera manifesta-se como algo que carrega em si o presságio do seu desaparecimento, sugerindo numa condição passageira, num estado que rapidamente se esvai. A sua temporalidade torna-se evidente na vivência do momento, revelando-se na intensidade do instante em que ocorre. O seu lugar é onde se concretiza, e o seu tempo, o da sua própria duração.

Há pouco tempo, a conceção do planeamento urbano contemporâneo começou a abandonar a rigidez dos esquemas pré-estabelecidos, assumindo uma natureza fluida, moldável e sensível às múltiplas interações que os indivíduos estabelecem com os lugares que habitam. A malha citadina reformula-se permanentemente, adaptando-se às transformações constantes impostas pelas dinâmicas da sociedade de consumo. Mesmo quando a estrutura física de um edifício permanece intacta, o seu uso e as experiências que nele se desenrolam alteram-se profundamente. Tanto na disciplina arquitetónica como nas estratégias de ordenamento urbano, o espaço deixa de ser entendido como estático para se afirmar como organismo em permanente evolução, sujeito às oscilações culturais e económicas do presente. Torna-se, assim, um território vivo, continuamente reconfigurado pela vitalidade do tecido social.<sup>285</sup>

A dinâmica contemporânea, repleta de eventos múltiplos, afasta progressivamente o indivíduo de uma rotina fixa, trazendo para a cidade a noção da adaptabilidade. Os ambientes urbanos são povoados por estímulos diversos que o ser humano, de forma perspicaz, capta, analisa e decifra, conseguindo, assim, reconhecer e conferir significados aos espaços que ocupa. Entende-se que o tempo torna-se mais maleável e os espaços adquirem características mais únicas, à medida que as pessoas se deslocam entre eles de forma cada vez mais fluida e imprevisível. *No espaço urbano, o que é característico é “que sempre se passa algo”, que é o lugar onde domina o*

---

<sup>283</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], pp.20-21.

<sup>284</sup> *Efémero* - A palavra *efémero* significa o que dura um dia. DE ARAÚJO, Sofia A. R. - *O Teatro como Território Cultural Itinerante. Estudo do espaço cénico, como um locus itinerante da cidade, uma cena potenciadora da sobrevivência das artes contemporâneas, permitindo as bases necessárias para a construção de uma proposta*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2010. [Mestrado de Arquitetura], p.112.

<sup>285</sup> RIO, Iolanda C. de S. F. - *Multiplicidade Cenográfica do Espaço Arquitectónico*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2012. [Dissertação de Mestrado], pp.70-71.

*efêmero*<sup>286</sup>, onde a urbanidade se molda à exigência de espaços diversos ao compasso das horas, num cenário em constante mutação e sujeito a circunstâncias imprevistas.<sup>287</sup>

A lógica dos fluxos dispersa a linearidade temporal, fragmentando a sucessão dos acontecimentos e convertendo-os em manifestações simultâneas. Deste modo, a sociedade instala-se numa perpétua transitoriedade, onde qualquer evento pode emergir a qualquer instante. A cidade já não se define apenas pela sua materialidade, mas sim como um processo dinâmico, sustentado por redes interligadas de informação, um palco informacional em contínua reconfiguração.

Conforme já se afirmou, *a cidade não é simples condição objectiva de vida, ela supõe condições de direcção, gestão, actividades sociais, políticas, religiosas etc. Pode-se dizer que em certo sentido é também cultura; e guarda a dimensão do humano.*<sup>288</sup> Neste contexto, por ser o cenário das expressões sociais e o território onde se forjam vivências, está incessantemente sujeita a alterações urbanísticas, em virtude da ação humana. Neste sentido, apelam-se a elementos efêmeros, que, embora não apaguem o significado e a essência convencional da cidade, adicionam-lhe características de carácter temporário. Trata-se da criação de um espaço transitório e adaptável no interior de um lugar arquitetónica que, visto de fora, parece estável e permanente.

Contudo, quando a urbe liga-se a estruturas efêmeras, existe uma tendência para desvalorizá-las, assumindo que a sua brevidade as torna insignificantes. Mas a transitoriedade não anula o impacto que estas podem ter. Pelo contrário, defende-se que de um instante efêmero pode consolidar-se uma recordação mais vívida, exercendo uma força capaz de moldar ou até abalar toda uma existência. Assim, o que determina o peso e o alcance de uma experiência não é o tempo que perdura, mas a marca que imprime, permanecendo na memória e não no lugar.

Na relação que a arquitetura estabelece com quem a usufrui, a memória não é o único elemento determinante. Pelo contrário, a sua presença mantém-se intacta ao longo do tempo - quando é cuidada -, permitindo uma experiência reiterada, na qual o indivíduo a assimila na sua totalidade e pode regressar a essa percepção sempre que desejar. Enquanto realidade persistente, a arquitetura transcende o efêmero e constitui um espaço de contínua descoberta e vivência. Quaisquer mudanças na forma como é interpretada resultam essencialmente da perspectiva do utilizador. Neste sentido, conserva a sua essência, servindo de cenário e alicerce para as transformações e recordações de quem nela vive. Nas palavras de Lefebvre o espaço arquitetónico vivenciado pelo indivíduo não chega a ser o reproduzido por mais ninguém, pois até uma *representação tão exata quanto possível deste espaço diferirá bastante do espaço de*

---

<sup>286</sup> CASTELLS, 2001 *apud* RODRIGUES, 2019, p.16.

<sup>287</sup> *Idem* p.12.

<sup>288</sup> CARLOS, Ana F. A. - *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp, 1994, p.183.

*representação que as pessoas que o habitam têm em sua cabeça e que, no entanto, integra a prática social.*<sup>289</sup>

Neste cenário, torna-se essencial compreender de que modo a cenografia e a dança se afirmam como agentes ativos na dinâmica social e no cotidiano urbano. O panorama social em transformação gerou novas perspectivas sobre o conceito de lugar, introduzindo distintas formas de habitar e experienciar o espaço público. No domínio da cenografia e da dança urbana, a cidade transforma-se num cenário mutável, onde espetáculos se desenrolam na efemeridade do presente, delineados por tramas culturais ligadas à economia, à política e à sociedade.

Acredita-se que a cenografia, pela sua efemeridade, torna-se colaboradora na construção arquitetónica, oferecendo soluções eficazes e acessíveis para questões estéticas e de aceitação por parte do público. Nesta parte trata-se da cenografia enquanto arquitetura efémera não apenas usada pelo olhar de modo passivo, mas vivida pelo espectador, onde se estabelece *uma nova relação entre emissor e receptor, que exige deste uma participação, não tanto no sentido de uma integração do espectador na acção mas antes algo que se aproxima mais de um registo de cumplicidade ou autocumplicidade (...), a performance obriga o espectador a definir-se enquanto usufruidor.*<sup>290</sup>

Como já referido no primeiro capítulo, *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>291</sup> A cenografia, qualquer que seja a sua composição material, representa a expressão artística do temporário, caracterizada pela fugacidade do evento cénico e pela sua natureza efémera. *A cenografia é a arquitectura do tempo limitado, o desenho com o prazo de validade, a arquitectura ligeira e nómada, projectada para a sua construção e também para o seu desmantelamento.*<sup>292</sup> O tempo do espetáculo, moldado pela narrativa, com princípio, meio e fim, determina a utilização do palco, isto é, a cenografia foca-se na criação de experiências momentâneas. Já a arquitetura não se define exclusivamente pelos materiais ou técnicas empregues na sua construção, mas sobretudo pela duração da função que desempenha, sendo a própria experiência vivencial que estabelece os seus limites, sem um ponto de partida rigoroso ou um desfecho predefinido, pois *envelhece até cair em desuso e ultrapassa-nos no tempo.*<sup>293</sup>

Por outras palavras, embora o seu propósito possa ser alterado ou fatores externos possam conduzir à sua destruição, a arquitetura está sempre associada à criação de espaços duradouros, que permanecem ao longo do tempo, ou seja, espaços com uma existência coordenada no tempo e no espaço, cuja existência se prolonga de forma indefinida e se insere num enquadramento histórico, político e social. Ela representa uma manifestação cultural visível, associada à

---

<sup>289</sup> LEFEBVRE, Henri - *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos, 2000, pp.138-139.

<sup>290</sup> CARLOS, 2012 *apud* GARCIA, 2015, p.239.

<sup>291</sup> GUERREIRO, 2004 *apud* RIBEIRO, 2008, p.101.

<sup>292</sup> *Ibidem*.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

linguagem e às tradições de uma sociedade. Por outro lado, a cenografia faz parte das artes efémeras, com espaços temporários e transportáveis, que valorizam o momento da ação, sendo concebidos para existir apenas enquanto o espetáculo se desenrola. Logo, não há um registo temporal que a defina, além daquele que a narrativa determina, pois adapta-se livremente ao tempo que lhe for imposto pelo seu enquadramento performativo. Esta característica confere ao espaço teatral convencional ou à cidade um simbolismo arquitetónico único, capaz de suportar a ação sem se submeter às imposições estéticas.<sup>294</sup> Em essência, o espaço cénico pode manifestar-se dentro da arquitetura urbana, apropriando-se dela e modificando-a conforme a sua narrativa exige.

No âmbito da *performance*, tal como a cenografia, a dança tem um carácter efémero, mas é na sua elaboração - que engloba a ideia central, o desenvolvimento criativo, a coreografia e a interação entre gesto, cenário e sonoridade - que se manifesta a sua dimensão temporal. Mas, como o refere Hall, por meio da vivência e da recordação, a dança prolonga-se para além do instante em que ocorre, ultrapassando a efemeridade do momento.<sup>295</sup>

A ideia de um espaço contido dentro de outro, um palco dentro de um palco - característica do ambiente teatral -, conduz a cenografia a explorar contrastes e contradições, procurando intencionalmente a indefinição e a ambiguidade dos lugares. Nas palavras de Richards e Palmer<sup>296</sup>, quando o espaço público é construído tem que existir algo que o ocupe e o desperte frequentemente.<sup>297</sup> O uso de conceitos temporários permite esta manutenção da animação do espaço e consequentes alterações que durem na memória da cidade.

Neste contexto, a *performance* torna-se uma ferramenta essencial, convertendo temporariamente a arquitetura do espaço em cenário, isto é, embora a representação seja efémera, ela vai moldar o espaço, seja ele limitado à cena ou não. Para além disso, e considerando também a forma como o próprio espaço condiciona e molda a evolução do indivíduo, os elementos transitórios e de fácil adaptação permitem que o espaço da *performance* se construa, não apenas em torno do corpo, mas da individualidade de cada ser.

*Se o espetáculo é um evento efémero, os seus públicos não o serão menos. Não deixam vestígios.*<sup>298</sup> O público emerge como parte do próprio acontecimento teatral, existindo apenas no momento em que a obra se desenrola. Não é uma entidade fixa, mas um elemento ativo que

---

<sup>294</sup> BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008, pp.91-95, 139-141.

<sup>295</sup> HALL, Edward T. - *A Dança da Vida. A outra dimensão do tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p.36.

<sup>296</sup> Greg Richards e Robert Palmer - São investigadores nas áreas de gestão cultural e planeamento urbano e têm-se destacado pelo estudo das interações entre eventos culturais, políticas urbanas e desenvolvimento das cidades. Em *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalization* (2010), analisam como eventos culturais podem ser utilizados como ferramentas de regeneração urbana, promovendo identidade, dinamismo económico e participação social. O seu contributo teórico reside na problematização da gestão cultural como estratégia de revitalização urbana, fornecendo modelos de análise e intervenção que articulam cultura, espaço e experiência coletiva.

<sup>297</sup> RICHARDS, Greg, PALMER, Robert - *Eventful Cities: Cultural management and urban revitalization*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2010, p.17.

<sup>298</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.25.

viabiliza o teatro, instaurando a distinção entre quem observa e quem é observado. A separação entre o espaço cénico e a audiência reflete uma dinâmica de desejo e influência, onde a cena se apresenta como dispositivo a ser contemplado e o público assume a posição de sujeito *desejante*<sup>299</sup>, ambos envolvidos nas convenções que estruturam o espetáculo.

Ao projetar a *performance* no espaço público, a cenografia torna-se num agente capaz de intervir, dialogar e transformar a paisagem urbana. Esta intervenção sublinha a sua natureza mutável, sensorial e, sobretudo, habitável, onde objetos e estruturas efémeras configuram novas formas de relação entre público, espaço e ação.

### **3.3.2. O objeto cénico e a sua habitabilidade**

Atualmente, a cenografia absorve múltiplas disciplinas, combinando diversas abordagens e métodos artísticos. A *concepção espacial, delimitação do território, ocupação do espaço, estruturação do espaço vazio, espaço público e espaço privado, exterior e interior. Neste contexto, a intervenção de artistas e arquitectos na construção de dispositivos cénicos tem vindo a contribuir para uma aproximação entre a arte e arquitectura, através de uma intersecção e sobreposição de linguagens.*<sup>300</sup> Esse processo transforma significativamente os conceitos de coerência e uniformidade que caracterizam a cenografia convencional.

Com uma natureza transitória e disruptiva, o teatro de rua insere-se no quotidiano, promovendo a reflexão sobre as estruturas efémeras, os palcos itinerantes e os espaços cénicos desmontáveis.<sup>301</sup> Esta mudança conferiu-lhe uma maior diversidade e flexibilidade, caracterizando a cenografia contemporânea. Esta rompe com estruturas e normas preestabelecidas, quebrando convenções passadas ao incluir a separação de elementos dentro de uma *performance* e ao introduzir objetos efémeros. Esses elementos cenográficos moldam uma nova perceção estética no teatro que une referências históricas com a invenção de novas formas de expressão.

As composições cenográficas deste género configuram arquiteturas transitórias que emergem como que do nada, instaurando um ponto definido no espaço, retirando-o da vastidão indeterminada. Influenciadas pela arquitetura envolvente, estas estruturas adaptáveis, deslocáveis e mutáveis evocam a noção de *objeto específico*, remetendo para as experimentações espaciais das décadas de 1960 e 1970, ao romper com a limitação da perspetiva frontal. Estes dispositivos resgatam o carácter performativo e questionam a convencionalidade do cenário teatral, não assentando mais em estruturas rígidas e permanentes, mas antes em sistemas dinâmicos e adaptáveis, que ampliam as possibilidades de composição e mantêm-se em constantes metamorfoses. O cenário acaba por ser *irrepetível, sujeito às circunstâncias e características do lugar, que define uma cartografia singular, claramente distinta dos espaços*

---

<sup>299</sup> PAIS, Ana - *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutoramento], p.34.

<sup>300</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.201.

<sup>301</sup> *Idem*, p.87.

*teatrais convencionais. A impossibilidade de reproduzir este espaço em qualquer outro momento, lugar ou circunstância, reforça a sua condição de efemeridade.*<sup>302</sup> Desta forma, o espaço cénico adquire uma natureza maleável, podendo manifestar-se em qualquer ponto do palco, seja ele convencional ou da cidade.<sup>303</sup>

A cenografia abandona, então, por completo a noção de cenários imóveis e rígidos, como os planos de fundo pintados, aproximando-se da linguagem do teatro de objetos, que integram a narrativa, em vez de meros cenários estáticos para observação. Neste sentido, a cenografia torna-se em *mais um personagem*<sup>304</sup> da *performance*.

Estes objetos percorráveis e adaptáveis permitem a segmentação do espaço conforme a ação ou as exigências dramáticas. Além disso, dissolvem as fronteiras entre interior e exterior, exposto e oculto, expondo a estrutura e os materiais geralmente escondidos. As construções efémeras privilegiam a aparência dos materiais - leves e flexíveis que permitem que os cenários se tornem etéreos - em detrimento da sua composição real, sem restrições impostas por questões construtivas ou ligações entre espaços.

A funcionalidade mantém-se essencial, tanto que cada dispositivo cénico no palco deve possuir uma finalidade específica, sendo experimentado em profundidade. A sua presença deve ser imprescindível, não se limitando a uma mera decoração e deve-se fundir com as outras componentes, respeitando a coerência da narrativa, seja ela tangível ou mais abstrata. Assim como a arquitetura não se limita a ser uma simples construção, dado que surge uma finalidade inerente que se adapta ao corpo, o que lhe permite moldar o espaço conforme as emoções e ações transmitidas. Neste sentido, não se trata exclusivamente de uma resposta à narrativa, mas sim da criação de dinâmicas que interagem com os corpos, permitindo-lhes explorar e ocupar o espaço de maneira viva e fluida.

Enquanto Appia concebia o espaço cénico e o objeto como dispositivos capazes de orientar e disciplinar os corpos dos bailarinos, estabelecendo um princípio de controlo, Ribeiro entende tais elementos de modo mais dinâmico e relacional. Para este, o objeto cénico não é apenas instrumento de manipulação, mas uma entidade que também se deixa manipular, instaurando uma relação de reciprocidade com os intérpretes, *onde as pessoas o manuseiam, andam lá dentro, transforma-nos, fecha, abre, sobe, gira, etc.*<sup>305</sup> *Pode ser por confronto ou pode ser por diálogo harmónico, se quisermos. Pode ser uma coisa aprazível como pode ser uma coisa não aprazível (...) Depende do que é que o coreógrafo quer comunicar.*<sup>306</sup>

---

<sup>302</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.67.

<sup>303</sup> *Idem*, p.233.

<sup>304</sup> Informação adquirida na entrevista com a arquiteta-cenógrafa Luísa Bebiano, a 2 de maio de 2025.

<sup>305</sup> Informação adquirida na entrevista com a arquiteta-cenógrafa Luísa Bebiano, a 2 de maio de 2025.

<sup>306</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

Neste sentido, introduz-se o conceito de habitabilidade, essencial à arquitetura, e que se torna também um tema central na cenografia. A influência da arquitetura sobre a cenografia traduz-se, principalmente, na necessidade de ocupar o espaço de representação, criando um ambiente único habitado por um indivíduo especial, o intérprete. Como já referido no capítulo anterior, a imersão sensorial e emocional do intérprete consolida a sua presença no espaço de representação, tornando-o parte essencial da cena. *Não obstante o grau de verosimilhança e precisão arquitectónica na definição dos elementos cenográficos, é no contacto com os intérpretes que se revela, efectivamente, a habilidade dos espaços cenográficos e que estes se convertem em objectos reconhecíveis, em signos comunicantes.*<sup>307</sup> Este processo de ajustamento corpóreo à configuração do espaço e às suas qualidades exige um rigoroso domínio do corpo, garantindo que a sua plasticidade se expanda sem comprometer a estética. A qualidade expressiva do gesto, a intensidade e a energia cinética emanam da corporeidade em ação, convertendo o bailarino num elemento primordial para a compreensão do espaço.

A cenografia é, então, projetada para ser habitada pelo corpo do ator, pois *torna-se sensível na apreensão táctil, no habitar das suas estruturas híbridas que tomam forma na sua manipulação.*<sup>308</sup> O papel do espectador, por sua vez, é predominantemente recetivo diante da cenografia, ele vivencia o espaço com uma postura de observação, sem ocupá-lo pessoalmente, mas através da experiência do intérprete e da sua percepção subjetiva. Em contraste, na arquitetura, o utilizador tem uma experiência direta e concreta do espaço, que se torna num cenário do quotidiano. Logo, o conceito de habitar surge de maneira física, a partir de vivências concretas, e de maneira imaginária, gerando representações e impressões de espaços nunca experienciados.

Ribeiro concebe o enquadramento cénico como um ambiente permeável ao corpo, onde a tridimensionalidade se manifesta de forma análoga à arquitetura. Contudo, distingue-se pelo modo como incorpora a passagem do tempo, elemento que intervém ativamente na sua constante transformação. À semelhança do que acontece na construção arquitectónica, a ideia de espaço surge sempre em estreita relação com o corpo. Se o espaço representa a matéria essencial, é o corpo que lhe confere propósito e toda a conceção se estrutura em torno desta presença. No contexto da cenografia, esta interação adquire um carácter particularmente íntimo, aprofundando a relação entre corpo e ambiente. Não se trata apenas de considerar a fisicalidade, mas também a essência da personagem ou, num sentido mais abrangente, a individualidade do ser. A este nível, a intimidade gera espaços irrepetíveis, moldados por mais do que medidas físicas - são espaços impregnados de identidade, percurso e memória.<sup>309</sup>

Deste modo, ao refletir sobre o espaço cénico, considera-se não apenas a resposta arquitectónica, mas também a integração do corpo, para que este se inscreva no próprio espaço quer através de

---

<sup>307</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitecturas em Palco*. Coimbra: Almedina, 2006, p.80.

<sup>308</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.299.

<sup>309</sup> OLIVEIRA, Marta F. - *Entre a Arquitectura e as Práticas Cenográfica: De João Mendes Ribeiro a Joana Providência*. Porto: Faculdade de Arquitectura. [Dissertação de Mestrado], p.67.

elementos, quer através do movimento. *A composição do movimento está intimamente ligada à manipulação dos objectos e à exploração do seu potencial cénico ou das suas características plásticas. Nesse sentido, propõem-se aos intérpretes a manipulação dos objectos e a sua adaptação aos movimentos dos corpos.*<sup>310</sup>

De certo modo, esta margem de adaptação oferecida ao corpo assemelha-se à flexibilidade com que o utilizador se apropria do espaço arquitetónico, moldando-o segundo as suas necessidades e vivências. Estes princípios conduzem à noção de elementos *dinâmicos*, nos quais o cenário se transforma num espaço de interação, convertendo a cenografia num território de envolvimento e experimentação por parte dos *performers* que nela se movem. O entendimento da cenografia como um elemento que influencia e que se deixa influenciar pelo corpo do intérprete evidencia o espaço cénico como parceiro ativo da criação, onde objetos e ambientes passam a ser mediadores de sentidos, emoções e interações com o público.

Certas conceções cenográficas remetem, então, para os princípios da arquitetura, evocando parâmetros, tais como o volume, a escala, a solidez/maleabilidade e a densidade/vazio, mas vão além disso ao estabelecer uma interação direta com os atores. Essa relação convoca o corpo e influencia a vivência dos elementos cénicos, que ao tomar *posse do objecto, manipulando-o e utilizando-o de forma a adequá-lo à acção, dotando-o de significado*<sup>311</sup>, sugere uma certa compreensão sensorial do objeto cénico que depende da sua presença. Torna-se, assim, *uma espécie de co-intérprete na relação com os bailarinos*.<sup>312</sup> Para além disso, a utilização dessas contradições como princípios inspiradores, tanto na coreografia, como na conceção do espaço de representação, dá origem a ambientes e objetos heterogêneos/mistos, proporcionando múltiplas leituras de um mesmo elemento.

Segundo o referido por Ribeiro, em ambos os domínios, teatro e dança, o espaço surge como uma manifestação estabelecida na interação de duas personagens. A interdependência entre corpo - enquanto entidade física e tangível - e espaço tem sido objeto de múltiplas interpretações e investigações, procurando sempre definir as dinâmicas de reciprocidade que os unem. *Se, por um lado, o corpo habita o espaço, agindo e trabalhando sobre este, por outro, também o espaço é habitado pelo corpo, regulando e modelando a sua acção.*<sup>313</sup> Embora se trate de um mero objeto cénico, este tem a possibilidade de estruturar um espaço e um tempo que, mesmo não se adequando ao palco, instala-se nele, levando o espectador para uma realidade distinta. Trata-se de uma construção arquitetónica no palco, onde intérpretes e bailarinos interagem com o ambiente, movendo-se através dele e entre os seus elementos. Por exemplo, Roriz afirma precisar *mais do objeto para criar a coreografia do que da música. A música parece mais como colagem. E, portanto, o objeto acaba por ser o elemento*

---

<sup>310</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.292.

<sup>311</sup> *Idem*, p.295.

<sup>312</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

<sup>313</sup> *Idem*, p.291.

*fundamental da ação, da relação com o corpo.*<sup>314</sup> Deste modo, estabelece-se uma relação dinâmica em que espaço, tempo, corpo e objeto se entrelaçam num único processo efémero interdependente.

As transformações dos objetos cénicos e as diferentes perceções que daí resultam incorporam-se na composição coreográfica. À medida que se deslocam, os bailarinos tornam-se parte desses elementos, estabelecendo conexões subtis através do espaço que os envolve. Os impactos dessa interação modificam-se consoante as particularidades do ambiente do lugar, sejam elas a disposição, as dimensões ou a natureza dos materiais. Embora efémera, a dança permite a reprodução dos seus movimentos, que inscrevem ritmos e padrões no espaço que habita.

Como já foi referido na análise de Appia, a articulação do movimento encontra-se profundamente vinculada à interação com os objetos cénicos e à exploração das suas potencialidades expressivas e formais. Deste modo, sugere-se aos *performers* que integrem os objetos na sua gestualidade, adaptando-os às suas dinâmicas corporais. Embora estes elementos revelem uma estrutura rígida e assumem uma flexibilidade peculiar, tornam-se quase uma continuidade do corpo em deslocação. Deste modo, *contracenar com o objecto constitui um acto que rompe o equilíbrio de uma geometria ordenada, em que os corpos revelam espaços inesperados através da fuga e/ou de acidentes do seu movimento.*<sup>315</sup>

Os objetos cénicos, ao funcionarem como intermediários entre os intérpretes e a coreografia, fazem com que os próprios atores se tornem parte integrante da sua construção. Neste sentido, *o objecto cénico pode ser interpretado como uma continuidade ou extensão do corpo do intérprete, constituindo um todo, um organismo único.*<sup>316</sup> Assim, estes elementos favorecem o desenvolvimento de uma identidade física em ação e, conseqüentemente, de um diálogo sensorial enraizado na fisicalidade de um corpo em deslocação. Essa perspetiva reforça a ideia de que, embora a cenografia deva cumprir a sua função prática, não se pode limitar a esse papel, devendo antes assumir-se como força transformadora, capaz de reconfigurar o espaço público e de subverter as convenções da representação artística.

### ***Propriedade Pública***

A presença de objetos como prolongamentos do corpo e com funções múltiplas é um elemento central nas cenografias de Roriz<sup>317</sup>, quase tão crucial quanto os seus bailarinos, visto que os seus

---

<sup>314</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

<sup>315</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.293.

<sup>316</sup> *Idem*, p.295.

<sup>317</sup> Olga Roriz (n. 1955) - Durante a década de 1960, a artista deu os seus primeiros passos no universo da dança no Centro de Estudos de Bailado, que pertence ao Teatro Nacional de São Carlos. Nos anos 70, aprofundou os seus estudos na Escola de Dança do Conservatório Nacional. Em 1976, incorporou o grupo do *Ballet Gulbenkian*, estrutura da qual viria a desvincular-se no início da década de 1990, para abraçar um percurso autoral. Primeiro na Companhia de Dança de Lisboa (1992), e, posteriormente, fundando a

corpos, em constante transformação, interagem de forma fluída com os objetos, os quais facilitam a continuidade da coreografia, reforçam e clarificam as mensagens que se querem transmitir da peça. A influência de Bausch nas suas criações é notória, principalmente na interação entre os objetos cénicos e os gestos dos bailarinos, que orientam a estrutura coreográfica, como visto na peça *Café Müller*.

Na cenografia contemporânea, emergem mais tendências em que a funcionalidade e a flexibilidade do objeto cénico são essenciais. A implantação de dispositivos efémeros em contexto urbano permite realizar um diálogo entre o cenário e a arquitetura existente, podendo ela participar direta ou indiretamente na peça, proporcionando uma experiência inédita entre a vivência curta mas intensa de um e a durabilidade do outro. Para esta coreógrafa, a cenografia surge como um processo de inscrição no território - o ato de desenhar contornos, de tornar habitável e de conferir ordem -, enquanto a dança transforma-se numa forma arquitetónica em constante deslocação.

Detentora de uma notável mestria no que respeita à gestão espacial, Roriz investiga os vínculos entre o corpo e o lugar, fazendo com que essa articulação reverbere até à perceção do público. Inspirando-se nos princípios de Brown - entre outras referências -, nomeadamente na valorização da relação do intérprete, com os seus gestos, e os elementos urbanos, oriundos do quotidiano, Roriz explora a proximidade entre a ação performativa e os comportamentos do dia a dia. Através desses fragmentos, que remetem para gestos ou situações do quotidiano, recompõe atmosferas reconhecíveis, cuja totalidade é preenchida pelo exercício da imaginação e das reminiscências de quem assiste. Em simultâneo, a coreógrafa estabelece uma conexão metamórfica entre o corpo e os dispositivos, ampliando ou limitando as possibilidades expressivas do movimento. Tal se verifica na peça de *Propriedade Pública*<sup>318</sup>.

Nesta obra, Roriz, em colaboração com o cenógrafo Ribeiro, concebeu um espetáculo itinerante, ancorado no espaço público, onde construiu ambientes de natureza íntima e doméstica por meio de um cenário transitório e efémero, que se situava entre a intervenção artística e a linguagem arquitetónica. Nas palavras de Ribeiro, o espetáculo convocava o olhar do espectador para os mecanismos do dia a dia, articulando o movimento com o dispositivo manipulado (ver Figuras 22 e 23), de forma a expor e questionar as rotinas automatizadas do corpo no quotidiano.<sup>319</sup> Isto é, *os objectos cénicos não negam a presença humana, as significações sociais e a relação com a*

---

sua primeira e única entidade artística - a Companhia Olga Roriz, em 1995. RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitecturas em Palco*. Coimbra: Almedina, 2006, p.196.

De acordo com a crítica especializada Fazenda, é nos anos 80 que a coreógrafa se afirma com um estilo inconfundível, caracterizado por uma fisicalidade intensa, precisão formal e um discurso coerente, afastado de simbolismos evasivos e próximo de uma expressão ancorada na matéria do real. As suas composições coreográficas privilegiam o coletivo como reunião de solistas - cada bailarino assume-se como voz individual num conjunto onde a singularidade constrói a totalidade. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa poética é a obra *Propriedade Privada* - verdadeira narrativa em movimento e expressão máxima da sua visão estética. RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.78.

<sup>318</sup> *Propriedade Pública* - A primeira apresentação ocorreu a 12 de setembro de 1998, tendo como palco a varanda do Teatro Camões, situada no coração do Parque das Nações. *Ibidem*.

<sup>319</sup> *Idem*, p.154.

*história*<sup>320</sup>, ao possuírem uma íntima ligação com a fisicalidade e especificidades dos seus intérpretes.

O objeto cénico que *contribui para uma densidade narrativa a que a dança dá corpo*<sup>321</sup>, assemelhava-se a um contentor aberto, acessível visualmente de ambos os lados - permitindo uma pluralidade de leituras - (ver Figuras 24 e 25) e surgiu do espetáculo que lhe antecedeu, *Propriedade Privada*<sup>322</sup>. Este foi reformulado de modo a adequar-se ao espaço urbano e dissolver as barreiras entre intérpretes e público, convertendo a rua em superfície de ação performativa.

Uma das transformações mais significativas entre ambas as coreografias residiu na forma como o público era posicionado. O cenário foi inicialmente concebido para uma disposição frontal, com a consequente imobilização dos espectadores. Contudo, ao ser deslocado para o espaço urbano, verificou-se uma inversão: o elemento cénico permanecia fixo, enquanto os observadores se deslocavam ao seu redor, levando a que escolhessem um percurso e se tornassem parte da narrativa. Esta alteração provocava ritmos distintos na perceção e exploração, gerando uma vivência do espaço fragmentada. *De facto, o público via 15 minutos de um lado e depois passava para o outro lado e via outros 15 minutos do outro lado, a mesma coreografia, mas era vista de forma diferente, porque as ações que ocorriam de um lado não ocorriam do outro lado da mesma maneira.*<sup>323</sup>

Face ao exposto, esta instalação num espaço exterior potenciou novas formas de conceber o palco, oferecendo um leque alargado de ângulos de observação simultâneos. Ainda que esta multiplicidade de perspetivas enriquecesse a experiência visual, assistir à obra a partir de um único ângulo de visão dificultava a compreensão da totalidade da mesma. A existência de fragmentação da perceção do conjunto desafiava o espectador a visitar a obra para reconstruir, na sua plenitude, o fio da narrativa performativa. Assim, como o indicou Roriz, *quando o público deixa de ver o intérprete, perde a lógica.*<sup>324</sup> Neste espetáculo, a contiguidade do espectador à representação e a sua liberdade para deambular pelo espaço do palco intensificaram a sua perceção sensorial, afirmando a sua função crucial no desenrolar do mesmo, enquanto influenciador direto nas experiências dos bailarinos. Consequentemente, cada espetáculo tornava-se num evento irreproduzível, já que a manifestação do público ia variando.

---

<sup>320</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.372.

<sup>321</sup> *Idem*, p.174.

<sup>322</sup> *Propriedade Privada e Propriedade Pública* - Apesar de se recorrer ao mesmo objeto cénico, as duas criações foram levadas à cena em enquadramentos espaciais radicalmente diferentes. A primeira tomou forma no ambiente controlado da sala do Teatro Nacional S. João, enquanto a outra ocupou o contexto público diante do Teatro Camões, no contexto efémero e expansivo da Expo'98. Neste sentido, embora a obra se mantivesse inalterada, o público que assistiu a *Propriedade Privada* foi completamente distinto daquele que compareceu à mesma criação, *Propriedade Pública. Idem*, p.320.

<sup>323</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

<sup>324</sup> RORIZ, 1998 *apud Idem*, p.79.

Neste sentido, conclui-se que a experiência sensorial é fortalecida quando os espectadores estão numa zona que permite a maior proximidade, uma vez que as posições dos indivíduos expõem a verdade das suas interações ou dos seus estados emocionais. Assim, ao transferir o espetáculo da sala convencional para a via pública, a coreógrafa favoreceu uma relação de maior cumplicidade e envolvimento entre os intérpretes e o público. Esta transposição propiciou, também, uma configuração espacial espontânea, característica comum a apresentações fora dos palcos tradicionais, potenciando uma experiência mais aberta e partilhada.



Figura 21 - Olga Roriz, *Sagração da Primavera*, 2015. Fotografia de Rodrigo de Souza, 2015.



Figura 22 - *Propriedade Pública*, 1998. RIBEIRO, João L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.149



Figura 23 - *Propriedade Pública*, 1998. *Ibidem*.

Os objetos efémeros possuem a particularidade de se apropriarem de diferentes lugares da cidade, por períodos limitados, sem se fixarem permanentemente, possibilitando a adequação de um lugar às exigências específicas de cada encenação. *Ao contrário da arquitectura, o teatro ocupa sem permanecer, constrói sem edificar; onde a cenografia constitui uma “arquitectura de palco” que desaparece sem deixar rasto.*<sup>325</sup> Estes adaptam-se às particularidades do espaço onde se inserem, muitas vezes ocupando o palco de forma minimalista para enfatizar o vazio e redefinir a sua arquitetura. Compreende-se, então, que a criação do espaço cénico, na sua natureza fundamental, converge com a ideia de *cenário aberto* proposta por Brook. *O que é necessário (...) é um cenário inacabado, expressivo e sem rigidez, algo a que podemos chamar*

<sup>325</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.102.

*“aberto”, por oposição a “encerrado”. É esta a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo de teatro 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>326</sup>

Como o indica Ribeiro, *o gesto cenográfico situa-se entre a citação, a apropriação e transformação do espaço arquitectónico.*<sup>327</sup> Em determinadas situações, os objetos cénicos interagem com a arquitetura preexistente, estendendo-a de modo subtil. Em outras, explora-se, de forma quase ambígua, a discrepância entre as construções fixas, os espaços públicos estabelecidos e os eventos imprevistos que neles ocorrem. Deste modo, cria-se um conflito com os propósitos originais da arquitetura, oferecendo uma experiência distinta. Ao percorrer a malha urbana apropriada pelos dispositivos cénicos, examina-se o contraste entre as construções permanentes e a natureza efémera dos novos cenários. Assim, em muitas ocasiões, acentua-se este contraste ao criar estes dispositivos a partir de materiais temporários e recicláveis, respeitando a sua transitoriedade, em contraste com a estabilidade e a durabilidade das construções arquitetónicas que os envolvem.<sup>328</sup>

*Reconhecendo que a arquitectura lida mal com o provisório, com o efémero, expressa 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.*<sup>329</sup> Ao introduzir contrastes inesperados, entre o perene e o temporário, este tipo de intervenção cénico cria novas leituras e experiências para quem a usufrui, materializando espaços inesperados que se disseminam pela malha urbana. Esta relação com o tempo enriquece a percepção do espaço, intensificando as sensações geradas pelo contacto com o objeto, incitando o movimento e a exploração em torno do enigma e da descoberta.

Com a introdução de objetos cénicos na urbe, intérpretes e público habitam o mesmo cenário, sem barreiras físicas, permitindo uma fusão entre ambos e colaborando na criação da ação cénica. No seguimento de espetáculos, os cidadãos proporcionam uma nova percepção dos seus espaços diários, enquanto os indivíduos exteriores - possíveis espectadores - infiltram-se na essência da cidade e dos seus atores. As operações no espaço público, surgidas a partir de impulsos e expressões repentinas, moldam os pulsos da cidade, criando lembranças que fazem parte da história do local.

---

<sup>326</sup> BROOK, Peter - *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008, p.145.

<sup>327</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.91.

<sup>328</sup> *Idem*, pp.91-92.

<sup>329</sup> *Idem*, p.265.

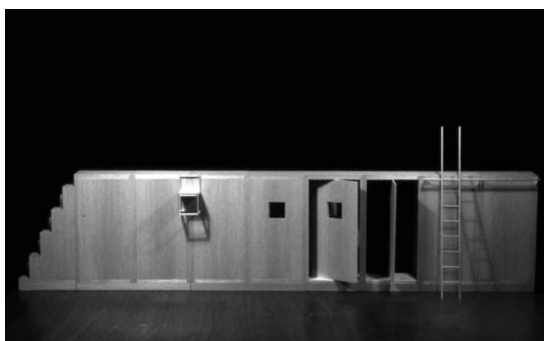


Figura 24 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de *Propriedade Pública*, como de *Propriedade Privada*, 1996. RIBEIRO, João L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.286.



Figura 25 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de *Propriedade Pública*, como de *Propriedade Privada*, 1996. *Ibidem*.

Este capítulo mostrou como a ligação entre cidade, cenografia e *performance* em movimento tem vindo a mudar a forma como o indivíduo se relaciona com os espaços públicos. As criações pensadas para locais específicos e as intervenções artísticas põem em causa a conceção de um espaço urbano rígido e repetitivo, dando lugar a usos mais livres e inventivos. Esse tipo de ocupação reforça o lado vivo das cidades, trazendo novas formas de encontro, convívio e expressão cultural. A dança, ao lado da arquitetura, surge como força ativa na transformação do quotidiano, ajudando a despertar a escuta, o olhar e a participação das pessoas nos lugares que habitam.

Ao mesmo tempo, estas práticas levantam questões importantes. Nem sempre é fácil articular a liberdade criativa com as exigências de organização dos espaços urbanos que, muitas vezes, impõem regras, limites e formas de controlo. Acredita-se que encontrar esse equilíbrio implica pensar o planeamento da cidade de forma atenta e respeitadora dos corpos que nela se movem - não apenas como figuras decorativas, mas como agentes de mudança -, os atores. A união entre estas artes, lugar e arquitetura pode ser profundamente transformadora, mas exige cuidado, consciência e vontade de construir experiências que tenham impacto real na vida urbana.



## 4. Capítulo 3

# A Cenografia e a Dança em Espaços Inusitados

### 4.1. Os espaços inusitados na cidade

Ao longo desta investigação, percebeu-se que a linguagem teatral começou a desafiar os limites espaciais habituais, avançando sobre lugares alternativos. *Como tem vindo a ser demonstrado pela prática, ao longo dos tempos, um acto teatral ou performativo, pode ocorrer em espaços totalmente distintos.*<sup>330</sup> *Há muito que o acto teatral extrapola a sala tradicional do teatro “à italiana” para espaços não convencionais, como são exemplo armazéns ou fábricas abandonadas, ou mesmo diversos espaços públicos, quebrando a linha de separação que existia entre intérpretes e espectadores e abraçando uma maior continuidade física entre estes e o público.*<sup>331</sup>

A urbe passou a ser compreendida e vivida como cenário autêntico e intrínseco à ação performativa. A encenação aventurou-se por contextos com funções, aparências e condições de preservação radicalmente distintas. Novas abordagens formais e expressivas emergiram, frequentemente, alimentadas por problemáticas como a degradação arquitetónica ou o desamparo das zonas urbanas. Deste modo, o espaço convencional de manifestação deixou de ser o foco predominante, transferindo o centro da experiência para novos pontos de perceção e consciência.

A cidade contemporânea estrutura-se num delicado equilíbrio entre zonas densamente ocupadas e outras marcadas pelo vazio. Entre estas últimas, os espaços abandonados não constituem a totalidade, mas representam uma porção significativa do tecido urbano invisível. Estes territórios devolutos funcionam como o reverso da cidade habitada - absorvem os excessos, os resíduos e os silêncios, proferindo-se como uma espécie de natureza residual. O que quase que *obriga* os habitantes a encarar tais lugares como entidades simultaneamente desocupadas e errantes, onde persistem vestígios do esquecimento, marcados por degradação e sujidade.

Estas estruturas vazias introduzem um elemento de rutura visual e simbólica, desafiando a homogeneidade da paisagem dominante e evocando memórias de tensões e resistências passadas. Ao colidirem com a estética higienizada e mercantilizada da cidade *espectacularizada*, estes territórios são percecionados como incómodos ou perigosos, precisamente por escaparem

---

<sup>330</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitectura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitectura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.24.

<sup>331</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.130.

ao controlo da *performance* urbana e à lógica da renovação que tudo consome em nome da eficiência e do progresso. Isto leva a que as presenças humanas que aí subsistem sejam frequentemente encaradas como marginalizadas, afastadas da lógica funcional e produtiva da urbe.<sup>332</sup>

Neste contexto também, cenografia pode surgir como uma nova forma de intervenção na cidade, ao reativar e revitalizar os seus vazios urbanos abandonados, em conjunto com práticas que convocam a ação coletiva, pois um *espaço sem eventos torna-se vazio, desprovido de uso e, por sua vez, não atractivo*.<sup>333</sup> Ao reutilizar espaços desocupados como terreno fértil para a experimentação, é possível testar abordagens que incentivem o envolvimento dos cidadãos, promovendo interações entre diferentes disciplinas e áreas do saber. Deste modo, cria-se a necessidade de analisar a conceção de fenómenos espontâneos em espaços híbridos, resultantes de diferentes usos e estruturas em espera de algo que as reanime.<sup>334</sup>

Logo, emerge aqui uma faceta exploratória da arquitetura, ancorada numa leitura singular dos lugares deixados à deriva - territórios do onírico e do que ainda está por acontecer. O vazio é entendido não como ausência, mas como interstício fértil, espaço inesperado que se converte em campo aberto para ensaios de diferentes artes e possibilidades ainda por delinear. Esta exploração não procura respostas definitivas, mas antes sugere modos alternativos de ocupar e repensar o espaço urbano, acolhendo o imprevisível como parte do próprio processo criativo.

As ações que se inscrevem na lógica performativa - tanto enquanto práticas corporais como enquanto procedimentos técnicos - oferecem-se como um campo fértil para a experimentação da arquitetura e para a reativação de espaços negligenciados, territórios latentes entre o real e o imaginado, entre o abandono e a projeção futura. Estes tratam-se de zonas intermédias, marginais, onde se esboçam novas paisagens e cenários. Fomenta-se um campo onde o questionamento se alia à prática, propondo uma apropriação aberta, permeável e relacional do ambiente construído. Esta atitude reflete, de certo modo, os traços distintivos da cidade contemporânea - veloz, instável e em permanente transformação - exigindo uma estética que saiba lidar com a transitoriedade e com a incerteza como matéria de criação.

Neste sentido, nesta dissertação defende-se que é possível conceber que coreógrafos e intérpretes possam desempenhar um papel significativo na reconfiguração de cidades mais *habitáveis*. A dança, enquanto prática corporal profundamente ligada ao espaço, surge como um instrumento capaz de revitalizar áreas urbanas subutilizadas, tornando-as mais inclusivas e convidativas ao usufruto coletivo.

---

<sup>332</sup> DA SILVA, Bruno F. P. - *Poéticas do Abandono: Lugares abandonados como matriz poética nas artes cênicas*. São Paulo: Escola de Comunicação de Artes, 2024. [Dissertação de Mestrado], p.63.

<sup>333</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.154.

<sup>334</sup> *Idem*, p.164.

Como já se referiu, a própria gênese da cidade reside na articulação e configuração de áreas destinadas ao corpo e à vivência coletiva, sendo, por definição, o desenho e a delimitação do conjunto desses espaços. Hoje, torna-se possível revalorizar esses lugares a partir das metamorfoses que lhes são impressas. Quando se debruça sobre espaços ditos *inusitados*, mas que conservam uma expressividade intensa enquanto fragmentos do espaço público, reconhece-se neles uma latente predisposição para a reinvenção e a mudança.

Os locais alternativos aos tradicionais edifícios teatrais, mencionados anteriormente, podem perfeitamente acolher a prática da dança. Isto é, armazéns, antigas fábricas ou outros edifícios industriais abandonados, desde que espaçosos e com pé-direito generoso, podem apresentar condições espaciais que se aproximam das estruturas convencionais de ensaio, sendo frequentemente explorados por bailarinos que procuram novos contextos para criar e experimentar.

A transposição de atividades para espaços inesperados amplia as possibilidades de interpretação do quotidiano, desafiando usos pré-estabelecidos e questionando conceções rígidas e limitadas da realidade. Ao intervir em locais inusitados, abre-se caminho para novas leituras desses espaços, podendo, em alguns casos, dissociá-los de conotações negativas enraizadas no imaginário coletivo. Em oposição à noção destes espaços serem *não-lugares*<sup>335</sup>, interessa explorar formas alternativas de relação com o próprio espaço, promovendo a atribuição de significado e expandindo as fronteiras da percepção cultural do território.

Procura-se, nesta parte, delimitar um domínio temático preciso e afirmar a relevância de atuar sobre lugares urbanos desativados - outrora habitados -, negligenciados ou fora do circuito habitual de uso. Essa prática evidencia a urgência de reavaliar o potencial desses lugares, convocando uma reflexão sobre as tensões entre a cidade, a memória e a arte. Ao reivindicar o valor desses espaços, defende-se que a reinvenção do urbano não é apenas desejável, mas necessária para expandir os horizontes do fazer artístico contemporâneo e para intensificar o diálogo crítico entre cultura e território. Sobressaem, neste contexto, as criações que exploram a articulação entre o dispositivo cénico e o lugar anteriormente edificado, especialmente quando este se encontra devoluto ou em desuso. Longe de ser cenário decorativo, o contexto abandonado é incorporado como elemento ativo da composição cénica, assumindo um papel interventivo na dinâmica performativa.

#### **4.1.1. As intervenções na *C-mine* e a *Plastique Fantastique***

##### **A cidade de Genk**

No limiar do século XX, Genk - atualmente uma cidade de Bélgica - era pouco mais que uma aldeia repousada, envolvida por paisagens bucólicas que seduziam artistas na procura de retiro e

---

<sup>335</sup> Não-lugares - São considerados espaços físicos que podem ser - ou não - dotados de estrutura e utilidade, mas que são desprovidos da capacidade de gerar ligações afetivas, memórias partilhadas ou sentido de pertença entre os que por eles circulam.

contemplanção. O seu reconhecimento advinha da beleza natural e não do fulgor industrial que, mais tarde, a marcaria. Foi apenas com a descoberta acidental de carvão, em 1901 por André Dumont, que o destino da localidade se alterou de forma irreversível. O impacto foi imediato, pois, em poucos anos, começaram a emergir infraestruturas de grande escala para dar resposta ao potencial energético da região, onde três grandes complexos mineiros viriam a nascer: Zwartberg, Waterschei e Winterslag. Este último destacou-se tanto pela sua dimensão, como pela sua função estruturante na vida socioeconómica da cidade. Em 1914, arrancava a primeira extração significativa do carvão que alimentaria a Bélgica durante décadas.

O subsolo de Winterslag estendia-se por quilómetros sob a terra, enquanto à superfície cresciam edifícios industriais e bairros operários que redefiniram o tecido urbano de Genk. O ciclo da extração manteve-se durante mais de 70 anos, até que, nos anos 80, a mina foi encerrada, simbolizando o fim de uma era. Não deixando o espaço ao abandono durante muito tempo, a cidade viu ali uma oportunidade de reinvenção.<sup>336</sup>

No início dos anos 90 iniciou-se o processo de reconhecimento e salvaguarda de diversos testemunhos da antiga atividade industrial local. Entre os elementos que viriam a ser protegidos encontram-se os edifícios de administração, os núcleos técnicos, as cavalariças e as marcantes torres de extração. Em contrapartida, outros componentes dessa herança - como as torres de arrefecimento ou a antiga lavaria de carvão - acabariam por se perder ao longo do tempo, apagados por dinâmicas de transformação e desuso.

A escolha deste cenário para acolher uma nova centralidade criativa não se revelou fruto do acaso, mas antes um gesto consciente de valorização de uma memória coletiva que continua a moldar a identidade da cidade e a pulsar no seu imaginário. A *C-mine* é, assim, um exemplo emblemático de como a memória industrial pode ser transfigurada numa plataforma para a criação contemporânea.

### **Intervenção na praça da *C-mine***

Atendendo ao referido, a cidade foi sujeita a algumas melhorias na sua zona industrial, no ano de 2012. Em particular na grande praça da *C-mine*, implantada à frente de uma antiga fábrica - que irá ser abordada posteriormente - e que constitui o núcleo ao ar livre do renovado cultural da cidade, após ter ficado em desuso a seguir ao abandono da mina. Este vasto recinto citadino, concebido com uma vocação polivalente, destina-se à realização de atividades culturais, de expressões artísticas e de momentos de lazer.

À sua volta, erguem-se antigas estruturas industriais, que em tempos serviram a exploração mineira do carvão, mas que hoje renasceram sob uma nova função, transformadas em

---

<sup>336</sup> DONATELLA, Fiorina, LOUGHLIN, Kealy, MUSSO, Stefano F. - *Conservation Adaptation. Keeping alive the spirit of the place adaptive reuse of heritage with symbolic value*. Hasselt: EAAE, 2017, p.2.

equipamentos dedicados à fruição cultural.<sup>337</sup> Posto isto, a configuração deste espaço urbano promove um diálogo dinâmico com as construções circundantes, favorecendo a sua articulação e criando condições propícias à realização de uma diversidade de acontecimentos. A praça assume-se como um palco de grande escala, vocacionado para a vivência partilhada, consolidando-se como o verdadeiro recinto cultural da cidade de Genk.

Em períodos de maior intensidade, marcados por eventos específicos e uma presença significativa de público, o recinto ganha vida própria, transformando-se num espaço efusivo e pulsante. Ainda assim, mesmo nos períodos de sossego, quando as edificações circundantes se encontram encerradas e os visitantes escasseiam, o lugar mantém uma singularidade própria - permanece dotado de uma presença silenciosa, mas carregada de potencial evocativo.

O solo da praça apresenta-se revestido com lajes de ardósia negra, dispostas num padrão aparentemente aleatório e de dimensões variadas. Este revestimento evoca simbolicamente o chamado *ouro negro* extraído das minas, sendo o mesmo tipo de pedra que compunha os resíduos amontoados nos montes artificiais que circundam a cidade de Genk. Com o propósito de albergar uma ampla gama de atividades, optou-se por uma superfície contínua, inteiramente plana. A eliminação de obstáculos físicos conferiu ao espaço uma versatilidade plena, permitindo que se molde consoante as exigências de cada ocasião. Por fim, foi cuidadosamente pensado o modo como o espaço se transforma ao cair da noite, com a discreta integração de elementos de iluminação embutidos no pavimento, que destacam, não apenas as fachadas dos edifícios envolventes, como também as imponentes torres dos antigos poços mineiros.

Após a renovação da praça, foi desenvolvido mobiliário específico para a mesma pela *designer* industrial Carmela Bogman, em parceria com o atelier *HOSPER*. Este conjunto de assentos ou lugares de repouso organiza-se em pequenos núcleos dispersos pela praça, evocando agrupamentos informais. Face ao exposto, a disposição das cadeiras e bancos, ao não seguir um padrão rígido, permite múltiplas configurações, tanto para quem deseja proximidade e conversa - ativos -, como para aqueles que optam por distanciamento ou uma postura introspetiva - passivos. Executadas a partir de chapas dobradas de aço inoxidável, estas peças brilham subtilmente sobre o pavimento escuro, lembrando fragmentos minerais a reluzir sobre a ardósia. O seu interior e verso apresentam um acabamento em vermelho vibrante. À noite, algumas destas superfícies encarnadas são iluminadas a partir da base, criando uma aura quente e envolvente em redor dos assentos.

---

<sup>337</sup> Entre estes destacam-se um teatro de grande dimensão, salas de cinema, espaços de restauração e a nova escola superior de *design* da cidade.

Dado a praça da *C-mine* ter sido concebida como o novo núcleo cultural da cidade de Genk, de modo a oferecer um espaço generoso e uma versatilidade quase total para acolher os mais diversos eventos e manifestações artísticas, um dos critérios fundamentais para o mobiliário prende-se, por isso, com a necessidade de rápida e simples remoção. Para responder a esse requisito, cada cadeira ou banco foi fixado sobre uma base através de quatro parafusos, garantindo estabilidade durante o seu uso e, ao mesmo tempo, permitindo a sua retirada sem esforço. As bases, uma vez libertas, integram-se perfeitamente no pavimento, sem criar desníveis ou saliências que possam comprometer a segurança ou a fluidez da circulação pedonal.



Figura 26 - Hosper, Genk *C-mine*. Melhoria da praça, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012.



Figura 27 - Hosper, Genk *C-mine*. Disposições diversificadas e iluminações dos assentos, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012.

### **O *Energiegebouw* (Edifício Energético)**

O coração pulsante da *C-mine*, que é o antigo edifício energético - atualmente conhecido como *Energiegebouw* -, constitui o núcleo das antigas instalações industriais da mina de carvão de Winterslag. Embora a maior parte da central elétrica tenha sido desativada e abandonada na década de 1980 - por pouco tempo -, algumas peças de relevância histórica foram preservadas, tais como as estruturas essenciais para o funcionamento da mina, como é o caso da pequena sala do compressor, onde motores de grande porte forneciam a energia necessária às máquinas de coleta situadas nas torres de perfuração. Para além disso, as estruturas de ventilação, concebidas para albergar ventiladores elevados em relação ao solo, asseguravam uma circulação constante de ar fresco - um elemento crucial, não apenas para a salvaguarda dos operários, mas também para a prevenção de explosões.

As salas de turbinas e as máquinas que foram conservadas servem hoje como foyer, área de exposições e local para eventos. Para além disso, recorreu-se à adição de novos auditórios e espaços no topo do edifício, que são utilizados como terraços, criando uma fusão entre as estruturas originais e as novas. Neste sentido, o *Energiegebouw* é hoje constituído pelo *Kleine Zaal* - um teatro multifuncional -, o *Barenzaal* - um espaço de conferências e eventos -, um *Hall* principal - também espaço de teatro - e um *Foyer* - uma área multifuncional de conexão entre os vários outros espaços da construção. Contudo, as modificações feitas no interior do edifício para

acomodar essas novas funções resultaram numa transformação significativa dos espaços, que, apesar de manterem a fachada original, se distanciam bastante da configuração inicial da mina.<sup>338</sup>

Ao transformar espaços industriais desativados surgem questões exigentes, nomeadamente no equilíbrio entre a preservação da dimensão simbólica e a necessidade de adaptar estruturas robustas e utilitárias a novas realidades. Muitas dessas construções, embora intrinsecamente ligadas ao tecido social local, não possuem um valor arquitetónico evidente, o que leva à realização de intervenções profundas para lhes conferir novos significados e funções contemporâneas. O projeto de adaptação da *C-mine* foi bem-sucedido no que respeita a conservação das estruturas industriais e a sua transformação num centro cultural, no entanto levanta questões sobre a preservação da sua identidade original. Apesar da preservação das fachadas do edifício e da criação de espaços para a educação, a economia criativa e a arte, muitos dos elementos que davam vida à mina foram suavizados ou modificados, fazendo com que as intervenções se tornassem distantes do espírito da sua função original.<sup>339</sup>

### **Intervenção da *Plastique Fantastique***

Com a sua mais recente proposta cinética, *Resonance of the Invisible*<sup>340</sup>, o coletivo *Plastique Fantastique*<sup>341</sup> mergulha numa investigação sensorial sobre as dinâmicas do ar em movimento, ocupando dois volumes interligados do antigo *Energiegebouw*.

Na intervenção da *Plastique Fantastique*, onde os dispositivos desempenham um papel central, assiste-se à configuração de uma

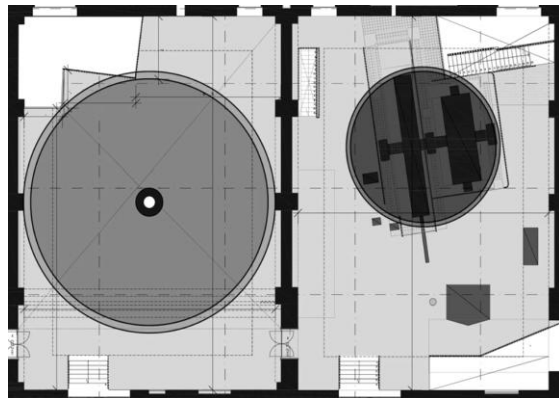


Figura 28 - Planta da intervenção da *Plastique Fantastique*, 2024.

<sup>338</sup> GIRARD, Luigi F., GRAVAGNUOLO, Antonia - *Adaptative Reuse of Cultural Heritage. Circular business, financial and governance models*. Cham: Springer, 2025, pp207-209.

<sup>339</sup> DONATELLA, Fiorina, LOUGHLIN, Kealy, MUSSO, Stefano F. - *Conservation Adaptation. Keeping alive the spirit of the place adaptive reuse of heritage with symbolic value*. Hasselt: EAAE, 2017, p.155.

<sup>340</sup> *Resonance of the Invisible* - A instalação teve lugar em 2024. Tradução para português: Ressonância do Invisível.

<sup>341</sup> *Plastique Fantastique* - Foi fundada em Berlim, no final dos anos 1990 e é uma companhia que viria a transformar radicalmente a forma como se pensa a arquitetura efémera. Sem acesso a grandes meios financeiros, os seus fundadores recorreram ao plástico - um material modesto, mas versátil - para materializar as suas primeiras estruturas. Esse gesto, ditado pela contingência, acabou por se tornar a marca distintiva do seu percurso. Desde então, a *Plastique Fantastique* tem vindo a afirmar-se através de uma prática continuada e experimental, criando intervenções pneumáticas de carácter transitório que se destacam pela sua leveza, fluidez formal e impacto visual fora do convencional.

Atualmente liderado por Yena Young e Marco Canevacci - *Ms.Bubble* e *Dr.Trouble* -, o coletivo afirma-se como um duo artístico que concebe instalações espaciais imersivas. Cada intervenção propõe ao espectador a descoberta de um território onírico no seio da realidade concreta, instigando a reflexão sobre os paradoxos da perceção e a intrincada composição do espaço que se habita. Estas composições - quase impercetíveis - entrelaçam arte, *performance*, narrativas íntimas, presença humana e arquitetura - com especial enfoque no espaço urbano enquanto território de experimentação -, dando origem a vivências sensoriais que desestabilizam fronteiras habituais e ultrapassam os domínios da imaginação.

linguagem espacial que articula o lugar existente onde decorre a ação, com objetos simbólicos da representação. A intervenção é composta por uma sequência de dois compartimentos separados por uma parede espessa de alvenaria (ver Figura 28), onde o público é conduzido de forma a atravessá-la. Esta deslocação é cuidadosamente orquestrada com o aproveitamento das fontes de luz existentes, que iluminam cada uma das salas.

Num dos espaços, *The Elevation*<sup>342</sup> - atualmente vazio -, foi introduzida uma estrutura translúcida que ocupa o seu centro, dilatando-se e contraindo-se num ciclo contínuo. Através do seu movimento ascendente e descendente simula-se um elevador imaginário, aludindo à ligação entre o esforço físico - antigamente presente - e as profundezas subterrâneas. O ambiente circundante transforma-se constantemente, onde ressonâncias industriais são intensificadas (ver Figuras 29 e 30). No outro compartimento, *The Bird*<sup>343</sup>, uma imponente máquina outrora responsável pelo funcionamento do elevador - atualmente inativo - domina o espaço. Este mecanismo é revestido por uma leve membrana pneumática, semitransparente, que se expande e se retrai em cadência. Ao ganhar *fôlego*, a instalação anima o local, conferindo vitalidade a um dispositivo, agora, imóvel (ver Figuras 31 e 32). Ambas as salas, ainda, são atravessadas por uma paisagem sonora cuidadosamente construída, composta por texturas auditivas que ecoam nas estruturas de aço existentes e que evocam os vestígios sensoriais de uma mina pós-orgânica, tornando a experiência densamente imersiva.

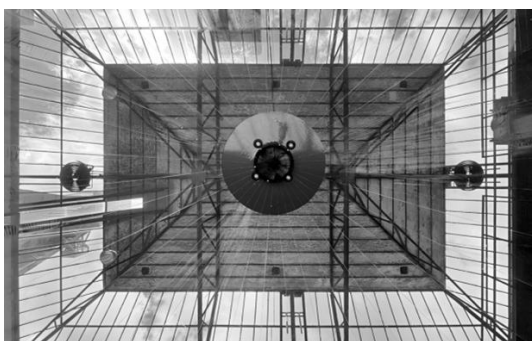


Figura 29 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Elevation*, 2024. O espaço inchado pelo ar. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024.



Figura 30 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Elevation*, 2024. O espaço quase esvaziado. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024.



Figura 31 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Bird*, 2024. Momento da inspiração. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024.



Figura 32 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Bird*, 2024. Momento da expiração. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024.

<sup>342</sup> Tradução para português: A Elevação.

<sup>343</sup> Tradução para português: O Pássaro.

A vivência absorvida tanto no interior, como no exterior do dispositivo inserido no espaço *The Elevation* revela-se particularmente envolvente, uma vez que o corpo humano é compelido a ajustar-se ao ritmo respiratório da estrutura pneumática, que se contrai e se expande ciclicamente. Neste contexto, o corpo, quando imerso no interior do artefacto, adapta-se ao seu movimento descendente, curvando-se, e, de seguida, eleva-se em consonância com a sua subida, numa espécie de dança sincronizada. Por outro lado, o corpo pode também deslocar-se em direção às extremidades da membrana translúcida à medida que esta se retrai, encontrando, depois, espaço para se recentrar quando o volume volta a crescer. Gera-se assim, no seio desse organismo respiratório, uma coreografia espontânea alicerçada num jogo de forças entre atração e repulsão.

Já no exterior do objeto, à medida que este desce, o visitante tem a possibilidade de circular em redor da estrutura. Contudo, durante o movimento de expansão o observador é impelido a afastar-se da superfície plástica, sendo, por vezes, empurrado contra a alvenaria pré-existente, o que origina uma relação de contacto e afastamento, não apenas com o elemento novo, mas também com a arquitetura pré-existente.

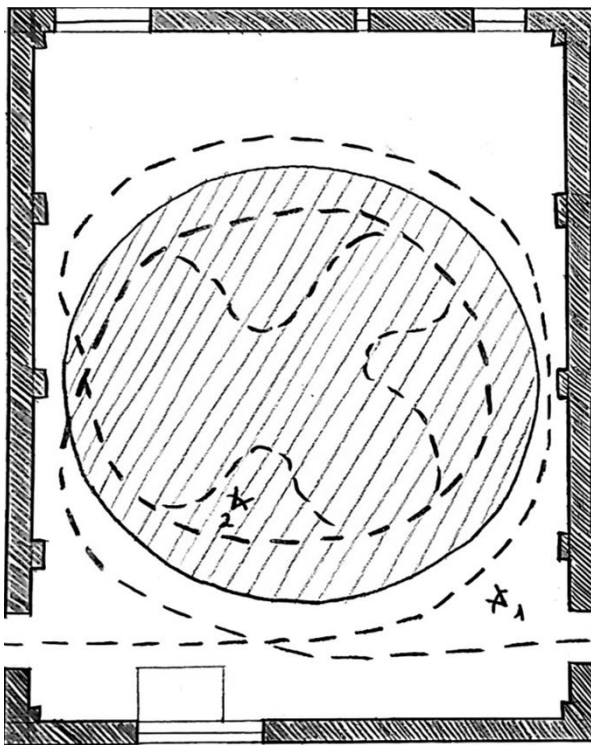


Figura 33 - Esquema de possíveis coreografias espaciais em *The Elevation*.

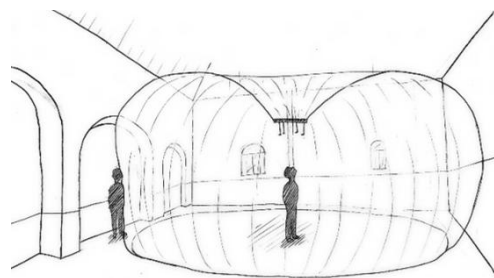


Figura 34 - (Vista 1) Esquema da experiência quando o espaço está inchado.

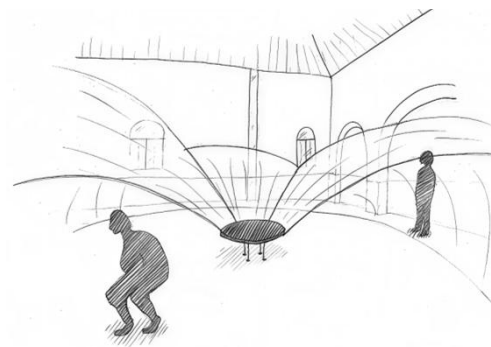


Figura 35 - (Vista 2) Esquema da experiência quando o espaço se esvazia.

A segunda instalação, situada na sala *The Bird*, assume uma dimensão predominantemente visual. Ainda assim, segue várias das premissas anteriormente descritas. Durante o momento de inspiração, o corpo do observador é obrigado a recuar, sendo empurrado para longe do objeto contemplado. No instante da expiração, quando a estrutura revela o seu esqueleto mecânico, quem se encontra no interior da membrana é por ela envolvido, sendo levado a experienciar o toque direto com a superfície fria da maquinaria.

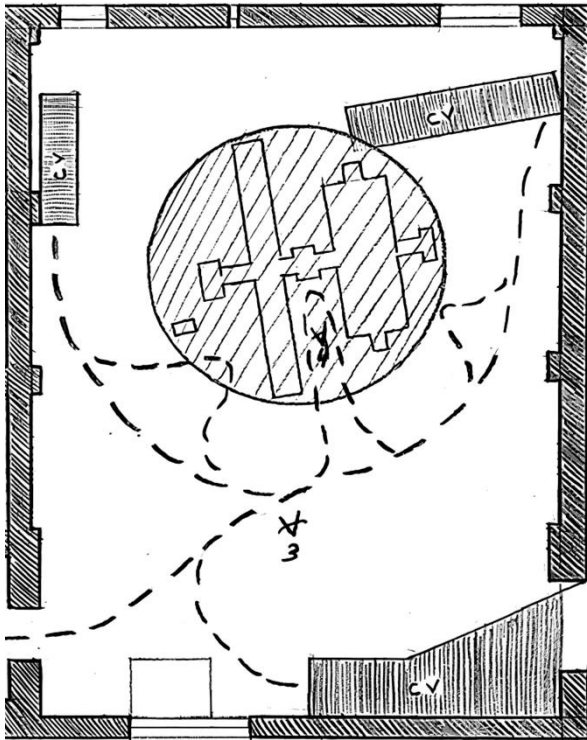


Figura 36 - Esquema de possíveis coreografias espaciais em *The Bird*.

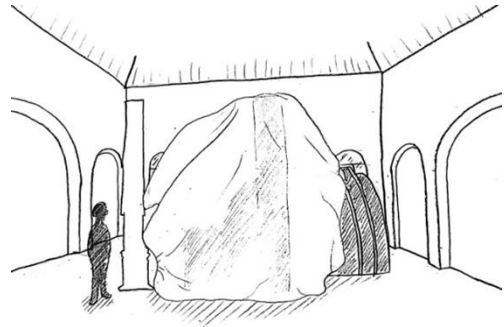


Figura 37 - (Vista 3) Esquema da experiência no momento da inspiração.

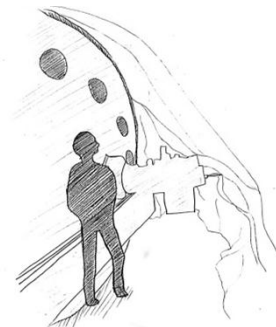


Figura 38 - (Vista 4) Esquema da experiência no momento da expiração.

Seguindo uma lógica próxima da arquitetura, a cenografia da *Plastique Fantastique* reconhece e incorpora as particularidades e limitações do lugar de representação. Neste caso, a companhia respeita as preexistências e reforça a identidade dos espaços da antiga fábrica. O espaço cénico mantém, então, uma forte ligação com a realidade, integrando de forma autêntica o ambiente que o circunda, sem tentar ocultá-lo.

As ações desenvolvidas na *C-mine* e pelos membros da *Plastique Fantastique* revelam como intervenções sensíveis, subtis e criativas podem subverter o significado de espaços industriais e urbanos inusitados, instaurando experiências imersivas que desafiam o olhar habitual. Essas práticas evidenciam o poder da arte em reconfigurar ambientes marcados pelo passado, convertendo-os em cenários de inovação e questionamento. Reafirma-se, assim, que a intervenção artística, nesse tipo de espaços, é crucial para revitalizar a cidade e instaurar novas relações entre espaço, memória e contemporaneidade.

## 4.2. A reutilização da ruína enquanto lugar de representação

O subcapítulo anterior permitiu demonstrar o quão fundamental é contemplar a cidade a partir de uma perspectiva sensível, ancorada na proximidade, nos detalhes e nas manifestações discretas do quotidiano. Impõe-se a atenção às suas estruturas mínimas, às suas fragilidades e aos acontecimentos urbanos que surgem de forma orgânica - os recortes entre edifícios, os interstícios urbanos, os vazios imprevistos, os lugares de transição ou de uso indefinido, bem como os territórios suspensos na sua função e degradados. Mas é sobretudo no modo como os habitantes se apropriam do espaço, nos seus gestos e rituais, que se revela o pulsar urbano. No fundo, mais do que um conjunto de construções, a cidade é uma realidade moldada por e para os seus habitantes - tanto na correspondência entre o corpo e a dimensão do espaço, como nas vivências que este convoca. Infelizmente, consciencializa-se que muitas cidades são ocupadas, ainda, por lugares esquecidos no tempo e privados de experiência e vivência humana.

A arquitetura, na sua dimensão concreta e utilitária, tem-se afirmado progressivamente como território de interesse para as artes performativas e é nessa relação que se vê uma possível solução para a problemática em causa. Tal como já fora indicado no corpo central desta dissertação, assiste-se a uma crescente tendência para que os elementos cénicos assumam uma corporeidade funcional, integrando-se enquanto estruturas tangíveis e operativas, ainda que o seu propósito seja de ordem simbólica. Esta transformação ajuda a compreender a atração emergente pela ocupação de lugares reais - situados além dos limites convencionais do palco - como dispositivos cénicos alternativos.<sup>344</sup>

De facto, como já se poderá ter entendido a partir do capítulo anterior, na década de 1980, os artistas deixaram de ser condicionados e procederam à aproximação da cena ao público, intensificando a experiência rececionada. Assim, a rua, os prédios abandonados ou não, as ruínas e outros lugares insólitos deram espaço à criatividade de novos criadores. A liberalização criou espaço para novas vozes se manifestarem.<sup>345</sup> E sabe-se que a simples atuação sobre um espaço envolve inevitavelmente a valorização das suas qualidades espaciais, preservando ou revelando a harmonia única que o local contém.

Neste sentido, existe um interesse por parte de arquitetos, ativistas e artistas na tendência em valorizar as atividades temporárias, como estratégias que incentivem a coesão social e revitalizem o cenário citadino. Existem *duas formas de olhar para as rápidas transformações por que o mundo passa. Muitos veem sobretudo o que muda, outros procuram surpreender o*

---

<sup>344</sup> PINTO, Ana R. P. - *Três Danças para um Arquitecto*. Porto: Faculdade de Arquitetura. [Dissertação de Mestrado], p.55.

<sup>345</sup> VASQUES, Eugénia - *Da Cenografia como Laboratório de todas as Artes: José Manuel Castanheira*. Escola Superior de Teatro e Cinema: Politécnico de Lisboa, 2002. [Artigo em Revista Científica], p.1.

*que, a despeito delas permanece.*<sup>346</sup> Atualmente, a apropriação de espaços tornou-se um tópico recorrente na prática arquitetónica, em prol da urgência em reabilitar os centros urbanos.

Ainda que nem sempre de forma consciente, a cidade desempenha um papel evocativo, funcionando como depositária silenciosa de tempos antigos. No seu tecido urbano reside uma narrativa identitária que ancora os seus habitantes numa continuidade histórica e geográfica. Enquanto cenário vivido, a cidade assume-se como expressão tangível da memória coletiva, tornando-se património urbano pela forma como corporiza a herança temporal de quem nela habita. Através desta leitura, a cidade inteira adquire valor patrimonial ao encarnar os traços distintivos da identidade individual e coletiva. Contudo, esta perspetiva, ao cristalizar o passado no presente, pode dar a entender que se tende a rejeitar transformações que poderiam reconfigurar a paisagem urbana, correndo o risco de enclausurar a cidade histórica numa dimensão nostálgica, afastada da vivência contemporânea e progressivamente desligada do seu tempo.<sup>347</sup>

No entanto, o contrário aconteceu durante muito tempo, pois o cenário urbano contemporâneo é fruto de sucessivas reinvenções, moldadas ao longo do tempo por comunidades que reinterpretaram o legado das cidades herdadas. Cada intervenção sobre o tecido patrimonial - seja de conservação, reconfiguração ou reapropriação - exprime os valores dominantes da sociedade que a promove, traduzindo códigos éticos, culturais e identitários da época em que ocorreram. Nesse movimento contínuo, a cidade vai-se constituindo como reflexo simbólico da ligação entre o sujeito e o ambiente que o envolve, procurando harmonizar a memória coletiva com as vivências do presente.

Elementos como edifícios emblemáticos de certos períodos históricos, conjuntos urbanos, espaços devolutos, percursos citadinos e marcos simbólicos convertem-se em depositários da identidade, à medida que o tecido urbano se reconfigura. A conservação do património edificado, neste contexto, traduz-se numa forma de salvaguardar a consciência de pertença de uma comunidade, funcionando como espelho no qual esta se revê, se reconhece e se compreende. Ao reforçar a ligação entre o ontem e o agora, a memória urbana adquire um papel essencial na construção de vínculos emocionais entre os cidadãos e o espaço que habitam. Nota-se, de forma cada vez mais evidente, uma crescente sensibilidade social em torno da proteção do património, refletida na prontidão com que os indivíduos se organizam em torno da sua salvaguarda. Tal empenho evidencia o reconhecimento generalizado do património como

---

<sup>346</sup> RIBEIRO, 1945 *apud* SILVA, 2014, p.17.

<sup>347</sup> SANTIAGO, Bruno M., R. - *Arquitetura Efémera e Cenografia em Espaço Público Patrimonial. Evocação da obra "Os Lusíadas" numa arquitetura efémera para uma releitura do património*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2019. [Dissertação de Mestrado], p.28.

expressão tangível da identidade coletiva, portador de significado histórico e de valor antropológico inestimável.<sup>348</sup>

Tendo em conta tudo o que já foi referido, é indiscutível que o intérprete de dança encontra no espaço um elemento que molda e dirige o seu desempenho, conferindo-lhe novas dimensões. Como se fosse uma manifestação da sua essência corporal, um impulso quase instintivo na procura de abrigo. No entanto, não se pode ignorar a aura singular de certos espaços que têm a capacidade de atração, convidando o bailarino a permanecer neles, e onde este se entrega a uma multiplicidade de experiências. De facto, certos espaços aguardam pela presença de um intérprete para que possam, mais uma vez, afirmar-se como verdadeiros testemunhos de significado. A possibilidade de renovação constante diante de uma realidade tangível, que persiste enquanto o ciclo da vida prossegue, configura-se como um compromisso de satisfação duradoura. Posto isto, as respostas espaciais que a arquitetura oferece ao universo da *performance* manifestam-se de múltiplas formas. Existem lugares ainda menos convencionais que os que já se verificaram nesta investigação, onde *performance* e arquitetura convergem de modo singular no instante da elevação estética, tal como a ruína.

*Temos muito essa ideia de a arquitetura perpetuar no tempo, mas não tem de ser assim, tem de acabar.*<sup>349</sup> Desde o início da investigação, afirma-se a arquitetura é perene. Contudo, a verdade é que ela é perene comparando com a cenografia, mas na realidade o desgaste das suas estruturas é inevitável, se não for bem cuidada, conduzindo-a, por vezes, ao estado de ruína, pois *como todas as vidas, as construções da arquitectura (...) também definham, envelhecem e, a menos que existam condições de restauro, vontade política e medidas cautelares de preservação, tendem a desaparecer.*<sup>350</sup> *E nada pode ter sido mais melancólico do que o primeiro aspeto despedaçado (...), antes de assumirem a longa paciência e resistência do tempo; eram corpos assassinados, as suas feridas abriam-se e sangravam.*<sup>351</sup> Por isso, a permanência da arquitetura reside, essencialmente, nas experiências que nela se inscrevem. Raramente possui um ponto inaugural definido, nem um desfecho previamente traçado. Pode, com o tempo, perder relevância, ser abandonada ou mesmo esquecida e perdurar muito para além da nossa própria existência.

*Os edifícios, através da passagem do tempo, da apropriação e uso, alterações programáticas, degradação, transformam-se. A arquitectura é pensada como estática, mas não o é.*<sup>352</sup> Embora se esteja de acordo com o que Choay<sup>353</sup> disse, seguindo o pensamento de Ruskin<sup>354</sup>, sobre que as

---

<sup>348</sup> SANTIAGO, Bruno M., R. - *Arquitetura Efémera e Cenografia em Espaço Público Patrimonial. Evocação da obra "Os Lusíadas" numa arquitetura efémera para uma releitura do património*. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2019. [Dissertação de Mestrado], pp.31-32.

<sup>349</sup> BEBIANO, Luísa. [Conferência do MovimentoA]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2024.

<sup>350</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.11.

<sup>351</sup> MACAULAY, Rose - *Pleasure of Ruins*. Nova York: Walker and Company, 1966, p.454.

<sup>352</sup> AZEVEDO, Gonçalo A. - *Arquitecturas Mutantes*. Coimbra: Revista NU, 2002. [Artigo em Revista Científica], p.18.

<sup>353</sup> Françoise Choay (1925-2025) - Foi historiadora e teórica francesa da arquitetura e do urbanismo, tendo sido reconhecida pelas suas análises críticas sobre preservação e património urbano. Em *Alegoria do*

*ruínas têm direito inalienável à sua própria "inutilidade"*<sup>355</sup>, existe quem observa esses espaços e que percebe outras formas de ocupação e novos modos de vida que ali se pode instalar, gerando relações e narrativas que já não coincidem com aquelas que estiveram na origem da construção do lugar. Isto é, como o refere Costa, em consonância com Lynch, *todo espaço é útil, mesmo um espaço do abandono está habitado, seja por morador de rua, seja por animais, por crianças que brincam e/ou pela natureza que germina*.<sup>356</sup>

A ruína ergue-se como um vestígio edificado que dá corpo à narrativa histórica, detendo em si uma panóplia de significados que lhe confere relevância simbólica. É através desse fragmento material que se preserva a memória partilhada de uma comunidade, espelhando os valores que lhe são intrínsecos e inscrevendo-se como um marco silencioso que estabelece *uma relação de continuidade entre o presente e o passado, através do papel determinante da memória colectiva dos habitantes*.<sup>357</sup> *Esta beleza quebrada é tudo o que temos dessa antiguidade que acarinhámos como os fragmentos existentes de algum poema perdido e nobre*.<sup>358</sup>

Macaulay<sup>359</sup> assinala que o encantamento provocado pelas ruínas se revela como uma constante no comportamento humano, manifestando-se sob múltiplas formas. Esta atração pela ruína, como se fosse um objeto de museu, não se limita ao presente, trata-se antes de uma inclinação transversal a diversas épocas históricas, assim sendo, *o fascínio pelas ruínas sempre foi, ao que parece, uma tendência humana*.<sup>360</sup> A autora observa que, para muitos, reside um certo deleite na vivência do fragmento e da decadência arquitetónica, sendo essa experiência subjetiva e moldada por contextos individuais e temporais distintos. Assim, não existe uma explicação universal para esse fascínio, pois ele é mediado pela sensibilidade de cada época e pelas disposições íntimas de quem observa.

A ruína, frequentemente encarada como uma fatalidade irreversível, é, na verdade, o resultado de um conjunto diverso de fatores que comprometem a sua integridade e continuidade. Em

---

*Património* (1992), a autora examinou a construção simbólica do património e as tensões entre memória, história e transformação urbana, problematizando as políticas de conservação face às exigências contemporâneas. O seu contributo teórico reside na reflexão sobre o valor social e cultural do espaço construído, oferecendo ferramentas para compreender como o património arquitetónico se inscreve no tecido urbano e na experiência coletiva.

<sup>354</sup> Ruskin (1819-1900) - Figura proeminente do século XIX no campo da teoria da conservação da história da arquitetura. Ruskin via, no edifício antigo, um repositório vivo dos valores formais do seu tempo. Defendia, por isso, que qualquer ação sobre o património edificado deveria pautar-se por uma atitude reverente face à sua herança.

<sup>355</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.11.

<sup>356</sup> COSTA, Raíssa C. B. - *As Ruínas que me tornam este Todo: Experiências em dança de estudos no Centro Histórico Manauara*. Campinas: Instituto de Artes, 2021. [Tese de Doutorado], p.47.

<sup>357</sup> MORAIS, 1995 *apud* GARCIA, 2015, p.164.

<sup>358</sup> MACAULAY, Rose - *Pleasure of Ruins*. Nova York: Walker and Company, 1966, p.XVII.

<sup>359</sup> Rose Macaulay (1881-1958) - Foi uma ensaísta e escritora nativa da Inglaterra que dedicou parte da sua obra à reflexão sobre as ruínas e a memória cultural. Em *Pleasure of Ruins* (1953), investigou o fascínio estético e simbólico exercido pelas ruínas, analisando o modo como estas evocam simultaneamente decadência, beleza e permanência histórica. O seu contributo teórico reside na problematização da ruína enquanto categoria estética e cultural, oferecendo instrumentos para compreender a sua presença no imaginário ocidental e a sua influência na relação entre arquitetura, paisagem e memória coletiva.

<sup>360</sup> *Idem*, p.I.

muitos casos, essa degradação resulta da perda da função original para a qual a estrutura foi concebida, de alterações nos fatores ambientais que a fragilizam, da transformação ou desaparecimento do valor utilitário inicial, ou ainda de intervenções destrutivas tanto físicas, como simbólicas. Para além disto, contribuem igualmente para este processo, as pressões urbanísticas motivadas por interesses especulativos, a descaracterização da envolvente paisagística, a ausência de políticas de proteção e conservação eficazes, ou seja, uma mudança significativa na perceção ideológica sobre o valor do património - que deixa de ser entendido como testemunho cultural e documento operativo. Adicionalmente, a falta de vigilância e segurança conduz, não raras vezes, a atos de vandalismo que aceleram o seu declínio. Neste sentido, a ruína impõe-se não como um fenómeno natural, mas como a consequência direta de uma desvalorização abrupta, de negligências sucessivas e de um afastamento consciente da responsabilidade patrimonial.

Defende-se que o valor patrimonial não se restringe a períodos históricos delimitados, pois as manifestações culturais - por serem intrinsecamente mutáveis -, conferem ao passado o poder de nutrir e inspirar os legados do porvir. Assim sendo, *o passado nunca morre. Nem sequer passou.*<sup>361</sup> Isto é, na verdade, ele ainda está presente e em andamento. E é nesse contínuo processo de seleção e atribuição de sentido que uma comunidade projeta os valores que lhe são caros, o que leva a que se entenda a definição de património como uma ação simultaneamente cultural, identitária e interpretativa.

Importa salientar que o legado edificado constitui um reflexo identitário de profundo valor simbólico e poético, mas, precisamente por esse motivo, revela-se vulnerável e efémero, carecendo de um compromisso conjunto entre entidades responsáveis e a sociedade civil, para assegurar a sua devida conservação. A herança arquitetónica de uma nação vai-se construindo, dia após dia, e é alimentada por novas criações e, inevitavelmente, pela extinção de outras. Contudo, essa renovação do tecido construído não precisa de se traduzir, de forma sistemática, em ciclos de destruição ou em abandonos desprovidos de critério ou reflexão.

Mas a verdade é que a imposição de demolições em nome de novos valores, estratégias emergentes ou visões alternativas de contemporaneidade, supostamente ao serviço das comunidades, tem sido uma prática recorrente - frequentemente legitimada por ideais de evolução, de inovação estética ou de requalificação dos espaços. É certo que, por vezes, estas intervenções contemporâneas introduzem ganhos significativos. No entanto, não são raros os casos em que tais transformações deixaram cicatrizes profundas na memória coletiva e no legado histórico. Existem, então, instrumentos críticos no âmbito da arquitetura e da arte que podem - e devem - ser mobilizados para proteger o que é salvável, inventariar perdas com lucidez e manter vivas as memórias, com base num sentido estético que importa salvaguardar.

---

<sup>361</sup> FAULKNER, William - *Requiem pour une Nonne*. Paris: Gallimard, 1957, p.108.

A evocação das memórias ausentes, através do apelo às *obras extintas*<sup>362</sup>, permite expandir a percepção sobre o património que subsiste, despertando uma consciência mais nítida da sua vulnerabilidade - tantas vezes negligenciada. Ao trazer à superfície vestígios de elementos que se perderam, seja por negligência ou por eventos trágicos, acrescenta-se um valor simbólico ao que ainda permanece, pois estas ausências continuam a integrar um legado coletivo que importa reconstruir, enquanto testemunho pleno de identidades partilhadas. Segundo Silva<sup>363</sup>, *impõe-se, em suma, entender os patrimónios construídos como "corpos vivos" com características vivenciais plurais, dialécticas e transformadoras, vendo-os como "testemunhos histórico-artísticos contemporâneos" na medida em que afectam o olhar do presente e podem construir um garante de legitimação de identidades.*<sup>364</sup>

A ruína e a cenografia, embora tenham uma temporalidade distinta, podem chegar a complementar-se. O cenário realça o palco como um domínio do transitório, estabelecendo um contraste com a estrutura envolvente - a ruína - que, por sua vez, simboliza a força da permanência e da sua história. *E, portanto, criar ali também um imaginário, tem o potencial de encontrar um espaço que pode ser quase sublime no sentido de nos remeter (...) para um outro quadro referencial.*<sup>365</sup>

Diante do referido e partindo da intersecção entre a prática arquitetónica e a arte performativa, a cenografia ganha forma em sintonia direta com o espaço já existente, respeitando-lhe a estrutura, as marcas do tempo, sem ocultá-las, pois *é sempre preciso, caso a caso, (...) lidar com os saberes memoriais e as valias estéticas que aí se encerram*<sup>366</sup>, e os limites que *permanecem de pé, mutilados mas ainda vivos numa dignidade feita de silêncios, abandonados pelos homens mas ainda não vencidos. Esperam a morte, por certo, desesperançados de que os homens encontrem razões de sobra para neles investir e recuperar o que ainda for possível.*<sup>367</sup>

*Tal como na generalidade dos projectos de arquitectura, na construção do espaço cénico estão também envolvidos os aspetos materiais do espaço pré-existente e as características ou condicionantes arquitectónicas (...) enquanto elementos sugestivos na criação de "lugares". A interposição do cenário acrescenta uma nova configuração ao espaço do palco e assim reinterpreta-o e transforma-o de um conceito abstrato numa experiência sensível, ou seja,*

---

<sup>362</sup> Obras extintas - São obras consideradas *corpos que apontam para o que esquecemos, são uma manifestação da ausência-presença do abandono.* DA SILVA, Bruno F. P. - *Poéticas do Abandono: Lugares abandonados como matriz poética nas artes cênicas.* São Paulo: Escola de Comunicação de Artes, 2024. [Dissertação de Mestrado], p.172.

<sup>363</sup> Gastão de Brito e Silva (n. 1966) - É um investigador e historiador português que tem direcionado a sua atenção para a memória urbana, o património e as múltiplas formas como o espaço dialoga com a sociedade. No livro *Portugal em Ruínas* (2014), aborda a degradação e o abandono do edificado e dos espaços urbanos, questionando o que estes processos revelam no plano cultural, social e político. A ruína, longe de ser apenas vestígio do passado, é pensada como ferramenta crítica para interpretar a cidade, a sua história e os modos de transformação coletiva.

<sup>364</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas.* Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.42.

<sup>365</sup> Informação adquirida na entrevista com o arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro, a 15 de julho de 2025.

<sup>366</sup> *Idem*, p.12.

<sup>367</sup> *Idem*, p.17.

num “lugar”.<sup>368</sup> Neste sentido, as cenografias e intervenções temporárias, neste *silencioso deserto de misérias (...)* devolvem-lhe, por momentos, uma nova vida possível, um início de diálogo que as circunstâncias do abandono coarctaram.<sup>369</sup> Neste enquadramento, torna-se ponte sensível entre o lugar real e a percepção do público, emergindo como uma arquitetura transitória, moldada por narrativas cénicas e pela sua temporalidade efémera.

O abandono de edifícios históricos tem inspirado diversos artistas, especialmente em Portugal, onde não é raro encontrar ruínas fascinantes<sup>370</sup> - a falta de apoios financeiros no setor cultural é um dos fatores principais para a criação e reutilização destes espaços alternativos. Voltando a uma personagem importante no desenvolvimento desta investigação, Roriz revelou um profundo interesse pela ruína enquanto cenário. De acordo com o pensamento da bailarina-coreógrafa, o que torna esses locais atrativos para a coreografia é a valorização dos aspetos habitáveis e da história que o edifício carrega. *Gostava de habitar espaços deteriorados, degradados (...) Habitá-lo, mas deixa-lo quase como está e pôr só objectos que me apetecessem, quase como uma casa em que já não existe teto, as janelas já estão emparedadas, com paredes em ruína, seja o que for... Habitar aquela casa, como se ela estivesse impecável. Fascinam-me muito estes espaços, talvez tenha também um bocado a ver com o tempo, o tempo a passar, mas não fabricado. Esse sinal da passagem do tempo é uma coisa que me fascina... Quem é que viveu já ali?!... As memórias, as energias que ainda lá existem... É uma coisa que não se pode fabricar no palco. Não tem tempo...*<sup>371</sup> O tempo surge, assim, como o principal fator que define este tipo de espaços, manifestando-se tanto na degradação física das paredes e ausência de cobertura, quanto na passagem do ser humano, cuja presença deixa memórias e energias que constituem a dimensão temporal do lugar. Para Roriz, trata-se de um universo vasto e contínuo de reutilização e adaptação do corpo dentro do espaço habitável.

Ao longo do tempo, os diversos usos que um espaço acolhe deixam nele vestígios, contribuindo para a construção da sua história e fortalecendo a sua relevância. Neste sentido, a arquitetura ganha significado sobretudo pela sua capacidade de ser apropriada pelas pessoas. Em última análise, é a ocupação humana que confere sentido e vida a qualquer construção. Sem a presença dos corpos que a utilizam, a arquitetura perde a sua escala, a sua forma e a sua função, tornando-se desprovida de propósito e existência.

---

<sup>368</sup> RIBEIRO, João de L. M. - *Arquitecturas em Palco*. Coimbra: Almedina, 2006, p.82.

<sup>369</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, pp.18-19.

<sup>370</sup> Curiosidade - Após uma leitura do livro *Portugal em Ruínas* investigou-se em possíveis ruínas nacionais que tenham servido de palco para intervenções cenográficas, que integram conhecimento sobre o corpo em movimento, dentro das quais, o Castelo de Montemor-o-Novo, em Évora; o Forte da Graça, em Portalegre; o Aqueduto de Pegões, em Santarém; o Solar dos viscondes de Paço Vitorino, no Porto; o Palácio dos condes da Ribeira Grande, em Lisboa; o Bairro das Fontainhas, no Porto; a Central termoelétrica do Freixo, no Porto; os Gasómetros da Matinha, em Lisboa.

<sup>371</sup> RORIZ, 2003 *apud* RIBEIRO, 2003, p.40.

## A Casa de Chá

Atente-se, de modo particular, ao exemplo da Casa de Chá implantada nas Ruínas do Paço das Infantas, mais especificamente no Castelo de Montemor-o-Velho, que integra conhecimentos de cenografia e coreografia num espaço deteriorado. Profundamente sintonizado com a memória dos lugares, com as narrativas fragmentárias, que se entrelaçam ao longo dos tempos, e com os vestígios subtis que marcam o território, Ribeiro desenvolve metodologias de natureza retroativa, que tendem a dissolver a fronteira convencional entre a etapa de idealização e o momento da execução. A prática arquitetónica revela-se, assim, como um percurso contínuo e dinâmico - uma espécie de dramaturgia espacial em permanente construção.<sup>372</sup>

A proposta de Ribeiro nas ruínas do castelo ultrapassa a mera recuperação física do património. A Casa de Chá não se limita à preservação da memória arquitetónica, mas antes estabelece um diálogo sensível entre os vestígios do passado e a criação contemporânea. A intervenção revela um equilíbrio subtil entre o que resta da história e o que nela se inscreve de novo, fundindo arquitetura e cenografia num gesto coeso.

Como o refere Choay, *a reutilização é, sem dúvida, a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização patrimonial*<sup>373</sup>, e, neste caso, o novo volume adapta-se às exigências contemporâneas sem desvirtuar a essência das estruturas existentes. As ruínas deixam de ser vestígios isolados para integrarem um conjunto renovado e contemporâneo, ganhando um significado acrescido. As diferentes camadas temporais do edifício são reveladas através da inserção deliberadamente distinta dos elementos novos e das reposições necessárias.

A implantação assume-se como uma leitura atual do lugar, reinterpretando a pré-existência sem a anular. A nova estrutura envidraçada, leve e discreta inserida mantém uma distância física em relação às ruínas, permitindo a sua leitura autónoma. Esta atitude contida confere ao conjunto uma inesperada carga poética. Deste modo, o volume reforça a separação entre passado e presente, ao mesmo tempo que possibilita uma relação visual contínua das paredes existentes de alvenaria (ver Figura 39). Isto é, o material translúcido permite ao novo corpo fundir-se subtilmente com o contexto. Ao ocupar parte do vazio demarcado pelas ruínas, o edifício transforma-as num pátio resguardado (ver Figura 40) - um espaço exterior que, pela perceção, se interioriza e se torna íntimo, ainda que a céu aberto.

No projeto da Casa de Chá, Ribeiro atribui às escadas um papel eminentemente cénico e não funcional. Intencionalmente desconfortáveis e de acesso exigente, estas estruturas dramáticas não seguem normas convencionais (ver Figura 41), servindo antes como elementos teatrais que convocam o corpo a uma experiência coreográfica do espaço. O percurso torna-se, então, numa espécie de entrada em cena, onde a arquitetura é ativada através da presença humana. O

---

<sup>372</sup> BRANDT, Sara C. L. - *Arquitetura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografia de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.113.

<sup>373</sup> CHOAY, Françoise - *Alegoria do Património*. Coimbra: Edições 70, 2024, p.233.

arquiteto-cenógrafo sublinha, ainda, que o valor dessas escadas reside precisamente na sua dificuldade, pois é esse desafio que mais sensibiliza o visitante.<sup>374</sup>

Além disso, Ribeiro reforça a dimensão abstrata da intervenção, evitando sinais evidentes de uso até que o espaço seja ocupado e caracterizado pelo mobiliário. Apenas com a introdução de mesas, carrinhos de chá ou outros elementos funcionais é que o ambiente revela a sua vocação. Esta opção no modo de projetar, deliberadamente ambígua, valoriza o momento da apropriação como forma de atribuição de significado, deixando que o espaço se revele pela vivência e não por imposições formais.

Neste caso, a cenografia assume um papel central como parceira da criação arquitetônica, ao permitir que o espaço e a sua percepção visual sejam moldados de forma transitória. Embora a arquitetura persiste como entidade permanente no seu tecido físico, é através da intervenção cenográfica que se cria a ilusão de transformação perante o olhar do visitante. Essa capacidade de simular alterações espaciais desperta no público a curiosidade por vivências sensoriais distintas que o conduz à redescoberta contínua de um só lugar.

A intervenção arquitetônica afirma-se como uma celebração do fragmento, transformando a presença do passado numa oportunidade de síntese e contemplação. Mais do que edificar, cria-se um espaço de quietude e introspeção, pensado para acolher o silêncio e valorizar a ruína como essência do lugar.



Figura 39 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Ligeira intervenção na ruína. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000.



Figura 40 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000.



Figura 41 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Escadas cenográficas. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000.

---

<sup>374</sup> BRANDT, Sara C. L. - *Arquitectura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografia de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz*. Lisboa: Universidade Lusíada, 2022. [Dissertação de Mestrado], p.119.

A apropriação das ruínas como cenário artístico expõe o potencial de converter abandono e degradação em símbolos de resistência, memória e narrativa. Reapropriadas pela arte, estas estruturas deixam de ser vestígios *museificados*, inertes do passado, para se tornarem palcos de novos enredos, onde temporalidades distintas se confrontam e se entrelaçam. Defende-se, por isso, que a ruína não deve ser entendida apenas como signo de decadência, mas como território fértil de criação, capaz de articular história, identidade e inovação no campo teatral e performativo.

Fundamentando-se na observação de que a reutilização de ruínas como lugar de representação não é acaso, mas estratégia que transforma abandono em potência artística, a sua seleção deve privilegiar certos critérios, tais como a memória coletiva, a autenticidade das marcas do tempo e a densidade sensorial que estimula percepções e intensifica a imersão. Importa, também, garantir condições físicas e integração com o contexto local, para que a ruína se afirme como protagonista viva da narrativa, articulando história, espaço e público. Assim, a ruína deixa de ser vestígio inerte para se tornar motor de criação, reflexão e reinvenção crítica do urbano.

#### **4.2.1. A *Poltimore House* enquanto cenário de fundo para a companhia *Punchdrunk* na peça *The House of Oedipus***

##### **A história da *Poltimore House***

Em Devon, encontra-se a *Poltimore House*, no meio de campos extensos e vegetação densa. A casa foi construída em 1560 por ordem de Richard Bampfylde. Desde então, muitas histórias passaram por ali.<sup>375</sup>

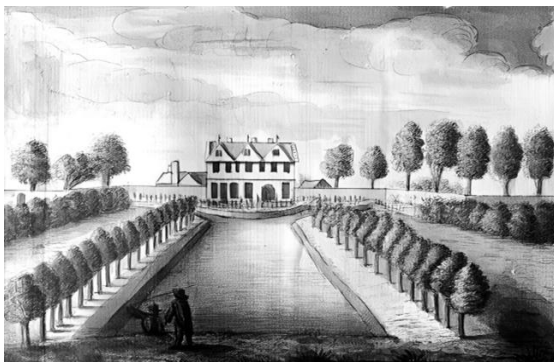


Figura 42 - Desenho do jardim frontal da *Poltimore House*. Desenhado por Edmund Prideaux, entre 1650 e 1691.

Desde a sua origem que os seus jardins começaram a ganhar forma. Registos antigos - nomeadamente os de Edmund Prideaux - mostram canteiros bem definidos, topiárias trabalhadas com precisão e uma clara intenção de ordem estética. Já em 1840, foi dado um novo fôlego ao espaço exterior. E, mais tarde, James Veitch foi chamado por George Bampfylde, futuro barão da *Poltimore*, para redesenhar os jardins da propriedade. Este último plantou árvores nas zonas traseiras da

---

<sup>375</sup> Uma das mais notáveis terá sido, sem dúvida, o incêndio ocorrido em 1987, cujas chamas destruíram parte da ala da sala de baile. Posteriormente, tentaram vendê-la, mas sem sucesso e o proprietário entrou em falência, acabando por se formar, no ano 2000, um grupo - a *Poltimore House Trust* - com a missão de salvar o edifício e devolver-lhe alguma dignidade.

Mais tarde, ocorreram obras entre 2005 e 2023. Estas foram lentas, mas recuperaram-se elementos importantes: o pórtico, o hall de entrada e partes da estrutura. Em 2024, ocorreu um novo incêndio, desta vez provocado, mas, ainda assim, o edifício aguentou-se. Nesse momento, muito se perdeu, mas não tudo. O edifício respira, ainda que com cicatrizes.

casa e o impacto visual dessa intervenção perdura até hoje.

Atualmente decorrem esforços para recuperar a envolvente. Não se trata apenas de restaurar, pois existe um desejo de fazer do lugar algo vivo, aberto, que respeite a sua história e, ao mesmo tempo, acolha o presente. O trabalho inclui medidas de conservação ambiental e uma atenção especial à experiência de quem o visita.

### **Introdução da companhia *Punchdrunk* e a realização da *performance The House of Oepidus***

A *Punchdrunk*, fundada no Reino Unido em 2000 por Felix Barrett, destaca-se por transformar profundamente a linguagem cénica contemporânea, ao romper com o modelo convencional de fruição teatral. Com uma abordagem disruptiva, a companhia assenta na criação de espetáculos imersivos e de grande escala, concebidos especificamente para locais não teatrais, onde o público é colocado no centro da experiência artística não hierárquica.<sup>376</sup> As criações da companhia promovem, deste modo, uma fusão entre espectador e *performer*, propondo experiências sensoriais que desafiam a lógica da narrativa linear.

Desde pequenas instalações intimistas até produções de grande envergadura, a empresa cria experiências teatrais que envolvem o público de forma intensa e, por vezes, desafiante. A sua proposta leva os espectadores para além do tradicional assento confortável, transportando-os para ambientes cuidadosamente concebidos, onde atores, paisagens sonoras e efeitos luminosos convergem para uma imersão total. Através da exploração espacial, de narrativas fragmentadas e de ambientes interativos, a companhia redefiniu o modo como os espectadores se relacionam com a obra cénica, instaurando uma nova gramática para o teatro contemporâneo.

Em vez de palcos tradicionais, optam por lugares inesperados - antigos armazéns, prédios devolutos até arruinados. O público não fica sentado a ver, pelo contrário, é encorajado a circular e a explorar o próprio lugar da representação. Ao apropriar-se de espaços existentes no mundo real, entende-se que o caráter de *site-specific* é amplamente explorado pela companhia *Punchdrunk*. Estes lugares, que tanto podem servir de pano de fundo como de lugares de imersão, adquirem uma presença quase dramática, fundindo-se com a narrativa e assumindo um papel estruturante no desenrolar da ação. Isto é, por outras palavras, estes espaços não se limitam a enquadrar a ação, são, também, geradores de atmosfera e emoção, concebidos através de um equilíbrio de todos os elementos presentes que incentivam uma relação física e sensorial com o universo performativo.

Mais do que um simples cenário, o local escolhido torna-se uma entidade viva dentro do universo performativo, influenciando diretamente a forma como o público compreende a ação e

---

<sup>376</sup> GOURSAUD, Bastien, PRUDHON, Déborah - *Kabeiroi By Punchdrunk*. Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d'études anglaises contemporaines, 2018. [Artigo em Revista Científica], p.1.

se relaciona com os temas propostos. Logo, a relação entre o espectador e o espaço não é meramente contemplativa, mas antes ativa e interpretativa, sendo fundamental para a construção do sentido e para a experiência individual de cada participante.

Cada pessoa percorre o espetáculo à sua maneira, descobrindo a narrativa como se fizesse parte dela. Às vezes, o que se vê ou sente cruza-se com o que é real e é aí que a experiência se torna única.<sup>377</sup> Este tipo de teatro, ao conceder ao espectador liberdade de movimento e ritmo, permite-lhe interagir com o ambiente, tal como manipular elementos cenográficos - elementos que não só enriquecem a atmosfera envolvente, como também funcionam como pistas narrativas que os espectadores vão decifrando à medida que percorrem o espaço -, e com os intérpretes de forma íntima e imprevisível. Deste modo, cada experiência torna-se singular, cada indivíduo vivencia uma versão distinta da história moldada pelas suas escolhas e trajetos ao longo do espetáculo, podendo optar por seguir determinadas personagens, assistir a cenas distintas ou explorar espaços variados e construindo, assim, um percurso narrativo único.

O enredo não se revela de forma imediata ou sequencial, mas antes como um conjunto de peças dispersas que o espectador é desafiado a reunir, quase como se tratasse de um enigma a decifrar, dando origem a narrativas não-lineares e múltiplas perspetivas. Isto é, a participação do espectador possibilita a resinificação plural dos espaços, agora permeado por diversas leituras e significados.<sup>378</sup> Para permitir aos espectadores circularem livremente pelo espaço e seguirem narrativas individuais dentro de universos tematicamente integrados, os ambientes imersivos apresentam cenas frequentemente repetidas em ciclos temporizados.

Esta abordagem assegura que nenhuma experiência seja igual à outra, transformando cada apresentação numa vivência irrepitível, profundamente pessoal e sujeita à interpretação individual de quem a percorre. Com frequência, só após a experiência é que se alcança uma compreensão mais ampla do universo narrativo proposto, através da reflexão ou do diálogo com outros espectadores. A essência está, precisamente, no efeito pretendido que é da realização de uma experiência de constante surpresa e deslocamento, em que o espaço ficcional se torna tão presente que o espectador quase o habita. Mais do que assistir, vive-se o espetáculo.

Em muitas das suas produções, os espectadores são convidados a envergar máscaras ou a adotar trajes específicos, conferindo-lhes um certo anonimato o que quebra as barreiras tradicionais entre intérprete e público. Este artifício cénico não só reforça a atmosfera onírica e envolvente das produções, como também encoraja uma entrega mais livre e instintiva à experiência teatral, por parte dos espectadores.

---

<sup>377</sup> GOURSAUD, Bastien, PRUDHON, Déborah - *Kabeiroi By Punchdrunk*. Études britanniques contemporaines: Revue de la Société d'études anglaises contemporaines, 2018. [Artigo em Revista Científica], p.3.

<sup>378</sup> PEDRO, Ana F. G. - *Espaços Improváveis. A percepção espacial e a sua influência na compreensão da criação em site-specific na disciplina de Técnica de Dança Contemporânea, com alunos do 5º ano do Curso Básico de Dança do Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes*. Lisboa: Escola Superior de Dança Instituto Politécnico, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.33.

Através de uma gramática coreográfica e do teatro físico, as emoções e os conflitos das personagens são expressos de forma simbólica, dispensando o discurso verbal, exigindo do espectador uma escuta sensível ao movimento e ao detalhe. A narrativa é, então, frequentemente transmitida através do corpo, com o gesto e a fisicalidade a substituírem grande parte do texto falado. Este uso do corpo como linguagem acrescenta camadas subtis à narrativa, que só se revelam plenamente a quem se entrega ativamente à experiência cénica.

As atmosferas oníricas e, por vezes, inquietantes, que caracterizam estas encenações, transportam o público para realidades paralelas, onde o insólito e o surreal se tornam mecanismos de provocação e introspeção. Cada espaço é meticulosamente desenhado para despertar emoções ambíguas e para evocar uma resposta instintiva, quase visceral, perante o desconhecido.

Diante do referido, as criações da companhia *Punchdrunk* mergulham, então, frequentemente em territórios temáticos de grande densidade psicológica, abordando questões como a identidade, a memória, o desejo ou o segredo. Estes universos são explorados de forma sensorial e abstrata, privilegiando estímulos visuais, de iluminação e sonoros. Longe de servirem apenas como pano de fundo, estas componentes sonoras envolvem o espectador num universo emocional denso, contribuindo decisivamente para a intensidade da experiência. O desenho sonoro é concebido de forma a evoluir paralelamente ao desenrolar narrativo, guiando o espectador por estados de expectativa, perturbação ou libertação. O efeito resultante destas experiências não se limita ao plano estético, mas a despoletar reações emocionais intensas, levando o espectador a confrontar aspetos mais profundos e ocultos da sua própria psique, numa relação íntima entre arte, corpo e inconsciente.

*The House of Oedipus*<sup>379</sup> constituiu uma das primeiras incursões da companhia *Punchdrunk* no território do teatro imersivo. Correspondendo a uma adaptação de duas peças de Sófocles - *Oedipus Rex* e *Antigone* - e reinterpretando, de forma profundamente sensorial, a tragédia grega de Édipo, a peça teve uma duração de seis horas.

Parte do espetáculo foi encenada dentro da *Poltimore House*, nessa época, em ruína (ver Figura 43) - devido ao incêndio de 1987 -, cuja arquitetura foi transformada num labirinto dramaturgico que os espectadores eram convidados a percorrer livremente, descobrindo, divisão após divisão, fragmentos do destino trágico da personagem central.



Figura 43 - A *Poltimore House* em estado de ruína. Fotografia de Terence Harper, 2003.

---

<sup>379</sup> *The House of Oedipus* - Foi a segunda performance realizada pela companhia e teve lugar no ano 2000.

Ao ser envolvido por uma linguagem cénica onde se combinavam coreografias expressivas, ambientes sonoros densos e recursos visuais meticulosamente concebidos, o público - vestido anonimamente com o rosto oculto por uma máscara (ver Figura 44) - era conduzido para o interior da tragédia, não como observador distante, mas como corpo presente dentro de um universo emocional carregado e tangível. A fisicalidade da encenação e a proximidade com a ação conferiam à experiência uma força visceral, onde o drama se tornava quase palpável e a narrativa ganhava contornos íntimos e profundamente sensoriais.

No entanto, grande parte da encenação foi realizada no jardim vitoriano selvagem da *Poltimore House*, tendo a ruína como plano de fundo rugoso, degradado e coberto de hera, que contrastava com a delicadeza da natureza abundante que o cercava, tornando o cenário e a narrativa ainda mais drásticos. Logo, a peça teve lugar, nomeadamente, em bosques escondidos e sob a sombra de carvalhos centenários (ver Figura 45). Devido à escassez de registos fotográficos da peça, só se encontram disponíveis fotografias realizadas no exterior da ruína.



Figura 44 - Performance da *Punchdrunk, The House of Oepidus*, 2000. O público que mantém o seu anonimato com máscaras. Fotografia da *Punchdrunk*, 2000.



Figura 45 - Performance da *Punchdrunk, The House of Oepidus*, 2000. O público que segue a performance no meio de bosques. Fotografia da *Punchdrunk*, 2000.

A companhia *Punchdrunk* revolucionou o panorama do teatro contemporâneo ao desenvolver experiências imersivas e interativas que redefinem os limites tradicionais da arte cénica. As suas produções, concebidas para espaços específicos - neste caso arruinado -, marcadas por narrativas fragmentadas e não-lineares e aliadas a um envolvimento ativo do público, destacam-se como exemplos de inovação profunda dentro do meio teatral. Esta dinâmica radical desafia as convenções clássicas da representação e da relação entre palco e espectador, criando uma modalidade teatral singular que convida o público a integrar-se plenamente no núcleo da história, transformando-o de mero observador em participante envolvido e ativo.

Tendo em conta o propósito deste capítulo, a *Poltimore House* evidencia como a arte performativa pode revitalizar cenários históricos e que tendem à *museificação*, instaurando experiências imersivas que articulam o peso simbólico do património material com a atualidade da narrativa teatral. A apropriação desse espaço demonstra que, quando trabalhado com sensibilidade, o património não é mero suporte, mas amplificador da intensidade sensorial da *performance*, reforçando a ligação entre espaço, memória e público. Tal exemplo confirma que preservar o protagonismo do lugar pode ser possível através de experiências artísticas autênticas e culturalmente significativas.

#### **4.2.2. O corpo da ruína da Escola de Meninas enquanto cenário para a performance: *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia***

##### **A história da Vila Maria Zélia, em São Paulo**

Nesta parte final da investigação, focar-se-á sobre um aspeto específico da cidade de São Paulo, uma metrópole extensa e fragmentada, notável pela presença de várias vilas históricas ponteadas em todo o seu território. Muitas destas pequenas comunidades foram criadas originalmente por industriais que, num espírito paternalista, quiseram proporcionar aos seus trabalhadores moradias dignas perto das fábricas onde laboravam. Entre estas, destaca-se a Vila Maria Zélia - núcleo que será aqui objeto de atenção.



Figura 46 - Inauguração da Vila Maria Zélia, 1917. Fotografia de Thomas, 1917.

A edificação da Vila Maria Zélia teve início em 1912, sob impulso do médico e industrial Jorge Street<sup>380</sup>, com o intuito de alojar os cerca de 2500 trabalhadores vinculados à unidade fabril do Belenzinho da então influente Companhia Nacional de Tecidos de Juta.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> Jorge Street (1863-1939) - Foi um empresário que tinha interesses na indústria da juta em São Paulo e no Rio de Janeiro e que percebia a expansão da tecelagem um cenário para impulsionar o setor têxtil do Brasil. Em 1912, teve direito a um empréstimo considerável de um banco britânico que lhe permitiu comprar uma grande propriedade onde planeou não só instalar uma nova fábrica, mas também criar a futura Vila Maria Zélia. O terreno escolhido, perto do rio Tietê, era ideal para o projeto: tinha espaço suficiente, mão-de-obra disponível nas redondezas e água em quantidade suficiente para atender às necessidades da produção têxtil. BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.148.

<sup>381</sup> A unidade principal prosperava, contando com trabalhadores em regime integral e operando a plena capacidade. Este crescimento levou o empresário a expandir as suas instalações, escolhendo a área do Belenzinho - uma zona já densamente industrializada - que oferecia condições favoráveis para o estabelecimento rápido de uma nova fábrica.

O conjunto habitacional foi inaugurado cinco anos depois, em 1917. O projeto, idealizado pelo industrial Street, recebeu o nome da sua filha mais velha, Maria Zélia, que faleceu em 1916 devido à tuberculose, numa homenagem póstuma. Após a inauguração, a vila começou a acolher rapidamente os trabalhadores da fábrica. No entanto, apesar do crescimento acelerado e da produção elevada, Street acabou por enfrentar problemas financeiros, acumulando dívidas. Para amortizar parte dessas responsabilidades, Jorge Street vendeu a vila e a fábrica em 1924.

No mesmo ano, a família Scarpa comprou o terreno e mudou o nome para Vila Scarpa. Os trabalhadores não gostaram muito, mas o nome ficou enquanto esta família esteve à frente. Em 1929, a crise económica mundial chegou ao Brasil e os Scarpa tiveram dificuldades em pagar as dívidas. Por isso, o Grupo Guinle passou a gerir o lugar e voltou a pôr o nome de Vila Maria Zélia. Em 1931, a fábrica foi encerrada e a vila tornou-se propriedade do Estado, entregue ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI), que hoje faz parte do Instituto Nacional do Seguro Social (INSS). Nessa fase, os residentes começaram a pagar rendas habitacionais ao Governo Federal. Já nos anos 60, como parte de um programa habitacional, os moradores puderam comprar as suas casas. E em 1992, os edifícios usados por todos foram protegidos por lei, ao serem classificados como património histórico pelo Conselho de Defesa do Património do Estado de São Paulo.<sup>382</sup>

Hoje em dia, muitas casas da vila mudaram bastante em relação ao desenho original. Apesar de a responsabilidade de várias construções ser atribuída ao INSS, torna-se evidente que muitos residentes nunca respeitaram a essência arquitetónica que caracterizava o lugar. A maioria sofreu alterações profundas, resultando em fachadas irreconhecíveis ou em limites e acessos que contrariam totalmente o estilo inicial da vila. Contudo, existem, ainda que poucas, residências que, de forma quase milagrosa, preservam as características originais da vila idealizada por Jorge Street há mais de cem anos.

Curiosamente, as construções mais autênticas da vila encontram-se entre os edifícios desocupados e inativos do INSS, que nunca foram modificados. Dentro do quais se destacam duas escolas que ainda lá resistem - a Escola de Meninos e a Escola de Meninas -, embora se encontrem num estado de degradação severa e quase irreversível.

---

Movido pela preocupação com as condições de vida dos seus trabalhadores, Street recorreu à Europa para encontrar um arquiteto capaz de concretizar o seu ideal de habitações justas e dignas, longe de qualquer caridade. O cargo acabou por ser atribuído ao francês Paul Pedraurrieux.

Para a conceção da vila, Pedraurrieux decidiu tomar como referência as vilas estrangeiras erguidas no início do século XX. A sua inspiração não se limitou ao traçado urbano, mas estendeu-se às habitações, às escolas e aos espaços comerciais que foram posteriormente implantados no local. Neste sentido, ergueu-se, no território, uma verdadeira réplica em pequena escala de uma cidade europeia no seio de São Paulo, funcionando quase como um enclave distinto dentro do Belenzinho. Na vila havia 176 casas para os trabalhadores e foram construídas duas escolas separadas, uma destinada aos rapazes e outra às raparigas, uma creche e um jardim de infância. Para brincar, foram elaborados um parque e um campo de futebol e para as festas e encontros, um salão de festas. Também foram projetados um lugar para as associações de trabalhadores e escoteiros, um armazém para guardar comida e uma cantina. Para cuidar da saúde, foram construídos um consultório médico e uma farmácia. BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.148.

<sup>382</sup> *Idem*, p.150.

## A Escola de Meninas

As duas escolas erguem-se em dois pisos (ver Figura 47), situando-se frente a frente e foram durante muito tempo reconhecidas como instituições de ensino de excelência na zona. Frequentadas não só pelos filhos dos residentes da vila, mas também por crianças das proximidades, estas escolas encontram-se em estado crítico de abandono.

A antiga Escola de Meninos está proibida de entrar, devido ao perigo iminente de colapso da cobertura. A Escola de Meninas, por sua vez, despojada de telhado e parcialmente invadida pela vegetação que se entranha nas paredes e estruturas (ver Figuras 48 e 49), converteu-se num espaço de representação. Este local tem vindo a ser alugado com frequência por uma associação para fins diversos, como a produção de videoclipes, espetáculos artísticos, campanhas publicitárias e acolheu, ainda, a instalação coreográfica idealizada pela bailarina Zélia Monteiro - que irá ser introduzida posteriormente. Além das suas funções culturais, este espaço tornou-se também ponto de convívio de jovens e crianças, frequentemente designados por alguns habitantes como elementos *problemáticos* da comunidade.<sup>383</sup>

A responsabilidade pelo deplorável estado de degradação da escola, bem como pelo iminente risco de colapso que ameaça causar uma grave tragédia, recai inteiramente sobre o Governo Federal e o INSS. Estas organizações, enquanto detentoras da propriedade, há vários anos, mantiveram-se inertes, sem promover qualquer ação de conservação ou salvaguarda da edificação enquanto se encontraram sob a sua tutela.



Figura 47 - Escola de Meninas em estado de ruína. Fotografia de São Paulo Antiga, 2012.



Figura 48 - Escola de Meninas em estado de ruína. Contraste entre o orgânico e o inorgânico. Fotografia de São Paulo Antiga, 2012.



Figura 49 - Escola de Meninas em estado de ruína. Invasão da natureza. Fotografia de São Paulo Antiga, 2012.

<sup>383</sup> BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.151.

***Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia. Um espetáculo etnográfico e memorial.***

A performance *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memórias da Vila Maria Zélia*<sup>384</sup> tem como eixo a evocação da memória - seja ela do corpo ou da vivência de um lugar específico na cidade de São Paulo. Criado e protagonizado por Zélia Monteiro<sup>385</sup>, este solo nasce de uma reflexão íntima sobre a sua própria linhagem familiar. Neste local, entrelaçam-se memórias particulares e coletivas, suscitando uma reflexão profunda sobre o corpo enquanto recetor de recordações.

É por meio dessa ligação e da contínua reconfiguração que se cria um processo coletivo de mudança, no qual a vida se forma e se reinventa, e os lugares que são habitados assumem novos sentidos quer como lar, quer como repositório de lembranças. *Estar (...) em locais abandonados que carregam memórias em suas estruturas, é se permitir vivenciar não somente fragmentos físicos, mas de muitas histórias já vividas e hoje criadas nestes sítios.*<sup>386</sup> As histórias contadas pelos jovens e pelos moradores mais velhos da Vila Maria Zélia, junto com as contribuições de Zélia e Celina - figura materna de Zélia e central na preservação dos vestígios e relatos da família -, são consideradas relatos de experiências vividas. Nessas narrativas, existe uma interação entre a ação descrita e o sujeito envolvido, que estabelece um vínculo entre o narrador e aqueles impactados pela história contada.

Neste sentido, as vivências pessoais apenas ganham verdadeiro significado quando inseridas num universo simbólico partilhado e construído socialmente. A memória assume, então, um carácter comunitário e social, pois, em essência, toda a experiência humana está inevitavelmente imersa nesse mesmo tecido coletivo. Assim, experiências vividas por outros, em diferentes tempos e contextos, podem ser incorporadas às lembranças pessoais, através do vínculo simbólico com a comunidade. Essas rememorações partilhadas, por vezes, ultrapassam os limites temporais e geográficos da vivência concreta, adquirindo contornos quase míticos. Perante o exposto, entende-se a comunidade não como um grupo que partilha um espaço físico comum, mas como uma comunidade de memória.

O espaço da memória aparece como um lugar de invenções criativas, marcado por uma estrutura que nem sempre segue uma lógica linear ou consistente, incluindo lacunas, interrupções e tensões. Por ser uma reinterpretação da história, moldada pelas motivações e necessidades atuais de indivíduos e grupos, a memória assume um carácter interdependente,

---

<sup>384</sup> *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memórias da Vila Maria Zélia* - A apresentação inaugural ocorreu a 4 de novembro de 2014, na antiga Escola de Meninas da Vila Maria Zélia.

<sup>385</sup> Zélia Monteiro (n. 1960) - Bailarina e bisneta de Street, recebeu o seu nome em evocação à tia-avó Maria Zélia, filha mais velha do industrial Street, mencionada anteriormente. Após uma trajetória centrada em espetáculos concebidos para palco, onde a condução narrativa recaía predominantemente sobre si, a intérprete depara-se agora com uma abordagem distinta. Neste tipo de cenário, a dança deixa de ser o foco principal, integrando-se no ambiente e estabelecendo uma conversa com o corpo em movimento e a arquitetura ao redor. A atenção do público já não é dirigida, mas dispersa, permitindo-lhe vaguear livremente e traçar o seu próprio percurso percetivo dentro do ambiente.

<sup>386</sup> COSTA, Raíssa C. B. - *As Ruínas que me tornam este Todo: Experiências em dança de estudos no Centro Histórico Manauara*. Campinas: Instituto de Artes, 2021. [Tese de Doutorado], p.56.

flexível e condicionado ao contexto. Está constantemente sujeita a revisitações e transformações. É nessa pluralidade e dinamismo que reside o seu potencial para moldar as relações sociais, frequentemente originando disputas e confrontos.

O desenvolvimento do trabalho coreográfico contou com o apoio da Associação Cultural da vila - uma residência artística -, que é responsável pela gestão da ruína em estudo. Esta Associação assumiu o compromisso de disponibilizar o espaço da antiga escola, além de garantir suporte logístico e contribuir na divulgação das atividades.<sup>387</sup>

Ao concentrar-se na análise sociocultural, ressalta-se o conflito em torno do reaproveitamento da Escola de Meninas. Integrantes da Associação Cultural, jovens moradores que utilizam o local e a equipa ligada à bailarina descendente de Street envolvem-se numa disputa pela memória e pelo significado desse lugar. Desde o início, o projeto da instalação coreográfica contemplava a realização de uma oficina destinada aos residentes da vila, com o propósito de se conectar especialmente com o coletivo de jovens que frequentava a ruína como ponto de encontro social. Reconhecia-se, assim, a importância de criar pontes e mediações para aprofundar a relação desses habitantes com o ambiente em que se inserem.<sup>388</sup>

As mediações da Associação Cultural, mostram que os moradores consideram a ruína da escola um legado coletivo sob a sua responsabilidade, além de uma fonte relevante de rendimento, dado que o espaço é usado regularmente para gravações publicitárias, videoclipes e ensaios fotográficos. Portanto, para este grupo, a ruína representa um passado *ilustre* que merece ser protegido tanto enquanto memória partilhada, que confere uma identidade simbólica à vila, quanto como um ativo imobiliário com peso económico. Atualmente, a vila alberga mais de cem famílias, muitas das quais não partilham o apego emocional de residir num local habitado pelos seus antepassados. Embora a vila seja reconhecida e valorizada pela sua arquitetura e história, o presente é visto como fragmentado, por vezes degradado e, por isso, menos estimado.

Para os jovens moradores, mencionados anteriormente, a ruína funciona como um local de reunião, onde promovem encontros, pequenas celebrações e atividades de lazer que refletem as suas próprias formas de sociabilidade, responsabilizando-se pela conservação do espaço. Assim, a ruína passa a simbolizar a vivência atual do grupo no território. O passado aparece apenas como a condição de degradação do edifício, sem qualquer expectativa de recuperação, não mantendo vínculo com a ideia de restaurar um prestígio antigo. Por ser uma ruína sob tutela governamental, o local é encarado como um território aberto para a criação de novos significados, dissociados da antiga vila de Street.<sup>389</sup> Este espaço é redefinido como um ponto de

---

<sup>387</sup> BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.158.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> Street vigorava um rígido controlo sobre a vida quotidiana dos moradores, sendo proibidas práticas tidas como desordeiras ou desviantes, tais como jogos infantis nas ruas, relações amorosas em espaços públicos, consumo de álcool, realização de festas privadas sem permissão e a participação de jovens em bailes sem a companhia das suas mães. O quotidiano da vila era regulado por normas severas e controlada através de vários pontos de vigilância instalados no local.

encontro para a inventividade do coletivo. Desta forma, as escadarias obsoletas transformam-se em obstáculos para acrobacias, as estruturas expostas são usadas como baloiços e também para a realização de exercícios de equilíbrio, as zonas abertas e descobertas transformam-se em espaços de encontro com sofás feitos de forma improvisada, enquanto as paredes danificadas passam a funcionar como telas para grafites e inscrições da cidade.<sup>390</sup>

No interior da ruína, os jovens reinterpretam e transformam o espaço, além de se dedicarem à sua própria conservação, removendo ervas daninhas e tentando melhorar a iluminação. Enquanto para a Associação e os herdeiros da família Street estas ações representam uma deterioração adicional e invasão da escola histórica, para o grupo juvenil constituem uma reinvenção que revitaliza o espaço. Desta forma, pretendem evidenciar que o espaço vibra no presente e se projeta para o futuro, alimentado pelas pequenas iniciativas que ali vão ganhando forma.

Na perspectiva de Zélia a ruína é como um território desprotegido, porém nela reconhece fragmentos da sua história familiar. Essa memória, transmitida através das histórias de Celina, influencia a visão das gerações seguintes sobre a vila. No contexto etnográfico, a Escola de Meninas é considerada, simbolicamente, uma expressão concreta do passado compartilhado do território.<sup>391</sup> Esta ruína faz parte das *ruínas silenciosas mas ainda cheias de vozes que as habitam, migalhas de tempos arcanos que ainda sussurram fios de histórias, que põem perguntas e nos convidam a saber mais.*<sup>392</sup> As ruínas solitárias, como a da Escola de Meninas, *estão carregadas com as ideias e os sentimentos dos que lá habitaram em tempos, e que estes nos comovem mais do que as próprias ruínas.*<sup>393</sup>

No caso da *performance Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia*, realizou-se uma exposição de imagens do fotógrafo Marcos Yoshi, membro do grupo coordenado por Zélia. E estas projeções foram exibidas sobre as paredes em ruínas da então Escola de Meninas. Entre o público que circulava por entre a vegetação, as árvores - que entrelaçavam as estruturas destruídas - e os escombros, estavam residentes mais antigos da vila, incluindo integrantes da Associação Cultural local, membros da família da *performer*, e espectadores que, embora alheios à história do local, participaram na experiência do espetáculo.<sup>394</sup>

---

É curioso observar como, hoje, o cenário se transforma radicalmente, isto é, os mesmos espaços, onde antigamente vigoravam regras de comportamento estritas, são agora palco de experiências performativas que subvertem essa antiga ordem. As ruínas, que outrora representaram disciplina e contenção, são hoje reativadas como territórios poéticos, onde o corpo em criação resgata, reinscreve e desafia as memórias da repressão, através da liberdade do gesto e da arte.

<sup>390</sup> BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.163.

<sup>391</sup> *Idem*, p.161.

<sup>392</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.13.

<sup>393</sup> MACAULAY, Rose - *Pleasure of Ruins*. Nova York: Walker and Company, 1966, p.261.

<sup>394</sup> BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.143.

Antes de assistirem à *performance*, os visitantes foram convidados a explorar a exposição das imagens, deambulando pela harmonia e contraste que se desenha entre os pilares de aço e as árvores - o antigo com o novo, o inorgânico com o orgânico -, e conduzidos pela narrativa entusiástica de alguns jovens que participaram na atividade. Estes relatavam o processo de criação das fotografias e a forma como elas denunciavam a essência do local. A exposição reunia registros fotográficos produzidos pelos próprios jovens e outros habitantes da vila, além de imagens antigas da mesma, enriquecidas por desenhos e colagens realizados no mesmo contexto.<sup>395</sup>

Seguindo os rastros da memória em constante transformação, os corpos e visões do público entrelaçavam-se com narrativas divergentes que tencionavam as ideias, do passado e do presente, atribuídas à Vila Maria Zélia. Embora a criação cênica tivesse como eixo central a bailarina, as ações improvisadas dos habitantes locais e as composições visuais criadas por eles transmitiam uma multiplicidade de significados (ver Figura 50), desfazendo a ideia de uma memória única ou homogênea daquele espaço. Na *performance*, a bailarina movimentava-se pelo espaço da antiga escola em diálogo coreográfico com as imagens do passado, oriundas do arquivo familiar, e com os retratos dos jovens, registados pelo fotógrafo do projeto. Este evento evidenciou a tensão existente entre as lembranças históricas e os desejos presentes dos vários membros desta comunidade de memória, revelando-se uma chave para a compreensão da construção simbólica do espaço.

A coreografia, refletida em sombra sobre os muros, parecia conduzir os passos de quem a observava. O som difuso de vozes infantis misturava-se com o ambiente, criando um fundo sonoro de murmúrios e curiosidades. O público, ao deambular pelo espaço, era atraído pelas imagens e, por sua vez, parecia também atraí-las, num jogo de reciprocidade sensível. Nesse entrelaçamento performativo, as imagens provocavam uma sensação de estranheza partilhada, tornando-se agentes ativos de inquietação e reflexão coletiva. Os seus movimentos espontâneos da bailarina, recortados nas paredes em escombros, adquiriram uma natureza espectral, como se os próprios muros e estruturas do espaço abandonado ganhassem forma corpórea através da dança (ver Figura 51). A ação performativa emergiu não só como a leitura da história do espaço, como também agiu num plano sensorial e simbólico, ativando uma micropolítica que se inscreveu nas percepções e nos afetos, mais do que numa leitura convencional.

Neste tipo de criação performativa, a dança revela-se profundamente entrelaçada com a arquitetura do lugar, seja pelas suas formas, pela sua memória ou pelo seu contexto simbólico. Esta relação levou a coreógrafa a adaptar a composição coreográfica às especificidades do espaço, moldando a obra coreográfica em função das suas singularidades. Assim, o local, com os

---

<sup>395</sup> BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.144.

seus elementos sociais, culturais e arquitetônicos influenciou decisivamente tanto a estrutura como o conteúdo da *performance*.<sup>396</sup>

Para que a coreografia se concretizasse da melhor forma, tornou-se imprescindível que a intérprete estabelecesse previamente uma ligação íntima com o ambiente, absorvendo as suas características arquitetônicas e mantendo plena consciência do seu corpo em movimento no seio desse cenário. Pois, a presença num espaço votado ao esquecimento confronta inevitavelmente o corpo com a realidade física da ruína, exigindo-lhe uma escuta sensível e uma reação concreta face à matéria do abandono. Ao dirigir o olhar para um lugar deixado para trás, abrem-se as possibilidades de romper com a hiperatenção fragmentada do quotidiano e de mergulhar num regime de atenção mais denso e contemplativo. Esta concentração intensificada decorre, em grande parte, do carácter instável e não domesticado desses locais, onde tanto criadores como público se veem obrigados a habitar a incerteza e a responder, de forma viva, a uma atmosfera de permanente imprevisibilidade.<sup>397</sup>

Logo, a proposta do espetáculo transportou o espectador para uma temporalidade alternativa, dissociada da cadência veloz e da exigência de produtividade que pautam a chamada sociedade do cansaço. Convidou-o, assim, a uma desaceleração consciente, a uma suspensão do quotidiano que permite outro modo de perceção e vivência. Neste contexto, a ruína, onde o tempo pareceu ter estagnado, ofereceu um espaço propício ao encontro, à escuta e à relação com o outro, instaurando uma espécie de refúgio sensível onde a cronologia habitual deixa de ter lugar.

A criação assentou-se na interseção entre passado e presente, pois o corpo tanto dos moradores, como da ruína são guardiões das experiências passadas, atuais e, por sua vez, futuras. As recordações alojadas na ruína, ao serem evocadas através do movimento, revitalizaram significados e preservaram a continuidade da sua vivência. Desta forma, a ruína apresentou-se como um espaço carregado de memórias - a memória não como algo fixo ou estático, mas pelo contrário, que atravessa, conecta e reconstrói recordações, dando-lhes novos sentidos de forma inventiva. Pois, é daquelas *que foram acumulando memórias com pluridimensionalidade e constituem-se elemento-chave ao nível da abordagem de determinada realidade, transformando-a e transformando-se, em última essência, numa estrutura significativa que assume essa dupla dimensão de "objecto de arte" - peça integrante de um universo estético - e de "documento histórico" - fonte primeira de conhecimento das vivências de um tempo e de um espaço precisos*.<sup>398</sup> Isto é, o projeto, para além das apresentações cénicas, abrangeu também ações culturais com a comunidade residente, promovendo o reforço, ou mesmo o surgimento, de laços identitários com o território.

---

<sup>396</sup> PEDRO, Ana F. G. - *Espaços Improváveis. A perceção espacial e a sua influência na compreensão da criação em site-specific na disciplina de Técnica de Dança Contemporânea, com alunos do 5º ano do Curso Básico de Dança do Orfeão de Leiria, Conservatório de Artes*. Lisboa: Escola Superior de Dança Instituto Politécnico, 2020. [Dissertação de Mestrado], p.27.

<sup>397</sup> DA SILVA, Bruno F. P. - *Poéticas do Abandono: Lugares abandonados como matriz poética nas artes cénicas*. São Paulo: Escola de Comunicação de Artes, 2024. [Dissertação de Mestrado], p.62.

<sup>398</sup> SILVA, Gastão de B. e - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, p.40.

Por outras palavras, a utilização da ruína da Escola de Meninas, enquanto cenário, expõe a força do espaço em condensar memórias e histórias que alimentam a narrativa performativa. Essa imbricação entre matéria física e memória coletiva sustenta a ideia de que a ruína não é resíduo inerte, mas organismo vivo que dialoga com a corporeidade e a experiência social, conferindo densidade simbólica e sensorial à criação artística. Neste sentido, a ruína deixa de ocupar o lugar passivo de vestígio e afirma-se como protagonista na construção de narrativas que instigam reflexão crítica e promovem resinificação.

Assim, a Escola de Meninas contribui como um exemplo claro que preenche um dos objetivos desta dissertação. Pois, não só permitiu acolher a intervenção pela sua riqueza de memória, diversidade funcional e integridade arquitetônica, como também aponta para o potencial de outras ruínas da cidade - e do mundo - servirem de palco para *performances* que comuniquem com as suas próprias histórias, reativando espaços e memórias específicas através de práticas artísticas sensíveis e contextualizadas.



Figura 50 - Zélia em *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia*, 2014. Fotografia de Marcos Yoshi, 2014.



Figura 51 - Dança de Zélia em *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia*, 2014. Fotografia de Eduardo Knapp, 2014.

Neste capítulo, procurou-se transmitir que os espaços inusitados e as ruínas exercem uma função fundamental na elaboração de experiências performativas que transcendem os limites do palco convencional. Esses locais, carregados de memória e marcas do passado, oferecem uma estética e uma atmosfera únicas que fortalecem a relação entre o público e a obra, promovendo uma interação mais ativa e interpretativa. A cenografia, nesses espaços, contraria a sua condenação à *museificação*, ao valorizar a sua autenticidade, as suas marcas de desgaste e abandono, o que contribui para uma narrativa mais visceral e simbólica, promovendo, muitas vezes, experiências imersivas que articulam memória, identidade e quotidiano.

Além disso, a exploração desses espaços gera uma valorização do património construído como *corpos vivos*, capazes de testemunhar identidades culturais e históricas. Esses locais de memória e silêncio tornam-se cenários de inovação artística, impulsionados por questões de financiamento e pela necessidade de reinterpretar ambientes degradados. Assim, defende-se que a integração entre os espaços inusitados, a cenografia e a *performance* evidencia a importância dos mesmos na promoção de uma arte que dialoga com o tempo, a história e o sensível desejo de resinificar e revalorizar o passado como uma fonte de criação presente.



## 5. Considerações Finais

Este percurso investigativo, que tem como base referências literárias e entrevistas, foi delineado com o intuito de compreender, de forma aprofundada, as múltiplas interseções entre o espaço cénico, a cidade contemporânea e a prática performativa da dança. A estrutura do estudo permitiu abordar, com nitidez, a complexidade das interações que se estabelecem entre estes domínios, revelando o modo como o espaço é concebido, apropriado e resinificado à luz de impulsos expressivos, culturais e sociais.

No primeiro capítulo, inaugurou-se a reflexão abordando o conceito fundamental de cenografia como uma arte que transcende a mera decoração simbólica em pano de fundo e construção de paisagens mentais, para se inserir numa lógica de construção de objeto que molda a cena e manipula os intérpretes. A ideia de que o espaço cénico deve integrar-se na narrativa ao mesmo tempo que cria experiências sensoriais revela, desde logo, uma procura por uma harmonização entre forma, função e imaginação, que encontrou o seu ponto culminante durante o século XX. Evidenciou-se, ainda, a forma como o lugar de representação oscilou entre os espaços da cidade e os edifícios institucionais, refletindo as transformações culturais e sociais de cada época.

Além disso, delineou-se uma linha histórica sobre a dança, nos lugares de representação das diversas épocas, enquanto prática cultural estruturante e de comunicação. Partindo dos rituais da Antiguidade, onde a dança atuava como um meio de vínculo com o sagrado, a natureza e a sociedade, até chegar à sua consolidação enquanto linguagem performativa institucionalizada e à construção de espaços próprios à sua manifestação.

No segundo capítulo, o olhar deslocou-se para o tecido urbano contemporâneo e para as formas como este se converte em matéria performativa. A cidade, longe de ser apenas um plano de fundo, apresenta-se como palco ativo, recetivo às experiências *corpográficas* e à criação artística. O século XX foi particularmente fértil na emergência de práticas que romperam com os limites tradicionais do palco, dando lugar à ocupação sensível de ruas, praças e edifícios não convencionais.

A análise evidenciou que esta abertura do espaço de representação à cidade contribuiu significativamente para o alargamento da acessibilidade artística e para a desconstrução de barreiras entre artistas e comunidades. A apropriação poética e corporal da cidade, que tende a encaminhar cada vez mais para a mera *espetacularização* visual, torna a mesma num território fértil para intervenções inesperadas e fugazes, incentivando o encontro e a partilha social. Neste cenário, a cenografia pode ser *encontrada em qualquer processo urbano, onde os actores são simultaneamente espectadores. Neste sentido entende-se que a cenografia tem um papel de*

*inclusão entre a cidade e os cidadãos e não de mediação*.<sup>399</sup> Por outro lado, a *performance* assume um papel quase antropológico, revelando tensões, memórias e dinâmicas próprias de cada lugar.

O capítulo sublinhou, ainda, que ao despojar os espaços da sua rigidez funcional, torna-se possível uma reinterpretação contínua do mesmo, através de dispositivos transitórios, modulares e sensíveis à presença do público. Os espaços, portanto, deixam de ser entidades estanques, passando a ser dispositivos abertos, que estimulam a participação ativa do público, fomentam o diálogo social e promovem a criatividade coletiva, como o pretende *La Fura dels Baus*.

É, portanto, essencial perceber que a relação entre a arquitetura e a arte cénica atravessa, hoje, um momento de transformação, em que a leitura do espaço se torna flexível e dinâmica. Neste sentido, a cenografia deixa de ser condicionada a um mero suporte visual, afirmando-se como uma linguagem própria, desta vez, manipulada pelo intérprete e estruturada por princípios espaciais e artísticos que se entrelaçam. Como resultado, assiste-se a propostas cénicas que rompem com modelos rígidos, desafiam convenções e oferecem novas maneiras de experienciar e interpretar o lugar. O diálogo entre estas disciplinas não apenas altera os modos de conceber o ambiente performativo, como também reconfigura a experiência do público, que passa a ser envolvido numa relação sensorial mais densa, instável, partilhada e, sobretudo, efémera.

Finalmente, o terceiro capítulo colocou em evidência que os espaços vazios, os espaços abandonados e as ruínas desempenham uma função crucial na configuração da malha urbana contemporânea e nas práticas performativas. Esses espaços, muitas vezes degradados, sujeitos à *museificação* ou ao esquecimento, e considerados fragilidades urbanas, constituem, na verdade, corpos vivos dinâmicos e em constante transformação, podendo servir como vestígios artístico-culturais e patrimoniais, que afetam o olhar do presente e legitimam identidades coletivas, tal como se verificou com a intervenção da *Plastique Fantastique*, na *C-mine*. A reutilização criativa desses espaços revela uma potencialidade estética e simbólica, promovendo uma relação sensível, na qual a dança se torna ainda mais subtil e o corpo evidencia a sua capacidade de adaptação ao espaço fragilizado. Além disto, potencia-se uma relação respeitosa com a história do lugar, ao mesmo tempo que a sua apropriação desafia a homogeneidade da paisagem urbana, como visto na *performance The House of Oepidus* da *Punchdrunk*, na *Poltimore House*.

Os ambientes inusitados, como as ruínas, permitem a emergência de narrativas alternativas, resinificando o abandono e propondo novas formas de ocupação, criação e diálogo com o passado e o presente. Como observado na *performance Sob a Meu, o Nosso Peso* realizada na Escola de Meninas da Vila Maria Zélia, a ruína, enquanto carrega memórias e valores históricos, afirma-se como um espaço de manifestação artística, de questionamento e de análise crítica face às mutações do tecido urbano. A sua condição de imperfeição e temporalidade, longe de ser

---

<sup>399</sup> GARCIA, Andreia S. O. - *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2015. [Tese de Doutoramento], p.253.

limitadora, oferece possibilidades de reinterpretação e renovação estética, cultural e social. Neste sentido, a valorização simbólica da ruína exige um olhar atento, sensível e informado, sobretudo quando se conhece o território urbano como lugar de memória e possibilidades. A sua apropriação na *performance* não constitui apenas uma intervenção estética, mas antes um gesto ético e político, que desafia a homogeneidade, as novas formas de habitar e perceber a cidade que a envolve.

Atendendo ao referido, evidencia-se a necessidade de tomar uma atitude que supere estritamente a conservação do património. A reativação desses espaços é, em si, um ato de resistência cultural, capaz de devolver significado e propósito a lugares esquecidos, transformando-os em palcos vivos para iniciativas artísticas e sociais. Desta forma, permite que esses lugares, em vez de permanecerem como relíquias do passado, podem tornar-se pontos de encontro e reflexão, onde memórias coletivas entrelaçam-se com visões de futuro. A capacidade que esses espaços têm de funcionar como terrenos férteis, para a criatividade e para o pensamento crítico, confere-lhes um valor que vai além do histórico, integrando-os de forma plena e dinâmica na vida das cidades contemporâneas

Em síntese, a evolução da cenografia, a sua expansão para além do palco convencional e a sua integração como prática arquitetónica e urbana, em diálogo com a arte performativa, revela um campo em constante transformação, onde o lugar não se apresenta como neutro, mas sim como um agente ativo na construção das experiências artísticas. Assim, as intervenções deixam de se limitar a ocupar o espaço e ressaltam a importância de se conceber experiências temporárias, onde memória e efemeridade possam coexistir. Este trabalho pretende, deste modo, inspirar futuras intervenções - sejam elas feitas por arquitetos, artistas ou programadores culturais -, e incentivar o pensamento de que, para além de se conservar o duradouro, importa acolher o poder revitalizador do efémero, capaz de reativar espaços esquecidos e transformá-los em plataformas vivas de criação, partilha e resistência cultural.

A dissertação propõe, assim, uma aproximação entre arquitetura, efemeridade e memória, valorizando os gestos artísticos que reativam lugares esquecidos. Se as artes efémeras demonstram capacidade em revitalizar espaços urbanos, estaremos, enquanto arquitetos, condenados a preservar o duradouro, ou estaremos dispostos a acolher o transitório no desenho da cidade?



## 6. Fontes das Figuras

Figura 1 - *Theatron* de Dionísio, séc. IV a.C. Fotografia de *Escribe cuando llegues*, 2015. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://escribecuandollegues.com/teatro-de-dionisio/>

Figura 2 - *Odeon of Herodes Atticus*, séc. II d.C. Fotografia de Christopher Chan, 2010. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://www.flickr.com/photos/chanc/5022606893>

Figura 3 - Teatro à Italiana, o Teatro Olímpico em Vicenza, Itália, Andrea Palladio, 1580. Fotografia de Marco Bellucci, 2012. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://slowitaly.yourguidetoitaly.com/2012/07/teatro-olimpico-palladian-architecture-oldest-enclosed-theater-in-the-world/?utm>

Figura 4 - Interior do *Théâtre du Palais-Royal*, Paris, 1641. Ilustração, 1880. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://www.bridgemanimages.com/en-US/english-school/interior-of-the-new-palais-royal-theatre-paris-engraving/engraving/asset/1616122?utm>

Figura 5 - Cenografia de *Orpheus*, Appia, 1913. Fotografia de Richard C. Beacham, 1913. Obtido em 7 de julho de 2025 de [https://www.researchgate.net/figure/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus\\_fig1\\_261666981?utm](https://www.researchgate.net/figure/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus_fig1_261666981?utm)

Figura 6 - Primeiro *happening* de Allan Kaprow, na Reuben Gallery de Nova Iorque, 1959. Fotografia de Fred W. McDarrah, 1959. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://selvajournal.org/article/modernist-pedagogies/?utm>

Figura 7 - Registo de dança e cerimónia em ilustrações de cavernas. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://culturandoufsj.blogspot.com/2015/04/a-historia-da-musica.html>

Figura 8 - Festival Romano, o Bacanal, que tem por referência os festivais do Dionísio. Pintura de William-Adolphe Bouguereau, *O jovem Baco e seus seguidores*, 1884. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bacanal>

Figura 9 - Uma das danças rurais medievais populares, *Saltarello*. Pintura de Bartolomeo Pinelli, *Saltarello Romano*, 1845. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://www.aphc.com.br/2017/11/16/oficina-de-dancas-circulares-medievais-e-celtas/>

Figura 10 - *Ballet* de corte. Ilustração de Nicolas Cochin, *La Princesse de Navarre, comédie-ballet de Voltaire et Rameau*, 1745. Obtido em 7 de julho de 2025 de <https://cmbv.fr/fr/decouvrir-le-baroque/le-ballet-de-cour>

- Figura 11 - *La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París*, 2015. As diferenças de escalas entre os objetos e os bailarinos. Fotografia de Andreína Blanco, 2015. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://albaciudad.org/2015/04/en-fotos-obra-afrodita-y-el-juicio-de-paris-maravillo-este-domingo-en-los-proceres-fotos/?utm>
- Figura 12 - *La Fura dels Baus, Afrodita y el Juicio de París*, 2015. O espetáculo acontece no meio da multidão. Fotografia de Andreína Blanco, 2015. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://proyectoidis.org/la-fura-dels-baus/>
- Figura 13 - O movimento sendo a alteração da posição do corpo num espaço específico. O Icosaedro de Laban. Fotografia de Morris H. Jaffe, tirada nos anos 50. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://ergonomicaproject.wordpress.com/2014/01/31/labán-good-friend-of-us/>
- Figura 14 - Zonas de São Paulo enquanto cenários para a dança. Fotografia de Serafina, 2015. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32094-a-danca-da-cidade>
- Figura 15 - Pina Bausch em *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. Obtido em 8 de julho de 2025 de [https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe\\_30033578\\_44\\_0000?utm](https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe_30033578_44_0000?utm)
- Figura 16 - O antes da peça *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. Obtido em 8 de julho de 2025 de [https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe\\_30033578\\_44\\_0000?utm](https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe_30033578_44_0000?utm)
- Figura 17 - O depois da peça *Café Müller*. Fotografia de Ulli Weiss, tirada nos anos 70. Obtido em 8 de julho de 2025 de [https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe\\_30033578\\_44\\_0000?utm](https://www.pinabausch.org/archives/photo/cafe_30033578_44_0000?utm)
- Figura 18 - Trisha Brown. Fotografia de Jack Mitchell, 1976. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/women-in-dance/trisha-brown/>
- Figura 19 - *Roof Piece*. Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://www.meer.com/es/91789-arte-contemporaneo-arquitectura-y-danza>
- Figura 20 - *Roof Piece*. Fotografia de Babette Mangolte, 1973. Editada pela autora da dissertação, 2025. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://arquine.com/pieza-de-azotea/>

Figura 21 - Olga Roriz, *Sagração da Primavera*, 2015. Fotografia de Rodrigo de Souza, 2015. Obtido em 8 de julho de 2025 de <https://weblog.aescoladanoite.pt/tag/olga-roriz/>

Figura 22 - *Propriedade Pública*, 1998. Obtido em 8 de julho de 2025 de RIBEIRO, João L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.149.

Figura 23 - *Propriedade Pública*, 1998. Obtido em 8 de julho de 2025 de RIBEIRO, João L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.149.

Figura 24 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de *Propriedade Pública*, como de *Propriedade Privada*, 1996. Obtido em 8 de julho de 2025 de RIBEIRO, João L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.286.

Figura 25 - Maqueta do objeto cénico que serviu tanto para a peça de *Propriedade Pública*, como de *Propriedade Privada*, 1996. Obtido em 8 de julho de 2025 de RIBEIRO, João L. M. - *Arquitetura e Espaço Cénico. Um percurso biográfico*. Porto: Faculdade de Arquitetura, 2008. [Tese de Doutoramento], p.286.

Figura 26 - Hosper, Genk *C-mine*. Melhoria da praça, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.archdaily.com/253647/genk-C-mine-hosper>

Figura 27 - Hosper, Genk *C-mine*. Disposições diversificadas e iluminações dos assentos, 2012. Fotografia de Pieter Kers, 2012. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.archdaily.com/253647/genk-C-mine-hosper>

Figura 28 - Planta da intervenção da *Plastique Fantastique*, 2024. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.designboom.com/art/transparent-volume-plastique-fantastique-coal-mine-genk-resonance-of-the-invisible-12-07-2024/?utm>

Figura 29 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Elevation*, 2024. O espaço inchado pelo ar. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.designboom.com/art/transparent-volume-plastique-fantastique-coal-mine-genk-resonance-of-the-invisible-12-07-2024/?utm>

Figura 30 - Intervenção da *Plastique Fantastique*, *The Elevation*, 2024. O espaço quase esvaziado. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.designboom.com/art/transparent-volume-plastique-fantastique-coal-mine-genk-resonance-of-the-invisible-12-07-2024/?utm>

- Figura 31 - Intervenção da *Plastique Fantastique, The Bird*, 2024. Momento da inspiração. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.designboom.com/art/transparent-volume-plastique-fantastique-coal-mine-genk-resonance-of-the-invisible-12-07-2024/?utm>
- Figura 32 - Intervenção da *Plastique Fantastique, The Bird*, 2024. Momento da expiração. Fotografia da *Plastique Fantastique*, 2024. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.designboom.com/art/transparent-volume-plastique-fantastique-coal-mine-genk-resonance-of-the-invisible-12-07-2024/?utm>
- Figura 33 - Esquisto de possíveis coreografias espaciais em *The Elevation*. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 34 - (Vista 1) Esquisto da experiência quando o espaço está inchado. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 35 - (Vista 2) Esquisto da experiência quando o espaço se esvazia. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 36 - Esquisto de possíveis coreografias espaciais em *The Bird*. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 37 - (Vista 3) Esquisto da experiência no momento da inspiração. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 38 - (Vista 4) Esquisto da experiência no momento da expiração. Obtido em 7 de setembro de 2025 da autora da dissertação.
- Figura 39 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Ligeira intervenção na ruína. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://divisare.com/projects/301569-joao-mendes-ribeiro-edgar-martins-tea-house-montemor-o-velho-castle?utm>
- Figura 40 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://miesarch.com/work/2985?utm>
- Figura 41 - João Mendes Ribeiro, *A Casa de Chá*, 1999. Escadas cenográficas. Fotografia de João Mendes Ribeiro, 2000. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://divisare.com/projects/301569-joao-mendes-ribeiro-edgar-martins-tea-house-montemor-o-velho-castle?utm>

Figura 42 - Desenho do jardim frontal da *Poltimore House*. Desenhado por Edmund Prideaux, entre 1650 e 1691. Obtido em 7 de setembro de 2025 de [https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:PoltimoreHouse\\_Devon\\_ByEdmundPrideaux.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:PoltimoreHouse_Devon_ByEdmundPrideaux.jpg)

Figura 43 - A *Poltimore House* em estado de ruína. Fotografia de Terence Harper, 2003. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.simpsonandbrown.co.uk/architecture/castles-country-houses/poltimore-house/>

Figura 44 - *Performance* de *Punchdrunk, The House of Oepidus*, 2000. O público que mantém o seu anonimato com máscaras. Fotografia da *Punchdrunk*, 2000. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.facebook.com/punchdrunkint/posts/punchdrunks-the-house-of-oedipus-devon-uk-2000-flashbackfriday/657600599848834/>

Figura 45 - *Performance* de *Punchdrunk, The House of Oepidus*, 2000. O público que segue a *performance* no meio de bosques. Fotografia da *Punchdrunk*, 2000. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://www.facebook.com/punchdrunkint/posts/punchdrunks-the-house-of-oedipus-devon-uk-2000-flashbackfriday/657600599848834/>

Figura 46 - Inauguração da Vila Maria Zélia, 1917. Fotografia de Thomas, 1917. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 47 - Escola de Meninas em estado de ruína. Fotografia de *São Paulo Antiga*, 2012. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 48 - Escola de Meninas em estado de ruína. Contraste entre o orgânico e o inorgânico. Fotografia de *São Paulo Antiga*, 2012. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 49 - Escola de Meninas em estado de ruína. Invasão da natureza. Fotografia de *São Paulo Antiga*, 2012. Obtido em 9 de julho de 2025 de <https://saopauloantiga.com.br/vilamariazelia/>

Figura 50 - Zélia em *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia*, 2014. Fotografia de Marcos Yoshi, 2014. Obtido em 9 de julho de 2025 de BARBOSA, Andréa, CAMARGO, Fernando M. - *Da Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. São Paulo: Campos - Revista de Antropologia, 2022. [Artigo em Revista Científica], p.144.

Figura 51 - Dança de Zélia em *Sob o Meu, o Nosso Peso - Memória na Vila Maria Zélia*, 2014. Fotografia de Eduardo Knapp, 2014. Obtido em 9 de setembro de 2025 de <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/29177-bailarina-zelia-monteiro-na-escola-de-meninas>

Figura A.1 - João Mendes Ribeiro. Obtido em 5 de julho de 2025 de <https://weblog.aescoladanoite.pt/wp-content/uploads/2014/12/foto-JMR.jpg>

Figura A.2 - José Capela. Obtido em 5 de julho de 2025 de [https://www.ipleiria.pt/esadcr/wp-content/webpc-passthru.php?src=https://www.ipleiria.pt/esadcr/wp-content/uploads/sites/17/2023/06/Poster\\_Instagram\\_joao-Capela\\_site.png&nocache=1](https://www.ipleiria.pt/esadcr/wp-content/webpc-passthru.php?src=https://www.ipleiria.pt/esadcr/wp-content/uploads/sites/17/2023/06/Poster_Instagram_joao-Capela_site.png&nocache=1)

Figura A.3 - Luísa Bebiano. Obtido em 5 de julho de 2025 de [https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjCG-cZs3lPCIA\\_1PcyXoElTiPelg-lAZvUoSiSoQ56LXSoxeNLHsRnfuUHZ8mMT-LQZvfOeU6cVbR3RSCAbDGVCmqUK-GgVFhi-aWwUF8e5u4kF1kPLYK7HLLMI1sinnOVYueWV7Cou-NE/s1600/ML\\_6911.jpg](https://blogger.googleusercontent.com/img/b/R29vZ2xl/AVvXsEjCG-cZs3lPCIA_1PcyXoElTiPelg-lAZvUoSiSoQ56LXSoxeNLHsRnfuUHZ8mMT-LQZvfOeU6cVbR3RSCAbDGVCmqUK-GgVFhi-aWwUF8e5u4kF1kPLYK7HLLMI1sinnOVYueWV7Cou-NE/s1600/ML_6911.jpg)

Figura A.4 - Entrevista com João Mendes Ribeiro. Obtido em 15 de julho de 2025.

Figura A.5 - Entrevista com Luísa Bebiano. Obtido em 5 de maio de 2025.



## 7. Bibliografia

### Artigos

- AZEVEDO, G. A. (2002). *Arquitecturas Mutantes*. Revista NU: Universidade de Coimbra. Obtido em 5 de julho de 2025.
- BARBOSA, A., & CAMARGO, F. M. (2022). *Vila Maria Zélia, Memórias, Imagens e Produção de um Lugar*. Revista de Antropologia: Campos, 23(1), 143-171. Obtido em 23 de maio de 2025 de <https://doi.org/10.5380/cra.v23i1.79360>
- BRITTO, F. D., & JACQUES, P. B. (2012). *Corpo e Cidade: Complicações em processo*. Revista da UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais, 19(1 e 2), 142-155. Obtido em 18 de setembro de 2024 de <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2716>
- GOSSELIN, S. (2018). *L'École des Femmes*. Théâtre de Liège: Cahier pédagogique. Obtido em 6 de julho de 2025 de [https://theatredeliege.be/wp-content/uploads/2018/04/CP\\_lecoledesfemmes\\_leger.pdf](https://theatredeliege.be/wp-content/uploads/2018/04/CP_lecoledesfemmes_leger.pdf)
- GOURSAUD, B., & PRUDHON, D. (2018). *Kabeiroi By Punchdrunk*. Études Britanniques Contemporaines: Revue de La Société D'études Anglaises Contemporaines, (54). Obtido em 2 de junho de 2025 de <https://doi.org/10.4000/ebc.4408>
- LINKE, I. (2006). *O Espaço Performático*. Artefilosofia: Universidade Federal de Minas Gerais, 1(1), 134-138. Obtido em 15 de outubro de 2024 de <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/802>
- NETTO, M. A. G. (2020). *Resenha do Livro La Fura dels Baus em Quarentena, Quarenta anos de trajetória grupal: 1979-2019*. Urdimento: Universidade Federal de Pelotas, 1(37), 436-470. Obtido em 28 de maio de 2025 de <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101372020463/11377/60797>
- ROCHA, C. M. (2021). *O Espaço do Corpo na Arquitetura: A dança como metodologia de projeto*. Revista Thésis: Universidade de São Paulo, 6(12), 78-97. Obtido em 19 de junho de 2024 de <https://doi.org/10.51924/revthesis.2021.v6.289>

- SALES, B. C. M., & Snizek, A. B. (2017). *Dança em Espaços Urbanos: Reflexões e representações de bailarinos e coreógrafos*. Revista Moringa: Universidade Federal de Viçosa, 29-42. Obtido em 27 de novembro de 2024 de <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/download/37766/19066/88649>
- VASQUES, E. (2002). *Da Cenografia como Laboratório de todas as Artes: José Manuel Castanheira*. Escola Superior de Teatro e Cinema: Politécnico de Lisboa. Obtido em 19 de maio de 2025 de <https://repositorio.ipl.pt/bitstreams/9781edb2-a7e8-4bb2-8be3-0eba85c18599/download>
- VAZ, A. (2014). *Tramas na Cidade: Arquitetura e performance*. Chaud e Sant'Anna, T. F: Universidade Federal de Goiás, 257-267. Obtido em 29 de setembro de 2024 de [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1\\_23\\_tramas\\_na\\_cidade\\_arquitetura\\_e\\_performance.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_23_tramas_na_cidade_arquitetura_e_performance.pdf)
- VILLAR, F. P. (2002). *Interdisciplinaridade Artística e La Fura dels Baus: Outras dimensões em performance*. O Teatro Transcende: Universidade de Brasília, (11), 48-51. Obtido em 28 de abril de 2025 de <https://scispace.com/pdf/interdisciplinaridade-artistica-e-la-fura-dels-baus-outras-57rb7et9k2.pdf>
- VILLAR, F. P. (2009). *La Fura dels Baus e Performance Arte: Dramaturgias e ação*. Artefilosofia: Universidade de Brasília, 7(7), 186-197. Obtido em 28 de abril de 2025 de <https://periodicos.ufop.br/raf/article/download/685/641>

## **Dissertações**

- AGUIAR, T. R. M. (2010). *Espaço-Performativo. Estudos para uma definição* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 24 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/149383>
- ALMEIDA, S. I. S. (2016). *A Conceptualização Transversal na Arquitetura e na Dança Contemporânea: Simetrias e oposições* (masterThesis). Lisboa: Universidade Lusíada. Obtido em 19 de junho de 2024 de <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/2507>
- ALVES, M. I. C. da S. (2020). *A Dança e a Integração Comunitária* (masterThesis). Lisboa: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 11 de setembro de 2024 de <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/22103>
- BRANDT, S. C. L. (2022). *Arquitetura, Cenografia e Dança: A expressão da dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz* (masterThesis). Lisboa: Universidade Lusíada. Obtido em 22 de setembro de 2024 de <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/6304>

- COSTA, B. I. R. (2023). *O Corpo Dançante no Espaço: Relações fenomenológicas entre a arquitetura e a dança* (masterThesis). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/150861>
- DA COSTA, I. G. (2022). *Arquitetura Como Arte Performativa - Tempo, espaço, corpo* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/143840>
- DA SILVA, B. F. P. (2024, setembro 16). *Poéticas do Abandono: Lugares abandonados como matriz poética nas artes cênicas*. (masterThesis). São Paulo: Escola de Comunicação de Artes. Obtido em 23 de maio de 2025 de <https://doi.org/10.11606/d.27.2024.tde-21012025-175535>
- DE ARAÚJO, S. A. R. (2010). *O Teatro como Território Cultural Itinerante. Estudo do espaço cênico, como um locus itinerante da cidade, uma cena potenciadora da sobrevivência das artes contemporâneas, permitindo as bases necessárias para a construção de uma proposta*. (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 12 de janeiro de 2025 da Professora Andreia Garcia.
- FILIPPE, M. E. S. (2022). *Arquitetura e Movimento: O espaço público como dispositivo* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/144141>
- FORTE, J. M. P. (2017). *Cenografia. Uma trança de muitos fios* (masterThesis). Covilhã: Universidade da Beira Interior. Obtido em 24 de setembro de 2024 de <http://hdl.handle.net/10400.6/8450>
- GUIMARÃES, F. P. de C. (2019). *Arquitetura para a Dança e para as Artes Performativas. Forma, dimensão e características dos espaços cênicos* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/122233>
- LIMA, D. T. (2019). *Novas Configurações de Dança no Processo de Comunicação entre Corpo e Ambiente: uma análise de espacialidades de dança em realidade aumentada móvel* (masterThesis). Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design. Obtido em 22 de setembro de 2024 de <https://www2.ufjf.br/ppgacl/wp-content/uploads/sites/139/2019/08/Daniela-Torres-Lima-Disserta%C3%A7%C3%A3o-final.pdf>.

- MENDONÇA, M. da C. A. (2012). *Um Lugar para a Dança* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 12 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/80224>
- MOREIRA, V. A. B. (2019). *Um Duo entre Arquitetura e Dança: O diagrama como reflexão sobre os dois campos* (masterThesis). Belo Horizonte: Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Obtido em 18 de setembro de 2024 de [https://www.academia.edu/41771895/Um\\_duo\\_entre\\_arquitetura\\_e\\_dan%C3%A7a\\_o\\_diagrama\\_como\\_reflex%C3%A3o\\_sobre\\_os\\_dois\\_campos\\_VIN%C3%8DCIUS\\_AUGUSTO\\_BICALHO\\_MOREIRA](https://www.academia.edu/41771895/Um_duo_entre_arquitetura_e_dan%C3%A7a_o_diagrama_como_reflex%C3%A3o_sobre_os_dois_campos_VIN%C3%8DCIUS_AUGUSTO_BICALHO_MOREIRA)
- NOBRE, G. M. da P. P. (2023). *Explorar o Espaço: Um diálogo entre arquitetura e dança* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/155303>
- OLIVEIRA, M. F. (2009). *Entre a Arquitectura e as Práticas Cenográficas: De João Mendes Ribeiro a Joana Providência* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 12 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/149231>
- PINTO, A. R. P. (2009). *Três Danças para um Arquitecto* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 12 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/149265/2/623047.pdf>.
- RIO, I. C. de S. F. (2012). *Multiplicidade Cenográfica do Espaço Arquitectónico* (masterThesis). Covilhã: Universidade da Beira Interior. Obtido em 1 de outubro de 2024 de <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/2368>
- RODRIGUES, H. D. L. (2019). *Arquitetura Efémera e Experiência de Fruição do Espaço Urbano* (masterThesis). Lisboa: Universidade Lusíada. Obtido em 1 de dezembro de 2024 de <http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/4758>
- SALGUEIRO, I. P. M. (2023). *Experiências & Inventiva. Da noção do corpo no espaço* (masterThesis). Porto: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 13 de setembro de 2024 de <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/156707>
- SANTIAGO, B. M. R. (2019). *Arquitetura Efémera e Cenografia em Espaço Público Patrimonial. Evocação da obra “Os Lusíadas” numa arquitetura efémera para uma releitura do património* (masterThesis). Lisboa: Faculdade de Arquitetura. Obtido em 1 de dezembro de 2024 de <https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/19824/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado.pdf>

## **Entrevistas**

CAPELA, J. M. C. R. (2025, maio 1). Entrevista escrita sobre o Tema da Dissertação com o Arquiteto-Cenógrafo José Capela.

RIBEIRO, J. de L. M. (2025, julho 15). Entrevista sobre o Tema da Dissertação com o Arquiteto-Cenógrafo João Mendes Ribeiro.

RIBEIRO, L. de A. C. B. C. M. (2025, maio 2). Entrevista sobre o Tema da Dissertação com a Arquiteta-Cenógrafa Luísa Bebiano.

## **Espetáculo de Comédia Musical**

DOVE, A., & CHOLLAT, L. (2025). *Molière, l'Opéra Urbain* [Comédia musical]. Paris: Dôme de Paris. Assistida em 18 de fevereiro de 2025.

## **Livros**

APPIA, A. (1921). *A Obra da Arte Viva*. Lisboa: Arcádia. Obtido em 22 de setembro de 2024 de [https://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/APPIAAdolphe\\_ObraDeArteViva\\_Elementos.pdf](https://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/APPIAAdolphe_ObraDeArteViva_Elementos.pdf)

BOURCIER, P. (2006). *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes. Obtido em 25 de fevereiro de 2025 de <http://archive.org/details/306365143HistoriaDaDancaNoOcidentePaulBourcier>

BRETON, G. (1991). *Theaters*. Paris: ED. Du Moniteur. Obtido em 15 de março de 2025.

BROOK, P. (1993). *O Diabo e o Aborrecimento: Conversas sobre teatro*. Porto: ASA. Obtido em 23 de setembro de 2024 de <https://pdfcoffee.com/peter-brook-o-diabo-e-o-aborrecimento-pdf-pdf-free.html>

BROOK, P. (2008). *O Espaço Vazio* (1.<sup>a</sup> ed.). Lisboa: Orfeu Negro. Obtido em 1 de julho de 2025.

CARLOS, A. F. A. (1994). *A (Re)Produção do Espaço Urbano*. São Paulo: Edusp. Obtido em 25 de abril de 2025.

CHOAY, F. (2000). *Alegoria do Património*. Coimbra: Edições 70. Obtido em 29 de novembro de 2024.

CLARETIE, J. (1873). *Molière, sa Vie et ses Oeuvres*. Paris: Alphonse Lemerre. Obtido em 6 de julho de 2025 de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205055c.pdf>

- CRAIG, G. (1911). *Da Arte do Teatro*. Lisboa: Arcádia. Obtido em 24 de fevereiro de 2025 de [https://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/CRAIGEdwardGordon\\_DaArteDoTeatro\\_Cenario.pdf](https://www.lizen.com.br/wp-content/uploads/2016/03/CRAIGEdwardGordon_DaArteDoTeatro_Cenario.pdf)
- ECO, U. (1962). *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspetiva. Obtido em 20 de fevereiro de 2025.
- FAULKNER, W. (1957). *Requiem pour une Nonne*. Paris: Gallimard. Obtido em 7 de setembro de 2025.
- FAZENDA, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, acções* (2ª ed. rev. e atualizada). Lisboa: Colibri. Obtido em 8 de outubro de 2024.
- FIÈVRE, P. (2016). *L'Étourdie ou les Contre-Temps, Comédie*. Paris: Theatre Classique. Obtido em 6 de julho de 2025 de [https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE\\_ETOURDI.pdf](https://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/MOLIERE_ETOURDI.pdf)
- FIORINA, D., KEALY, L., & MUSSO, S. F. (2017). *Conservation Adaptation. Keeping alive the spirit of the place adaptive reuse of heritage with symbolic value* (Vol. 65). Hasselt: EAAE. Obtido em 12 de maio de 2025 de <https://www.eaae.be/wp-content/uploads/2017/04/Conservation%E2%80%93Adaptation-EAAE-65.pdf>
- FRANCASTEL, P. (1987). *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70. Obtido em 23 de setembro de 2024 de <https://dokumen.pub/a-imagem-a-visao-e-a-imaginacao.html>
- GIL, J. (2001). *Movimento Total; O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água. Obtido em 18 de setembro de 2024.
- GIRARD, L. F., & GRAVAGNUOLO, A. (2025). *Adaptative Reuse of Cultural Heritage. Circular business, financial and governance models*. Cham: Springer. Obtido em 12 de maio de 2025 de <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-031-67628-4>
- GOLDBERG, R. (2007). *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente* (1.ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro. Obtido em 1 de julho de 2025.
- HALL, E. T. (1996). *A Dança da Vida. A outra dimensão do tempo*. Lisboa: Relógio D'Água. Obtido em 23 de abril de 2025.
- KOSTOF, S. (1991). *The City Shaped : Urban patterns and meanings through history*. Londres: Thames and Hudson. Obtido em 24 de setembro de 2024 de <http://archive.org/details/cityshapedurbanpo000kost>

- LABAN, R. V. (1971). *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus Editorial. Obtido em 30 de abril de 2025.
- LEFEBVRE, H. (2000). *La Production de l'Espace* (4.<sup>a</sup> ed.). Paris: Anthropos. Obtido em 23 de setembro de 2024 de [https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri\\_lefebvre-a-produc3a7c3a30-do-espac3a70.pdf](https://gpect.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/henri_lefebvre-a-produc3a7c3a30-do-espac3a70.pdf)
- LÉVY, P. (2001). *O que é o Virtual?* Coimbra: Quartel. Obtido em 22 de março de 2025.
- MACAULAY, R. (1966). *Pleasure of Ruins*. Nova York: Walker and Company. Obtido em 23 de maio de 2025 de <https://www.virginiacolwell.com/wp-content/uploads/2016/01/Pleasure-of-Ruins-copy.pdf>
- PECHMAN, R. M. (2002). *Cidades Estreitamente Vigeadas. O detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. Obtido em 20 de maio de 2025.
- REBOUÇAS, E. (2009). *A Dramaturgia e a Encenação no Espaço Não Convencional*. São Paulo: UNESP. Obtido em 17 de outubro de 2024.
- RIBEIRO, J. de L. M. (2006). *Arquitecturas em Palco*. Coimbra: Almedina. Obtido em 16 de julho de 2025.
- RIBEIRO, J. de L. M. (2003). *JMR 92.02 João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia*. Coimbra: Ed. XM. Obtido em 14 de fevereiro de 2025.
- RICHARDS, G., & Palmer, R. (2010). *Eventful Cities: Cultural management and urban revitalisation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. Obtido em 29 de setembro de 2024 de <http://archive.org/details/eventfulcitiescu000orich>
- SCHECHNER, R. (1988). *Performance Theory* (2<sup>a</sup> ed.). Nova York/Londres: Routledge. Obtido em 11 de junho de 2025.
- SILVA, G. de B. e. (2014). *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos. Obtido em 9 de maio de 2025.
- TURNER, V. (1982). *From Ritual to Theater: The Human seriousness of play*. Nova York: PAJ Publications. Obtido em 23 de setembro de 2024 de [https://monoskop.org/images/7/79/Turner\\_Victor\\_From\\_Ritual\\_to\\_Theatre.pdf](https://monoskop.org/images/7/79/Turner_Victor_From_Ritual_to_Theatre.pdf)
- VALÉRY, P. (1923). *Eupalinos. L'âme ou la danse. Dialogue de l'arbre* (44.<sup>a</sup> ed.). Paris: Gallimard. Obtido em 17 de setembro de 2024 de [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/valery\\_eupalinos.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/valery_eupalinos.pdf)

VALÉRY, P. (1938). *Degas Dance Dessin*. Paris: Gallimard. Obtido em 17 de setembro de 2024 de [https://cyfrowe.mnk.pl/Content/6005/bmnk\\_i\\_007352.pdf](https://cyfrowe.mnk.pl/Content/6005/bmnk_i_007352.pdf)

VITRÚVIO, MACIEL, M. J. P., & HOWE, T. N. (2006). *Vitrúvio: Tratado de arquitectura* (Vols. 1-VII). Lisboa: Instituto Superior Técnico (IST Press). Obtido em 8 de outubro de 2024.

### **Teses**

COSTA, R. C. B. (2021). *As Ruínas que me tornam este Todo: Experiências em dança de estudos no Centro Histórico Manauara*. (doctoralThesis). Campinas: Instituto de Artes. Obtido em 23 de maio de 2025 de <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1166208>

GARCIA, A. S. O. (2015). *Espaço Cénico, Arquitectura e Cidade*. (doctoralThesis). Lisboa: Faculdade de Arquitectura. Obtido em 18 de setembro de 2024.

PAIS, A. (2014). *Comoção: Os ritmos afectivos do acontecimento teatral* (doctoralThesis). Lisboa: Faculdade de Letras. Obtido em 7 de janeiro de 2025 de <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/12095>

RIBEIRO, J. de L. M. (2008). *Arquitectura e Espaço Cénico : Um percurso biográfico* (doctoralThesis). Porto: Faculdade de Arquitectura. Obtido em 23 de setembro de 2024 de <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/12133>

SANTOS, J. M. O. de C. G. dos S. (2017). *Performance, Corpo e Inconsciente*. (doctoralThesis). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes. Obtido em 23 de setembro de 2024 de <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/29920>



## **8. Anexo**

# **Entrevistas com João Mendes Ribeiro, José Capela e Luísa Bebiano**

### **8.1. Introdução às entrevistas**

No decurso desta investigação, tornou-se evidente a importância de recolher perspetivas de profissionais que trabalhem tanto a arquitetura, como a cenografia e, em certos projetos, com a dança. Ao longo do processo de desenvolvimento desta dissertação tive oportunidade de conversar com três profissionais. Cada um segue o seu próprio caminho, mas todos partilham o mesmo pensamento sobre a forma o espaço interfere e se deixa reinventar pelas artes performativas.

A procura por vários pontos de vistas levou-me a entrar em contacto com cinco profissionais quer por via de um documento *word*, que apresentasse as perguntas escritas, quer por videochamada. Dentro dos especialistas estava Inês de Carvalho, João Mendes Ribeiro, José Capela, Luísa Bebiano e Olga Roriz. Esta última é bailarina-coreógrafa cuja criação mantém afinidades diretas com as questões abordadas na dissertação. Deste conjunto, obtive resposta dos cenógrafos-arquitetos João Mendes Ribeiro, José Capela e Luísa Bebiano.

Os três arquitetos-cenógrafos ofereceram perspetivas diferentes, embora estreitamente ligadas e complementares, sobre a função do espaço na criação cénica. Nas suas palavras destacou-se, também, a dimensão poética e política que emerge quando a própria cidade é tomada como palco efémero. Cada visão reflete a solidez da experiência de quem a enuncia, sendo marcada por uma escuta crítica e sensível às forças, tensões e possibilidades que atravessam o espaço cénico atual.

Antes de dar lugar aos discursos dos entrevistados, apresento pequenas notas biográficas sobre cada deles. Estes apontamentos não pretendem conter a totalidade dos seus trabalhos, mas antes oferecer referências que permitam compreender de que forma as suas trajetórias dialogam com as questões centrais desta investigação.

### 8.1.1. Notas biográficas dos profissionais

#### João Mendes Ribeiro

João Mendes Ribeiro trabalha onde a arquitetura e a cenografia se cruzam, tendo um papel importante, em território nacional, sobre como os espaços para espetáculos são pensados e usados. Ao longo dos anos, tem colaborado com criadores de referência e companhias independentes, entre os quais se destacam os projetos com Olga Roriz. A sua abordagem evidencia um olhar atento às atmosferas e aos ritmos do espaço, propondo cenografias onde matéria, luz e escala se conjugam com precisão e sobriedade. Nas suas intervenções, o arquiteto-cenógrafo conjuga memória e território, formas e expressões dando lugar a composições que captam os ritmos da *performance*.



Figura A.1 - João Mendes Ribeiro.

#### José Capela

José Capela é arquiteto, cenógrafo e investigador, e desempenha um papel relevante na renovação dos espaços de *performance* em Portugal. Associado à mala voadora, desenvolveu uma prática que desafia as fronteiras tradicionais entre espaço e dramaturgia. O seu trabalho questiona os modos de habitar e de representar, muitas vezes através de uma dimensão crítica e política presente nos dispositivos cénicos que propõe. Para além da criação artística, contribuiu para o pensamento sobre a arquitetura da cena e os modos com se presencia o corpo no espaço.



Figura A.2 - José Capela.

#### Luísa Bebiano

Arquiteta, cenógrafa e artista plástica, Luísa Bebiano tem explorado ao longo da sua carreira uma abordagem multidisciplinar à criação de universos visuais para as artes performativas. Colaborando com diversos criadores e estruturas independentes, o seu trabalho destaca-se pela experimentação formal e pela delicadeza com que articula matéria, luz e espaço. As suas propostas cenográficas vão além da mera construção de um cenário, ativando o espaço como extensão poética da ação e da presença dos intérpretes. A sua obra, situada entre o teatral e a instalação, revela uma prática onde estética e sensibilidade espacial se entrelaçam de forma singular.



Figura A.3 - Luísa Bebiano.

## 8.2. Diálogos transcritos das entrevistas

### 8.2.1. João Mendes Ribeiro: arquiteto-cenógrafo

Entrevista em videochamada com João Mendes Ribeiro, no dia 15 de julho de 2025.



Figura A.4 - Entrevista com João Mendes Ribeiro.

**João Mendes Ribeiro:** Boa tarde.

**Léticia Mendes:** Boa tarde. Tudo bem?

**João Mendes Ribeiro:** Não consigo colocar câmara.

**Léticia Mendes:** Ah...não faz mal!

**João Mendes Ribeiro:** Então queria entrevistar em que âmbito? Qual é o tema da entrevista?

**Léticia Mendes:** A presente entrevista integra-se no âmbito da minha investigação com a temática da arquitetura e os lugares de representação e a dança ensaiada em espaços inusitados. Mas antes de mais queria-lhe perguntar se me dava permissão de gravar a videochamada.

**João Mendes Ribeiro:** Ah...sim, sim.

**Léticia Mendes:** Para depois ser mais fácil de transcrever.

**João Mendes Ribeiro:** Está bem.

**Léticia Mendes:** Muito obrigada. E pronto, neste enquadramento, eu queria propor esse diálogo com o senhor arquiteto e cenógrafo, que já teve muitas experiências em que entrelaçava arquitetura e cenografia e, por vezes, entrava em colaboração com coreógrafos. Eu, nomeadamente, tenho o conhecimento de Olga Roriz e, para mim, era uma oportunidade para ouvir os seus pontos de vista e os seus pensamentos sobre o espaço da cena e sobre o desafio e a possibilidade de serem realizadas *performances* nesse tipo de espaços.

**João Mendes Ribeiro:** Muito bem.

**Léticia Mendes:** Posso começar com a primeira pergunta? As perguntas vão das mais gerais às mais particulares.

A primeira tem a ver com o facto de as suas cenografias terem muito essa ideia de serem habitadas, de habitar o próprio objeto. E eu queria saber se pensa que, tal como na arquitetura, a cenografia pode aproximar-se da ideia de *coreografar* os gestos do quotidiano. Ou seja, que a cenografia pode influenciar como nos movemos e habitamos o espaço. Nós, enquanto *performers* e/ou espectadores.

**João Mendes Ribeiro:** Sim, claramente. Talvez começar um bocadinho antes.

Um espetáculo de dança, de teatro ou um trabalho performativo tem a ver sempre com a representação e, portanto, não tem a ver com os gestos do quotidiano. Tem a ver com a representação. Pode ser a representação desses gestos do quotidiano, mas não deixa de ser um espaço ficcional. E isso é que torna interessante. Talvez esta ideia de como é que podemos transportar gestos do quotidiano para o espetáculo. Porque eles vão ser sempre lidos de forma diferente. E de forma distinta, também dependente de cada espectador. De acordo com o seu quadro referencial. Por isso é que torna as coisas também interessantes. Mas pronto.

Um dos meus temas preferidos é exatamente transportar temas da arquitetura para a dança. Ou, se quisermos, para as artes cénicas. Interessa-me muito esse lado. Essa relação dos cenários com os intérpretes.

E, portanto, interessa-me muito que os cenários ou que os objetos cénicos sejam reconhecidos, sejam identificados a partir dessa manipulação, a partir dos intérpretes. E essa é sempre uma das premissas, não em todos os espetáculos, mas em muitos espetáculos, que é a questão da habitabilidade dos objetos cénicos. Habitabilidade não é necessariamente gestos do quotidiano, mas é esta ideia de que os objetos funcionam como uma espécie de... Como se fossem também eles próprios intérpretes. Como uma espécie de *co-intérprete* na relação com os bailarinos.

Interessa-me muito essa relação com os objetos, direta dos intérpretes com os objetos. Que pode ser por confronto ou pode ser por diálogo harmónico, se quisermos. Pode ser uma coisa aprazível como pode ser uma coisa não aprazível. Depende do que é que se quer comunicar. Depende do que é que o coreógrafo quer comunicar. Ele pode ser um obstáculo, mas pode ser um elemento importante na ação, na forma como o bailarino interpreta aquele movimento a partir do objeto. Há sempre relações que podem ser muito distintas.

Mas sim, esse é um dos temas que me interessa de forma muito particular. E acho que sei porque é que me interessa ser arquiteto. Porque exatamente o que me interessa é as relações dos objetos ou do espaço com o corpo. Uma coisa que eu faço sempre é quando desenho um cenário, ou desenho objetos cénicos, penso sempre nessa relação com o corpo. E penso sempre muito mais - como faço com a arquitetura - muito mais como é que o intérprete se estabelece essa

relação com os objetos e como é que deambula no palco na relação com o espaço. E nunca me sento na plateia a imaginar o cenário, porque isso não me interessa nada. Nunca me sento na plateia a imaginar como é que o cenário se lê a partir da plateia, a partir do espaço do espectador. Isso não me interessa muito. Isso é verdade. É um propósito do meu trabalho.

**Léticia Mendes:** Muito obrigada. Falando do espectador, queria saber qual é que era o papel dos espectadores nas suas cenografias. Eu sei que depende da *performance*, mas, por exemplo, em contextos não convencionais, como é que se articula a cenografia com o público, para além dos elementos técnicos, como a iluminação e o som? Tenta, na maioria das suas cenografias, manter esta ideia de controlo, ou seja, onde se vai se posicionar, onde se vai sentar, ou se vai ficar de pé, ou deixa que haja alguma liberdade de movimentação?

**João Mendes Ribeiro:** Sim, sim.

A grande maioria dos trabalhos que faço é em contexto de vista frontal, em que os espectadores estão sentados numa plateia, e depois há um palco à frente, a partir de uma boca de cena, mais ou menos definida, mas a maioria dos trabalhos funciona assim.

O que eu tento, de alguma forma, para desmontar o único ponto de vista e depois já vou regressar à tua questão, mas para desmontar o único ponto de vista é ter objetos móveis e flexíveis. Porquê? Porque, de alguma forma, o facto de eles rodarem e mudarem de posição permite, de alguma forma, o espectador mesmo estando estático na plateia ver o cenário de vários ângulos. E isso é uma forma também de colocar o espectador em movimento, embora estando estático.

E, se quisermos, é uma espécie de aproximação ao cinema, porque no cinema temos muito isso, temos a hipótese da câmara viajar no espaço e os espectadores, quando estão a ver o *écran*, estão a imaginar o espaço em movimento. No caso do teatro, eu tento procurar isso também. Exatamente para que haja essa possibilidade de entender os objetos de vários ângulos, a partir de vários pontos de vista.

Quando vamos para o espaço público, ou melhor, quando vamos para o espaço em que não está definida a posição do espectador e a posição dos intérpretes, isso torna-se mais interessante, porque, de facto, permite tudo. Permite que o espectador esteja de pé em torno dos intérpretes e da ação, permite que a imagem do espetáculo seja contaminada por pessoas que passam naquele espaço público e que nem pertencem ao espetáculo, nem fazem parte da assistência, são pessoas que percorrem o espaço.

E aí sim há, claramente, contaminação dos gestos do quotidiano e permite uma relação com outros espectadores. Isto é, quando eu tenho os espectadores sentados numa plateia de vista para a frente, as pessoas estão muito focadas na boca de cena, na moldura da boca de cena. Se estão, por exemplo, numa cena central ou em arena, os espectadores que estão do lado de lá

participam da ação, porque as pessoas estão a ver os intérpretes, mas estão a ver também os espectadores do outro lado, e as reações dos espectadores, se sorriem, se fazem caras de desagrado ou se estão em silêncio, sem qualquer expressão facial de movimento, acaba por ser importante na forma como o espetáculo é conduzido. Portanto, eu acho que depende muito.

No espaço público é muito interessante isso, é muito interessante perceber que há essas possibilidades e que elas podem ser importantes na forma como é conduzido o espetáculo, e é bastante interessante.

Eu fiz um trabalho para a Olga Roriz, primeiro fiz o trabalho que chamava-se *Propriedade Privada*, e depois usámos o mesmo cenário no espaço público, e chamava-se já *Propriedade Pública*, era-se espetáculo. E eu não sei se estás a ver qual...

**Léticia Mendes:** Sim.

**João Mendes Ribeiro:** É, um cenário que tem um muro muito comprido, que tem dois lados. De um lado tinha a ver com os espaços exteriores, uma ideia de cidade periférica degradada, e do outro lado os espaços interiores da casa.

Isto no caso de quando era dentro de um teatro, o cenário movia-se, e como eu lhe disse há bocado, permitia passar de um espaço a outro espaço. No caso da *Propriedade Pública*, o cenário é colocado em frente ao Teatro Camões, na Expo'98, esse espetáculo ocorreu exatamente durante a Expo'98, e o público via 15 minutos de um lado, e depois passava para o outro lado e via outros 15 minutos do outro lado, a mesma coreografia, mas era vista de forma diferente, porque as ações que ocorriam de um lado não ocorriam do outro lado da mesma maneira. Portanto havia esta mudança de posição do público, o público estava de pé 15 minutos, assistia de um lado, e depois trocava e ia para o outro lado.

E era muito interessante porque o espetáculo tinha características completamente diferentes de um lado e do outro, sendo o mesmo espetáculo. É particularmente interessante quando conseguimos encontrar soluções que permitem claramente um envolvimento do público no espetáculo.

**Léticia Mendes:** Muito obrigada.

Também tinha uma pergunta que focava um bocadinho mais na dança, e era para saber quais especificidades a dança impõe à criação cenográfica em comparação com outras artes performativas com as quais o senhor já trabalhou?

**João Mendes Ribeiro:** Uma coisa que eu gosto muito na dança é a presença do corpo como elemento fundamental. Por exemplo, no caso do teatro, ainda é o texto o elemento fundamental. Claro que o intérprete é muito importante, mas o texto, e sobretudo a importância que os

intérpretes dão ao texto. Os intérpretes e o ensinado, mas muito os intérpretes. Na dança não, a dança é exatamente o corpo, é a importância do corpo.

E o que eu gosto muito na dança é... Os bailarinos têm uma noção do espaço impressionante, impressionante. Percebe-se porquê, mas é impressionante. E, portanto, a ideia de relação corpo-espaço na dança é muitíssimo clara, e é isso que eu gosto muito, e no encontro paralelo noutras atividades artísticas, das artes cénicas. Porque eles estão muito treinados a ser muito precisos nessa relação entre o corpo e o espaço. Isso por um lado.

Depois, agrada-me também muito uma coisa que é, mas isso já é dependente de coreógrafo para coreógrafo. Agrada-me muito, por exemplo, que Olga Roriz diga que precisa do objeto para dançar. Precisa mais do objeto para criar a coreografia do que da música. A música parece mais como colagem. E, portanto, o objeto acaba por ser o elemento fundamental da ação, da relação com o corpo. Portanto, isso agrada-me imenso.

No teatro, isso não acontece com esta intensidade, porque primeiro há o texto, eles passam muitas horas a decorar o texto, a dizer o texto. É a grande preocupação. E depois, quando chegam ao espaço, já estão muito dominados pela questão do texto e dizer o texto, e estão muito pouco atentos às questões do espaço e à questão do movimento. E então se entra um objeto cénico é ainda mais complicado, porque não tiveram, desde o princípio, a treinar nessa relação com o objeto cénico. Daí que eu gostei nesta dança por isso, porque é um campo muito favorável para trabalhar a questão da relação do corpo com o espaço.

**Léticia Mendes:** Faz sentido. Depois, começo a focar um pouco mais sobre esses espaços não convencionais e queria saber como é que concebe o espaço cénico quando não se inscreve num palco tradicional e que papel desempenha a arquitetura pré-existente - se existir - na génese dessas cenografias.

**João Mendes Ribeiro:** Sim, é uma boa questão.

Depende muito de cada situação, se é trabalhar a partir de um espaço pré-existente, de um edifício em ruína, de uma praça pública, depende muito do que é que estamos a falar. Mas sim, aí acho que também, mais uma vez, numa visão muito da arquiteta, a importância do lugar e da dança estabelecer relações com esse lugar. E de alguma forma a dança potenciar aquilo que é característico daquele lugar. Isso parece-me um tema sempre muitíssimo importante. De alguma forma, o lugar, as características do edifício, as características do espaço público, determinam também as características da dança. Bom, esse parece-me um tema fundamental.

A outra tem a ver, tem muito a ver com isso, com o potencial de cada espaço, mas encontro, ainda assim, no espaço público, outras possibilidades. Porque no espaço público, não sendo um espaço limitado, não sendo um espaço limitado a quem utiliza a cidade ou quem utiliza aquele espaço, há uma contaminação muitíssima interessante com o lugar do espetáculo. Portanto, de

alguma forma, o ritmo da cidade, a vida da cidade, contamina também o próprio espetáculo. E isso é, claramente, um tema muitíssimo interessante. E, portanto, de alguma forma, as ações fundem-se.

E acontece uma coisa que é, nunca é o mesmo espetáculo. Que é uma coisa também muito interessante, porque depende do que acontece naquele dia, naquela hora, da luz, se está sol, se está chuva, se há muita gente, se há pouca gente. Depende do que acontece naquele dia. Portanto, o espetáculo nunca é igual. Também é muitíssimo interessante essa ideia de que é um trabalho que se vai construindo à medida que as circunstâncias do evento acontecem. E isso é uma coisa muito interessante.

Mas é um desafio para os bailarinos, porque eles podem ser confrontados com situações não previstas, não imaginadas. Mas eu acho que isso torna o espetáculo bastante mais livre e mais performativo, se quisermos. Mas que é muito interessante.

Embora na dança... Quer dizer, estamos a falar de duas coisas. Se pensarmos em clássico e dança clássica, é uma coisa. Se pensarmos em dança contemporânea, é outra coisa. Na dança clássica, ou os clássicos da dança, tudo está contabilizado, o número de passos, a distância que o corpo tem de percorrer. E já fiz sinais assim em que não há margem. Dizem-me que o bailarino tem de andar 3 metros e eu tenho de ter ali uma escada ao fim daqueles 3 metros, ou uma coisa qualquer. E tem de ser assim. De alguma forma, todo o momento está perfeitamente decidido qual é. E o que tenho de fazer é construir... Posso fazer uma construção com uma linguagem completamente diferente, mas que o espaçamento entre objetos e a forma dos objetos está definido por natureza. Posso ter uma roupagem diferente.

Fiz, por exemplo, o *Romeu e Julieta* assim. Às vezes ficava assim por um bocadinho. Não, isso não pode ter esta medida, porque o movimento é só este. E estamos a falar da dança clássica.

Quando estamos a falar da dança contemporânea, em que estamos a criar um espetáculo de raiz, é que temos muito mais liberdade. E porque aí é construída em função exatamente daquilo que queremos comunicar. Bailarinos, coreógrafos, cenógrafos e por aí fora. E aí há uma liberdade que não se tem na dança clássica. Mas quando acontece isso no espaço público é completamente imprevisível. Porque acontece sempre esse envolvimento dos cidadãos que passam na cidade e que, de alguma forma, condicionam a própria ação. Isso é um tema interessante.

Por exemplo, no Centro de Artes do Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores, eu desenhei uma sala que é multifuncional para permitir todas as cenas. E uma delas é permitir exatamente essa relação com o espaço público.

Há uma praça, ou um pátio se quisermos, em que muitas vezes acontece... E há ação. Por exemplo, o João Fiadeiro fez um espetáculo lá em que punha os bailarinos na praça e punha o público dentro do espaço e, através de uma janela muito horizontal, havia uma ação. Então, o

espectador estava dentro do edifício, os bailarinos estavam fora do edifício. Mas depois havia visitantes do próprio Centro de Artes Contemporâneas que se contaminavam com a ação. E era muito engraçado porque havia pessoas que passavam e que as pessoas não percebiam bem se faziam parte do espetáculo ou não faziam parte do espetáculo. E era isso que tornava também interessante. Coisas que não faziam porque tinham atravessado e tinham desaparecido.

Mas essa era interessante. Há um espetáculo que eu gosto muito. Não tem nada a ver com esta questão do espaço público, mas tem a ver com este lado imprevisível. Que é um espetáculo que chama-se *Palermo, Palermo*, da Pina Baus...

**Léticia Mendes:** Ah, sim!

**João Mendes Ribeiro:** É construído um muro de tijolos junto à boca de cena. E no início do espetáculo eles derrubam aquele muro. Mas os tijolos nunca caem da mesma maneira. E isso obriga que a coreografia seja diferente de espetáculo para espetáculo. Porque eles não sabem como é que a parede vai cair. Há uma ideia, mas de repente aqui há mais tijolos, ali há menos tijolos. Houve um tijolo que se afastou muito. Praticamente a parede não ruiu completamente. Ainda ficou uma parte da parede de pé. E eles têm que lidar exatamente com esse lado imprevisível do cenário. E isso é muito interessante. É muito interessante essa ideia de este lado não... Na dança contemporânea, do lado não... Ao contrário da dança clássica que está tudo definido, de haver... de deixar coisas em aberto. Deixar o espetáculo em aberto.

E isso acontece muito quando acontece no espaço público.

**Léticia Mendes:** Obrigada. Depois...

**João Mendes Ribeiro:** Deixa-me só dizer uma coisa que me parece... Não sei se tem a ver com alguma questão, mas eventualmente uma das questões que se coloca muito na dança contemporânea é exatamente essa que você estava a colocar, que é qual é o lugar do espectador? Qual é o lugar do espectador? E isso é muito interessante.

Isto é, como é que o espectador se relaciona com o espetáculo de um modo diferente, não é?

**Léticia Mendes:** Sim.

**João Mendes Ribeiro:** Houve também um espetáculo muito interessante que aconteceu do Rui Horta. Aconteceu... Ele trabalha em Montemor, o Novo, num convento. Não sei se já ouviste falar. Rui Horta.

**Léticia Mendes:** Não.

**João Mendes Ribeiro:** Eu já não me lembro como é que se chama o espetáculo, mas já foi há muito tempo. Mas eu explico muito rapidamente.

O público é colocado à frente numa bancada, à frente de uma cortina. E depois há... Há várias bancadas que são colocadas à frente dele e há uns bailarinos que vão dessa bancada, onde estão, para essas bancadas. E o público sente-se a ir atrás, porque primeiro não percebeu porquê de repente aparece uma bancada e porquê que alguns bailarinos vão atrás, mas eles nem sabem que são bailarinos, julgam que são pessoas que vão assistir ao espetáculo e vão atrás e movimentam-se para uma bancada.

E depois percebem que essa bancada é sempre mais curta e que não cabem todos os espectadores e ficam alguns fora de cena. E aí ficam-se confrontados: *Mas o que é que se está aqui a passar?* Depois há uma outra bancada a seguir, e isso sempre através de cortinas, que abrem e eles deslocam-se para essa bancada. E essa bancada ainda é mais pequena, portanto ficam sempre excluídos.

Portanto há aqui um jogo que é muito, muito divertido entre espetáculo e não espetáculo. Depois vão percebendo que quem sempre fica fora da bancada são os bailarinos, mas que de uma dada altura eles não percebem isso, que se atrasam um bocadinho, deixam coisas, levantam-se, um espectador levanta-se e fica ali fora, e não sei o quê. E depois tudo se constrói através desta narrativa.

O que é que é espetáculo e o que não é espetáculo? Quem é bailarino e quem é espectador? Tem muito a ver com este tema, que é muito interessante.

**Léticia Mendes:** Só para confirmar, o nome é *Riot*?

**João Mendes Ribeiro:** O coreógrafo é Rui Horta.

**Léticia Mendes:** Rui Horta...Ah, OK!

**João Mendes Ribeiro:** Rui Horta. E aconteceu no convento onde ele trabalhava, que é onde mora um novo, no Alentejo.

**Léticia Mendes:** Eu tinha ouvido mal.

**João Mendes Ribeiro:** Sim.

**Léticia Mendes:** Parece muito interessante. Obrigada.

Não sei quanto tempo ainda falta da reunião, mas estou a ver quais perguntas ainda posso colocar. Nessas cenografias que já falou, por exemplo, de propriedade pública, que foi realizada em espaço urbano, ou se tiver outras também, queria saber quais foram os maiores desafios e revelações...**a chamada cortou.**

**Léticia Mendes:** Não sei porque demorou a entrar.

**João Mendes Ribeiro:** Olá! Foi-se abaixo. Estás a ouvir?

**Léticia Mendes:** Não tive a notificação, por isso que eu não sabia quando é que ia fechar.

**João Mendes Ribeiro:** Não faz mal. Então?

**Léticia Mendes:** Eu estava a perguntar quais foram os maiores desafios e revelações nesses processos de cenografia em lugares não convencionais. E vou juntar com a outra pergunta, que é qual é o principal ponto de partida quando está nesse tipo de processos.

**João Mendes Ribeiro:** O ponto de partida é isso, como eu já tinha referido. Sobretudo em espaços não convencionais. É trabalhar muito a partir do espaço e das características de cada lugar. Eu acho que esse é sempre um ponto de partida fundamental.

E é um bocadinho como quando se faz a arquitetura, é um pouco a mesma coisa, não é? É exatamente o mesmo processo. Quando se faz a arquitetura, quando se tem de desenhar uma praça ou um edifício, procuro sempre perceber bem as características do lugar e potenciar isso, potenciar essas características.

Depois, é como também quando se faz a arquitetura, a questão do programa é importante. No caso da cenografia para dança, é muito importante perceber o que é que o coreógrafo quer dizer, quer comunicar, não é? Portanto, esta relação com o coreógrafo é sempre muito importante. Qual é o tema do espetáculo e o que é que ele quer comunicar. Mas eu, sempre que se intervém num espaço que não é convencional, eu acabo muito por tirar a partir das características daquele lugar.

**Léticia Mendes:** Considera que os espaços não convencionais ampliam a liberdade criativa ou, pelo contrário, introduzem novas limitações que reconfiguram as opções cenográficas?

**João Mendes Ribeiro:** Eu acho que amplia. À partida poderia ser uma dificuldade, mas depois há uma vantagem, claramente há uma vantagem.

**Léticia Mendes:** E o que acha da prática da cenografia acompanhada da *performance* como forma de reabilitar ou, mais corretamente, de revitalizar uma ruína ou um edifício abandonado? O que é que acha dessa ideia?

**João Mendes Ribeiro:** Acho que é interessante, porque é um bocadinho esse confronto entre o espaço abandonado e ruína com uma possibilidade de habitabilidade, isto é, de voltar a ser habitado, ainda que em circunstâncias particulares, que muitas vezes se reconhece a importância de reabilitar os espaços ou os edifícios. Essa vontade de voltar a habitar os espaços é muito, muito estimulante numa vontade de reabilitar ou, se quisermos, ou restaurar ou reabilitar um edifício em desuso.

E, por outro lado, os edifícios abandonados em ruína também têm uma beleza, têm uma beleza que tem a ver com a passagem do tempo - o que também remete, muitas vezes, para lugares bastante distantes do nosso cotidiano. E, portanto, criar ali também um imaginário, tem o potencial de encontrar um espaço que pode ser quase sublime no sentido de nos remeter para um outro imaginário, para um outro quadro referencial, e isso também é muito interessante.

Tem a ver com o tempo, a passagem do tempo, e que está muito bem expresso nos edifícios abandonados.

**Léticia Mendes:** Também acho. E agora passamos à última pergunta, que é, voltamos a ser um bocado mais geral, que conselhos daria a quem hoje procura explorar o cruzamento entre arquitetura e cenografia fora dos moldes tradicionais? Assim para acabar com um conselho.

**João Mendes Ribeiro:** Eu vou-te dizer da minha experiência, porque eu não me sinto particularmente à vontade em ditar regras. Aquilo que eu posso dizer é que eu gosto muito de fazer esse trabalho por uma razão, uma razão muito simples. Talvez não há uma, há várias razões, mas há uma que é muito clara, que é: capacidade de experimentação. E que, muitas vezes, na arquitetura, o José permitiu, ou melhor, nós experimentamos de projeto para projeto, não durante o projeto. E na cenografia eu estou sempre a experimentar. A experimentar coisas. E algumas coisas nem sequer depois fazem parte do espetáculo, porque não resultaram. E outras coisas foram muito mais exploradas do que eu pensava no princípio.

Portanto, há um processo de experimentação que me interessa de forma muito particular. Depois, essa experimentação passa por duas relações que para mim são muito importantes. Uma, a relação dos intérpretes, dos bailarinos, que me interessa imenso. E a outra com as oficinas, quem constrói os cenários. Também numa relação direta, muito direta. Portanto, é muito interessante esta relação entre ateliê e oficina, e ateliê e quem habita os cenários.

E que é feito no curto prazo, isso também é uma coisa muito interessante, porque é feito de forma muito intensa, em pouco tempo. E desenhas o cenário, em pouco tempo tens o cenário construído. Às vezes eu só preciso de dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito anos, não sei. Depende. Para se ver o edifício construído.

Portanto, há aqui uma concentração no tempo, que nos permite trabalhar em conjunto e de forma muito experimental. Isso é aquilo que eu gosto muito na minha relação com a cenografia.

Eu devo dizer que essa parte de experimentação e de relação com os intérpretes e com as oficinas, foi uma aprendizagem enorme para o meu trabalho enquanto arquiteto. E, portanto, de alguma forma esta possibilidade sempre de encontrar temas novos, de encontrar sempre espaços para ver as coisas de uma ou outra maneira, acaba por ser muito, muito importante na forma como também trabalho em arquitetura.

Há um outro tema também que me parece interessante ou importante, embora depois também importante de fazer isso na arquitetura, que é... Normalmente - não é sempre assim - mas normalmente, os coreógrafos e todas as pessoas que acompanham o espetáculo são criativos. O cenógrafo é mais um criativo. Portanto, é um trabalho de criativos. E eu aprendo imenso com o que os outros criativos que trabalham no espetáculo me dizem. E tenho a certeza que eles também aprendem imenso com aquilo que eu digo. Portanto há aqui uma relação entre todos os construtores do espetáculo que é muito de pares.

Quando se passa a partitura, já não é bem assim. Já não é bem assim. Porque não temos... Podemos dizer, nós temos criativos nas outras áreas. Podemos dizer, mas têm que ser bem escolhidos. Aquilo que é um trabalho de arquitetura correto, provavelmente não temos essa vontade de experimentar soluções novas, de encontrar soluções novas. Portanto, é muito mais de dar respostas em cima do joelho, mais ou menos repetidas, mais ou menos estabelecidas, não é? Pronto.

Eu procuro sempre fazer um bocadinho ao contrário, mas sempre no campo de arquitetura as coisas não são exatamente da mesma maneira. E isso também é um aspeto que me parece muito importante, que é o sentir que estou no meio de criativos em que não sou o coordenador, quanto muito o coordenador é o coreógrafo ou o ensinador, é porque a ideia do espetáculo vem deles, depois eu junto-me a eles porque eles me convidam, mas a ideia do espetáculo... Só uma vez é que eu fui o dono da ideia do espetáculo, foi *A Sesta* que eu convidei Olga Roriz, foi ao contrário, para fazer uma coisa. Mas normalmente é ao contrário. Portanto, eu diria, se há um coordenador, é o coreógrafo, e eu junto-me a ela, ou a ele, coreógrafo, para montar o espetáculo. E depois entra o desenhador de luzes, desenhador de figurinos, de acústica, por aí a fora. Mas é tudo um trabalho entre criativos. Eu acho que isso é uma coisa muito libertadora, porque estamos todos a construir a mesma coisa.

No caso da arquitetura, conseguir exatamente isto, isto é, ter todas as possibilidades de fazer um trabalho criativo, não é fácil. E depois, em relação aos clientes, já depende muito como é que eles chegam até ti, não é?

Muitas vezes é porque já viram uma coisa tua e gostaram muito e apresentaram um quadro referencial que é importante, depois já me ouviram falar, depois já conhecem o meu trabalho, e eventualmente enquadram-se bem dentro daquilo que eu gostaria de comunicar. Mas às vezes não acontece. E portanto, vêm de um quadro referencial completamente diferente e as coisas não resultam da mesma maneira, porque é impossível envolver os clientes num processo criativo, que é naturalmente difícil para eles, não é?

**Léticia Mendes:** Muito obrigada pelas respostas, acho que vão completar ainda mais o meu trabalho e agradeço pela sua disponibilidade.

**João Mendes Ribeiro:** De nada, obrigada.

Depois eu gostava de ter uma cópia do teu trabalho quando tiveres acabado.

**Léticia Mendes:** Ah, sim, queria perguntar se queria também a transcrição.

**João Mendes Ribeiro:** Sim, gostava muito. Está bem?

**Léticia Mendes:** Está, está, está, envio.

**João Mendes Ribeiro:** Obrigado, eu espero que tenha sido útil a conversa. Tens a minha tese de doutoramento, tiveste acesso?

**Léticia Mendes:** Sim.

**João Mendes Ribeiro:** OK, é muito daquilo que eu estive a dizer. E depois há muitas coisas, mas há talvez um... Não, está também na tese de doutoramento. Há um livro que se chama *Arquitecturas em Palco*, que é da Livraria Almedina, e que talvez valesse a pena consultar. Está bem?

**Léticia Mendes:** Muito obrigada!

**João Mendes Ribeiro:** De nada. De nada. De nada. Então, se precisares de alguma coisa, diz. Está bem?

**Léticia Mendes:** Obrigada! Muita boa continuação!

**João Mendes Ribeiro:** Bom trabalho. De nada.

### 8.2.2. José Capela: arquiteto-cenógrafo

Entrevista entregue em documento *word* para José Capela, no dia 23 de abril de 2025, com a receção das respostas no dia 1 de maio de 2025.

**Léticia Mendes:** A presente entrevista integra-se no âmbito da investigação com a temática da arquitetura e os lugares de representação e a dança ensaiada em espaços inusitados, a qual procura refletir sobre as formas como a criação cenográfica pode expandir-se para além dos limites convencionais do edifício teatral, dialogando com espaços não convencionais.

O senhor arquiteto e cenógrafo ocupa um lugar singular no panorama da criação cénica contemporânea em Portugal. Pelo que pesquisei, o seu trabalho desestabiliza as convenções do espaço teatral, recusa a cenografia como ilustração e convoca o espaço como território de pensamento e fricção política.

É neste enquadramento que se propõe este diálogo, procurando ouvir os seus pontos de vistas e o seu pensamento sobre o espaço da cena e sobre os desafios e possibilidades de serem realizadas *performances* em espaços inusitados, tais como, fábricas, espaços urbanos e jardins abandonados, mas em particular, ruínas. É uma oportunidade para ouvir quem, com subtileza e rigor, tem desenhado cenários que não apenas servem a cena, mas que a moldam, a tensionam e a expandem.

Começando pela primeira pergunta; o seu trabalho com a mala voadora tem convocado tanto os espaços teatrais como os espaços não convencionais. Que potencial vê nestes lugares para gerar outras formas de relação com o espectador e com o corpo?

**José Capela:** A relação do espectador com os espetáculos depende mais do modo como os espaços são usados, do que da configuração dos espaços em si. Os espaços podem convidar a um determinado modelo de utilização, mas não o impõem. Há um *dispositivo* à partida, mas ele não impõe uma *disposição* se usarmos de liberdade. É por isso que, por exemplo, nas grandes salas, muitas vezes o público é colocado no palco juntamente com o espetáculo, estando separado ou misturado com ele. Lembro-me de um espetáculo da mala voadora, *memorabilia*, para o qual instalámos uma bancada ao fundo palco e sentámos o público voltado para a plateia vazia. Em suma, são mais determinantes as opções artísticas relativas ao uso dos espaços, do que aquilo para o que os espaços parecem - só parecem - estar destinados.

**Léticia Mendes:** Que papel atribui à arquitetura do lugar - à sua história, ao seu uso prévio - na composição de uma peça?

**José Capela:** Não tenho nenhuma convicção à partida. Uma intervenção cenográfica tanto pode ser bastante autónoma em relação aos edifícios em que se instala, como pode tomá-los como tema, numa lógica *site-specific*. Já fiz vários cenários que tomam a arquitetura do lugar como tema: o volume da caixa de palco e o foyer do CCB deslocados para dentro do Pequeno

Auditório em *Casa & Jardim*; o palco do São Luiz replicado em mise-en-abyme em *Hamlet*; a duplicação do inusitado pilar do Pequeno Auditório da Culturgest em *Your Best Guess*; entre outros.

**Léticia Mendes:** Sente que trabalhar em espaços não convencionais altera radicalmente a própria dramaturgia ou estrutura da obra?

**José Capela:** Mais uma vez, os espaços podem ser mais ou menos determinantes de acordo com o que se pretender dramaturgicamente. É curioso que muitos autores que escrevem sobre cenografia usem o termo *site-specific* erradamente, associando-o diretamente ao uso dos designados *espaços alternativos*, ou seja, a espaços que não foram concebidos para acolher artes performativas. Na verdade, pode ser-se *site-specific*, quer em espaços convencionais, quer em espaços não convencionais - do mesmo modo que pode não se ser nada *site-specific* em ambos os tipos de espaços. A estratégia *site-specific* pode incidir apenas nas questões formais do espaço ou, como a pergunta sugere, pode ser um fator importante na construção da própria dramaturgia.

**Léticia Mendes:** Em vários dos seus trabalhos, o próprio ato de construir ou desmontar o espaço torna-se performativo. Existe, nesse contexto, uma crítica à forma tradicional de pensar o espaço teatral?

**José Capela:** Eu dificilmente consideraria que a performatividade da construção e da desmontagem de um cenário seja contrária à tradição. Edward Gordon Craig concebeu cenários que se transformavam diante do público, como parte do espetáculo, há mais de cem anos. E Caspar Neher, designadamente nos seus trabalhos com Brecht, já expunha os avessos e as entranhas técnicas dos cenários há cem anos. São recursos que já têm a sua própria tradição. Por outro lado, eu não costumo ter uma atitude *crítica* relativamente às tradições da cenografia. Gosto delas como gosto de arte contemporânea, ou de fotografia. A tradição oferece-nos ótimas ferramentas.

**Léticia Mendes:** Nos seus dispositivos cénicos, há muitas vezes uma redução - uma recusa do excesso - que expõe o corpo em relação direta com o espaço. É uma forma de escavar significados - procurar significados mais profundos? Qual é seu objetivo ao tratar esta relação corpo/espaço desta forma?

**José Capela:** Gosto que os cenários e os corpos tenham vidas paralelas e que se crie uma *tensão de justaposição* entre eles - uma tensão entre dois tipos de presença que se intensificam mutuamente, creio. Talvez isto tenha a ver com a *separação dos elementos* proposta por Brecht. Claro que cenário e corpos interagem - os atores sentam-se em cadeiras e sofás, usam mesas, passam por portas, sobem e descem escadas -, mas não me lembro de ter feito cenários cuja razão de ser fosse uma exploração eloquente dessa interação. E, já agora, em várias circunstâncias, gosto de algum excesso! ☺

**Léticia Mendes:** A sua prática parece recusar a cenografia enquanto ilustração ou embelezamento. O seu trabalho vive mais numa constante experimentação entre arte, política, arquitetura e *performance*, pelo que entendi. Considera que a cenografia pode ser um lugar de pensamento - mais do que apenas um suporte para a ação cénica? Para si, o que é que deve ser uma cenografia, hoje?

**José Capela:** Sim, sem dúvida, julgo que a cenografia é um lugar de pensamento - sobre aquilo que ela eventualmente representa, sobre aquilo que ela é - na sua dimensão material e percetiva -, sobre os procedimentos que lhe dão origem. E também concordo que estes aspetos têm uma dimensão política em si mesmos. Alguns ecoam fenómenos que pertencem a uma realidade fora das artes, outros serão mais internos à arte, ou seja, mais autorreflexivos. Tudo isto me parece bastante importante para que os cenários se tornem relevantes e não apenas o cumprimento de um hábito, e fico muito contente que o associe ao meu trabalho. É essa relevância que pode colocar a cenografia num patamar comum a outras artes, e estabelecer nexos com elas que me parecem sempre muito interessantes. E sobretudo apetecíveis! ☺ Mas não creio que a ilustração ou o embelezamento tenham de ser excluídos do jogo. Uma vez mais, são ferramentas que podem ser muito úteis. Em relação ao que deve ser uma cenografia hoje... não sei mesmo o que possa ser. Deve ser um território de liberdade.

**Léticia Mendes:** O cenógrafo trabalha com os objetos cénicos, misturando-os às vezes com planos de fundo. Mas não verifiquei muito trabalho seu que usasse a tecnologia e as projeções, isto é o virtual, como muitos artistas o fazem no século em que estamos. Na sua opinião acha que o espaço cénico contemporâneo caminha no sentido da desmaterialização e da virtualidade, ou pelo contrário, há uma vontade de voltar à fisicalidade do lugar?

**José Capela:** Essa pergunta é muito interessante e muito difícil. Estou atento e recetivo às tecnologias, mas confesso que ainda não encontrei um lugar *tecnológico* com o qual me identifique como cenógrafo. A mala voadora faz bastantes espetáculos com vídeo - estamos até a considerar mergulhar numa experiência bastante mais tecnológica do que o vídeo - mas, quando o vídeo tem maior protagonismo, o meu trabalho recua para um lugar subsidiário. Muitas vezes, vejo a tecnologia a ser usada apenas como entretenimento percetivo - mais como exploração de possibilidades técnicas ou adrenalíticas, do que como componente com complexidade discursiva em si - e, apesar de poder eventualmente gostar de ser entretido, não tenho vontade de fazer, eu, desse modo. Prefiro os aspetos da cenografia referidos na pergunta anterior. No que respeita às imagens, por exemplo, tenho mais interesse em explorar a sua presença física, a interação entre imagem e as vicissitudes da materialidade do seu suporte, ou o fenómeno da *presença das imagens*, do que tenho em malabarismos digitais. Mas não sei para onde caminha a cenografia em geral. Parece-me inevitável que a virtualidade continue a conquistar o seu lugar e não tenho nada contra. Talvez um dia eu descubra o meu lugar também aí.

**Léticia Mendes:** Embora a sua experiência seja maioritariamente construída nos espaços convencionais de representação, que conselhos daria a quem hoje procura explorar o cruzamento entre arquitetura, cenografia, fora dos moldes habituais?

**José Capela:** Durante vários anos, no início da atividade da mala voadora, trabalhei bastante em espaços não convencionais; por exemplo, na Sala B do festival Citemor - uma ruína -, ou n'O Negócio, que era o espaço onde a ZDB programava artes performativas, no Bairro Alto - antigas cavalariças. Na verdade, julgo que a matriz do meu trabalho reside nessas primeiras experiências. Alguns desses primeiros cenários, a *custo zero*, passaram por resinificar o que já lá estava, proceder a intervenções apenas cirúrgicas, respigar... Muito *readymade*! ☺ Quando a mala voadora começou a fazer espetáculos maiores, em palcos à italiana, eu não fiz mais do que continuar a pensar a partir do espaço onde ia intervir. A diferença era apenas que, agora, estava a intervir em espaços que tinham uma caixa de palco, uma teia, varas que podiam subir e descer, um arco de proscénio, etc... E era essa a circunstância - ou a matéria-prima - que tinha em mãos. Mas não tenho como extrair, desta experiência, conselhos para outras pessoas. Aquilo que eu aconselho a toda gente é que privilegie a sua intuição.

### 8.2.3. Luísa Bebiano: arquiteta-cenógrafa

Entrevista em videochamada com Luísa Bebiano, no dia 2 de maio de 2025.



Figura A.5 - Entrevista com Luísa Bebiano.

**Luísa Bebiano:** Boa tarde.

**Léticia Mendes:** Boa tarde. A presente entrevista integra-se no âmbito da minha dissertação com uma temática que relaciona a arquitetura, a cenografia, os lugares de representação e a dança ensaiada em espaços não convencionais, como o espaço urbano, em particular a ruína. Neste sentido, proponho este diálogo com a cenógrafa que tem a experiência de ter sido confrontada com a realização de cenografias em espaços não convencionais. Para mim, será uma oportunidade de ouvir os seus pontos de vistas e o seu pensamento sobre o espaço de cena, bem como o desafio e a possibilidade de serem realizadas *performances* nesse tipo de espaços.

Eu já estive num diálogo com a professora, no *MovimentA* - ciclo de conferências organizadas pelos alunos de arquitetura da Universidade da Beira Interior -, quando estive a fazer a sua apresentação. Aí descobri que já tinha desenvolvido cenografias em contextos fora do palco tradicional, como no edifício da Cerâmica Antiga de Coimbra - para o videoclip - e no filme *Bela América*. Eu queria saber como é que este tipo de espaços desafia ou liberta a criação cénica.

**Luísa Bebiano:** Eu acho que há duas questões importantes a salientar aqui: fazer a cenografia para teatro, teatro no sentido mais clássico, é uma coisa, pois o espectador está a assistir a uma espécie de plano sequência. O espetáculo tem um princípio e um fim, e o espectador está sempre a ver o que se passa em cena - a não ser que corram as cortinas. Outra coisa é fazer direção de arte para cinema, vídeo ou publicidade. São coisas completamente distintas. Há ainda uma outra coisa, que é uma mistura entre os dois, ao que chamo *instalações artísticas*, que são uma mistura de cenografia, arquitetura e, no meu caso, de apropriação de espaço em ruína ou espaço público. Existe em Coimbra um coletivo onde pertence, que são os *Pescada N°5*. Esse coletivo procura sempre um espaço abandonado para ser *ouvido / visto*. Convidam-se artistas, não-artistas, arquitetos, ou pessoas ligadas à arte, para utilizarem, de uma forma informal, esse espaço. Nos dias de apresentação, o público, através da instalação ou da arte de cada artista, olha para o edifício de outra forma. De alguma forma, o que nós queremos fazer é *ajudar a ver* o que já lá está.

O caso concreto da Cerâmica Antiga de Coimbra é muito particular. Como é um edifício da minha família, eu conheço-o desde pequena, e foi-me parar às mãos, a mim e ao meu irmão, num estado de ruína completo. Eu ainda trabalhei na parte da produção cerâmica, em paralelo com o início da minha atividade no cinema. Na altura, queríamos filmar o videoclipe do Camané num ambiente de quase ruína e acabámos por usar aquele edifício, porque podíamos transformá-lo da forma que quiséssemos. E isso em cinema é muito importante, termos um lugar onde podemos estar o tempo que for necessário para filmar. E isso aconteceu por uma circunstância clara, porque eu era a diretora de arte, eu tinha aquele edifício e então juntei o útil ao agradável.

Curiosamente, passados uns anos, reabilitámos as instalações da Cerâmica Antiga de Coimbra, com o meu irmão como promotor do projeto, e mais tarde filmámos parte do filme *Pedro e Inês*. É muito curioso ver como é que o mesmo edifício em ruína dá um tipo de cenário, e reabilitado dá outro tipo de cenário completamente diferente. Claro que como o cinema é uma mentira, nós podemos sempre mentir um bocadinho sobre isso. Quando não é cinema, quando são instalações artísticas, como fazemos nos *Pescada Nº 5*, o visitante tem outro olhar sobre o espaço, porque deambula nele. No cinema é a câmara que o faz, não o espetador. Nessa deambulação pode encontra-se a poética do lugar, através daquilo que os artistas estão a mostrar ou a *dar a ver*.

Fiz uma instalação com o Nuno Mais, com o título *O Pé Direito é o Céu*, na Escola Agrária de Coimbra. Como eram as comemorações do 500 aniversário de Luiz de camões, chamamos-lhe “Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente” e simplesmente fizemos uns círculos grandes de espelho para refletir o céu em cima de um tanque. A ideia era precisamente perceber essa relação entre o fundo negro do tanque e o céu. Raramente, quando olhamos para baixo vemos o céu, então havia essa ideia do autor, do capítulo IX de *Os Lusíadas* sobre a Ilha dos Amores, ou um amor impossível. Neste caso em concreto não temos propriamente atores. Nós podíamos fazemos uma *performance* em cima daquela obra, como aconteceu na instalação anterior *Ciranda*, em que a artista Inês Moura acabou por fazer uma *performance* com uma série de peneiras que estavam suspensas, que tinham farinha, e ela fazia cair a farinha com um pau e um ambiente sonoro de Henrique Vilão.

Quando é em coletivo é sempre mais interessante porque surgem ideias que não estamos à espera. Fazer teatro tradicional, para um espaço que não seja um palco, nunca o fiz. Na verdade, trabalhei sempre para teatros: Teatro Nacional de Dona Maria, Teatro Nacional de São João, Teatro da Cerca de São Bernardo, Teatro Garcia de Resende, Teatro Municipal Maria Matos, teatro São Luiz, etc. Houve uma exceção que foi Viseu. Desenhei a cenografia para a produtora Ritual de Domingo, para a peça do Bergman “Cenas Conjugais” e não tínhamos um palco. O que fizemos foi recriar uma casa onde o casal estava a discutir, que tinha a cozinha, a sala, a sala de estar e todas as divisões de cena. O público entrava, sentava-se nos sítios da casa e assistiam à peça como se fizessem parte dela. Não havia propriamente uma plateia. Os atores entravam,

percorriam, contracenavam em todos os lugares possíveis da casa e sentavam-se ao lado do público. Até a sanita era um lugar, a cadeira de balanço era um lugar, a banca da cozinha era um lugar. E isso criou uma relação especial entre a encenação e o público. Talvez essa seja a grande diferença entre fazer teatro para um palco em que o espectador está numa plateia ou fazer teatro para misturar o espectador na própria cena. No fundo há uma relação de uma dinâmica de uma ação-reação entre o ator e o espectador. E o espectador faz parte do cenário. Aquele cenário sem pessoas já não faz sentido. Precisa delas para existir.

Mas eu diria que há essas diferenças muito grandes: fazer o cenário para cinema é uma coisa, porque se grava e depois corta-se, faz-se pós-produção etc., fazer cenários para teatro é outra coisa, independentemente de ser um teatro tradicional com boca de cena à italiana ou não.

**Léticia Mendes:** Como é que esses tipos de espaços desafiam e libertam a criação cénica?

**Luísa Bebiano:** No coletivo *Pescada Nº 5*, há uma premissa que é dar valor ao edificado. Dar valor àquilo que lá está e aquilo que nós vamos criar vai ter que fazer sentido com o tema que nos é proposto e que tem de fazer sentido com o lugar.

No cinema, por exemplo, fiz a direção de arte para um filme sobre Fernando Pessoa que foi todo filmado no Mosteiro de São Bento da Vitória. O realizador, Luís Porto, tinha a ideia de fazer todo o filme nesse mosteiro, porque está sobre a guarda do Teatro Nacional São João e ele tinha relações próximas com o teatro. Só que, cabia-me a mim entender como é que um filme realista, não era um filme teatral, se podia fazer todo dentro do claustro de um mosteiro e ter alguma verosimilhança com a realidade. E ser apelativo. E aí nasceu o desafio de criar uma coisa totalmente realista que depois se desmonta e se percebe que não é realista, que é um cenário.

Essa ideia foi aparecendo durante o trabalho com o realizador. Não é uma coisa que seja estritamente minha. Nunca é uma decisão unilateral. Eu digo sempre, e os realizadores com quem trabalho, os cenógrafos com quem trabalho, normalmente dizem, que um é equipa toda, não é só da realização. É como a direção de arte, que é a minha participação em cada filme, não aparece sozinha. Não sou eu que tenho ideias geniais e de repente aparece tudo “pronto a filmar”. Há um processo criativo conjunto, que depois leva as coisas chegarem a uma determinada ideia.

É uma coisa trabalhada que sempre com muitos meses de antecedência, quando é bem feito, para depois chegar a uma ideia conjunta. Porque uma coisa depois influencia a outra. A encenação vai depender muito da cenografia e a cenografia vai depender muito da encenação.

**Léticia Mendes:** Existe algo que o espaço não convencional permite fazer que o espaço tradicional inibe?

**Luísa Bebiano:** Eu acho que, por um lado, o espaço não convencional permite que as pessoas se levem para outro tipo de pensamentos, tenham outra relação com o teatro, tenham outra

relação até com a música, ou com qualquer tipo de arte; por outro lado, pode perder-se a magia do teatro num espaço não convencional. Ou seja, o teatro, a ideia da *black box* ou do teatro com cortinas, é um espaço de magia, onde, no palco tudo pode acontecer e estamos numa outra dimensão, enquanto atores ou espetadores. Quando isso se mistura, ganham-se experiências mais imersivas, mas pode perder-se essa magia. Tal como eu digo que o cinema é um lugar de mentiras, o teatro é um espaço de magia. E o teatro é um espaço de magia porque a maior parte das vezes o que está dentro do palco é um mistério. O que não se vê, o que sai de palco, ainda mais misterioso fica. Os atores entram numa outra dimensão, que não é a nossa. E quando o pano está fechado e se abre, aparece algo único: a luz, o cenário, a disposição dos atores, a música. Está tudo ali concentrado, como um maravilhoso mundo novo. E isto quer dizer que a maior parte das vezes o realismo no teatro não funciona tão bem como aquilo que não é realista no quotidiano, mas se torna um adereço de cena. Porque o teatro precisa que as pessoas não vejam tudo e que tenham a capacidade de sentir o espaço e os objetos no abstrato.

Passando para o cinema, quando nos revela mais emoções do que imagens, é quase sempre um filme extraordinário. É muito importante no cinema que as pessoas não vejam tudo, mas que percebam que há um *fora de campo*.

A narrativa, a banda sonora, a direção de arte, levam o espectador a desenvolver uma capacidade de imaginação e de raciocínio que reconheça espaços, objetos e ambientes, que muitas vezes não estão lá.

O grande desafio de fazer coisas em espaços não convencionais é não perder a magia, é não dar tudo. Porque quando damos tudo, temos demasiada informação e o teatro precisa de uma atmosfera específica, quase surrealista: é o fumo, são as luzes que se cruzam, as luzes que só se só se misturam bem com o fumo. Se não houver fumo, não há jogo de luz.

Por que é que as fotografias com o nevoeiro, são lindíssimas. Porque, além das luzes estarem esbatidas, temos um certo mistério pelo que não vemos com nitidez. É o sublime dos quadros do século XIX. E nós temos que criar esse nevoeiro no teatro e no cinema. Temos que criar esse imaginário visual.

Portanto, há um desafio. Eu acho que é mais difícil fazer alguma coisa interessante num espaço não convencional do que o contrário.

**Léticia Mendes:** Em relação também aos espaços não convencionais onde já fez intervenções, como lida com a memória e as características arquitetónicas desses lugares, que por natureza, já trazem consigo uma identidade muito forte? Faz uma continuidade com a estética já existente cria um contraste? Como, por exemplo com os materiais.

**Luísa Bebiano:** Até agora, o que eu tenho feito tem sido mais por herança à minha profissão, porque sou arquiteta por natureza. Eu tenho feito instalações que relacionem os materiais do

próprio local. Isto quando são instalações artísticas. Quando são cenografias, não. Acho que quando são cenografias o que interessa é o objeto cénico estar adaptado às ações. Eu acho que não é assim tão importante se é uma rotura, se não é uma rotura. Acho que é mais importante que aquele objeto cénico funcione para aquela peça. Então, não é assim tão fundamental o local onde nós estamos a colocar o cenário.

**Léticia Mendes:** Eu lembro-me que falou que o edifício de Cerâmica estava muito desgastado, estava em mau estado, antes de intervir. E, neste contexto, existe então uma maior atenção à permanência do espaço e queria saber como é que atuam os materiais nessa situação.

**Luísa Bebiano:** Quando nós temos um edifício que está muito deteriorado, se nós vamos buscar materiais também deteriorados ou se vamos buscar materiais novos, depende da ideia global da direção de arte ou da encenação / realização. Nesse caso em específico, nós fomos buscar coisas deterioradas porque a ideia era mostrar mesmo uma ideia de ruína. A música tinha uma letra que tinha a ver com isso: *Do amor e dos dias*, do Camané. A ideia era precisamente mostrar a ruína da relação conjugal. E nesse caso, fazia sentido que os objetos que lá estivessem parecessem que pertenciam àquele lugar. Mas podia ser diferente. Se fosse outro contexto, podia acontecer exatamente o contrário. Os materiais têm que ver sempre com uma narrativa.

**Léticia Mendes:** Nas cenografias tem que se ter muita atenção às medidas do corpo e o que o corpo vai fazer, o que vai atuar. Queria saber em que medida a sua cenografia responde à fisicalidade dos intérpretes e à dramaturgia do gesto. Isto é, se acha que a cenografia pode funcionar como uma presença coreográfica, como um elemento que dança, que reage ou que de certo modo interfere na composição do movimento?

**Luísa Bebiano:** Eu acho que a cenografia é sempre mais um personagem.

No entanto, temos vários tipos de cenografia: a cenografia que preenche todo o espaço e o todo o palco ser um cenário, com algumas relações com projeções e o ciclorama atrás; o cenário enquanto dispositivo cénico, como um ou vários objetos, onde as pessoas o manuseiam, andam lá dentro, transforma-nos, fecha, abre, sobe, gira, etc. Nesse caso a relação com o corpo é determinante, porque há um diálogo muito direto. E ainda há a ideia de um palco dentro do palco. Ou seja, nós temos um palco, mas de repente criamos outro palco, mais pequeno, que está lá dentro.

Eu acho que há sempre a relação com o corpo humano, porque os intérpretes são pessoas, enquanto assim for, tem que haver essa relação. Talvez num cenário virtual - que nunca fiz -, todos estes paradigmas sejam diferentes.

É normal haver dificuldades da adaptação dos cenários aos atores e encenadores. Faz parte haver formas diferentes de lidar com algo novo e de ir adaptando e ir percebendo como utilizar. É preciso assistir aos ensaios e depois ir também adaptando o cenário à encenação.

**Léticia Mendes:** Eu não sei se eu me lembro bem, mas não houve um caso, acho que durante a filmagem do filme sobre Fernando Pessoa, que estavam a mexer o próprio cenário enquanto filmavam?

**Luísa Bebiano:** Sim, estávamos a fazer um plano de sequência e o filme acabava com a arca do Fernando Pessoa sozinha, no meio do claustro do mosteiro. Mas quando a câmara virava, começavam a aparecer as paredes e quando terminava de fazer 360 graus, o quarto estava completo. Isso só é possível porque as pessoas que estão atrás da câmara colocam as paredes, o tapete, a cama, etc., enquanto a câmara se move.

O primeiro plano de sequência do filme também foi assim. O ator - ardina - estava a entrar pelo interstício de uma parede e nós tínhamos que mover parte do cenário para depois ele passar por outro lado, sem haver cortes. A câmara não filma essas interações, só mostra que as coisas vão aparecendo. Obviamente que elas só aparecem porque alguém aqui está a coloca-las lá, de forma sucessiva, enquanto é o espaço do “fora de acampo”.

Aliás, este tipo de *truque* acontece muito na série *Adolescência*. Se vires o *making of*, percebes como eles fazem muitos planos de sequência. Vêm-se as pessoas que estão atrás da câmara e sua ação para quando a câmara passar por ali, apareça exatamente o que eles querem que apareça. Mas isso só se faz em cinema.

**Léticia Mendes:** Qual o estado da cenografia atualmente? Acha que está a tornar-se mais permeável e flexível, ou se ainda fica muita restrita ao que é o formato tradicional do palco frontal - dispositivos fixos?

**Luísa Bebiano:** Eu não sou uma especialista sobre cenografia mundial. Conheço alguns cenógrafos mundiais como o Bob Wilson, que faz cenários extraordinários. Já tendo visto muita coisa, parece-me que houve uma maior experimentação nos anos 60 do século XX. Temos por exemplo o teatro da Lina Bobardi em São Paulo, que é um teatro-rua em que dá margem para se fazer um teatro experimental. Mas genericamente, eu só posso falar sobre o Ocidente - Europa, Estados Unidos -, porque não tenho ideia do que se passa do outro lado do mundo. Mas não acho que o teatro esteja limitado quando se faz numa sala de espetáculos. De todo. E também não acho que o teatro acabe por causa do cinema. Tal como a rádio não acabou por causa da televisão. O estado do teatro, é sempre a pergunta relativa. Qual é o estado do teatro comparado com o quê? Com o cinema? Ou o estado do teatro em Portugal comparado com o resto da Europa? Ou estado do teatro em Portugal comparado com o resto do mundo? Para essas perguntas teríamos respostas muito diferentes.

**Léticia Mendes:** Sim. O estado do teatro em Portugal comparado com o resto do mundo.

**Luísa Bebiano:** Eu acho que acima de tudo nós temos pouquíssimos meios para fazer criações artísticas. E então fazemos milagres porque nos multiplicamos e trabalhamos muitas horas. Mesmo comparando com o Espanha, os orçamentos que há para fazer a direção de arte de uma pequeníssima série da *Netflix* na Galiza, são dez vezes maiores do que para fazer uma longa-metragem em Portugal. Ou seja, o ICA e os financiamentos que nós temos em Portugal, nunca se atualizaram em relação às produções que, de facto, o cinema e o teatro precisam. Diz-se que o cinema é uma indústria. Mas aqui não é. Em Portugal há muito pouco dinheiro para fazer produções e a primeira coisa a sair é a cenografia.

Na verdade, para fazer um espetáculo tens de ter iluminação: a luz não podes tirar. A ausência de luz é a escuridão total, portanto, não há cena sem luz. Tirando algumas exceções, como *A branca de Neve* de João César Monteiro, que fez um filme todo às escuras. Mas retirando as exceções, não se filma sem luz nem se coloca a assistência numa peça de teatro às escuras. A encenação também não podes retirar, é como colocar uma orquestra a tocar sem maestro. O texto ou a coreografia, se for dança, são obviamente a base de tudo. Os bailarinos ou os atores, se não existirem, não há espetáculo. A cenografia retiras, muitas vezes. E a banda sonora também.

Além dos cortes de equipas, temos o problema do tempo. Como “tempo é dinheiro”, o cinema faz-se cada vez com menos tempo. E há um paradoxo aqui, que é, nós vivemos num mundo digital, nós vivemos num mundo do *clique*, termos tudo muito rápido, nos telemóveis fazemos logo uma curta-metragem com uma aplicação. Filmamos aqui, ali, ele faz a mistura sozinho, coloca uma banda sonora e está feito. Quando havia película, nós tínhamos que repetir e tínhamos de ter muito cuidado para não repetir tantas vezes, porque a película era cara, os cortes eram feitos à mão, etc. No digital podes repetir as vezes que quiseres, mas não tens o mesmo tempo para o fazer. É tudo muito mais rápido e a nossa cabeça, a nossa perceção das coisas, do mundo e a velocidade da criação, não anda mais rápido do que andava antes. O cérebro humano não evolui à mesma velocidade que a tecnologia. E como não só não acompanhamos a tecnologia, não conseguimos estar, mentalmente um passo à frente. Então, há sempre qualquer coisa que vai ficar por fazer, nem que seja a relação intelectual sobre o próprio projeto, os planos, o cenário, a movimentação de atores, o plateau, etc.

Os filmes do Antonioni estão nível do sublime, porque percebe-se que há ali toda uma relação de ensaio entre os atores, o cenário, o espaço, a arquitetura, a câmara, e como tudo isso se movimenta. Obviamente que agora temos realizadores maravilhosos, que também fazem coisas tão bem como todos esses realizadores clássicos, mas é preciso ter um rasgo de sorte e os astros todos alinhados, para conseguir fazer teatro ou cinema num espaço de tempo tão curto. A verdade é que, a maior parte das vezes é praticamente impossível fazer uma coisa realmente bem feita em tão pouco tempo. É preciso amadurecer, pensar nas opções, ensaiar, testar, perceber se aquela fonte luminosa é certa, se não é outra, etc.

O *Barry Linden* do Kubrick, tem uma cena toda feita ao nascer do sol. Só podia ser feita com aquela luz, e ele tinha aquele tempo, aquela meia hora para filmar. Passada aquela meia hora, já não está a boa luz, continuavam no dia seguinte. Isto hoje é impossível! Que realizador / produtora tem dinheiro para isto? Ter toda uma equipa a dizer, amanhã continuamos e ainda são sete e meia da manhã...

O cinema não se pode fazer como se faz publicidade, televisão, um telefilme, ou como se faz uma série para *Netflix*. São coisas completamente distintas, e eu acho que há produtoras que não percebem bem essa diferença.

**Léticia Mendes:** Que conselhos daria a quem hoje procura explorar o cruzamento entre arquitetura e cenografia fora do contexto convencional?

**Luísa Bebiano:** Eu não tenho grandes conselhos a dar. Acho que quem quiser fazer cenografia, deve começar por trabalhar com cenógrafos. Essa é a primeira coisa, e depois se conseguir autonomizar-se, ótimo.

Acho que se pode criar um movimento próprio. Acho que as próprias pessoas podem ter iniciativa e pedir financiamento à DG Artes e criarem os seus próprios projetos, terem iniciativa. Quem quer fazer direção de arte ou cenografia tem que estar aberto a experimentar e a fazer várias coisas diferentes.

Por exemplo, alguém que quer ser bailarino e a pergunta é *Como é que achas que eu posso ser um bailarino da Gulbenkian? e fazer apenas dança contemporânea?* - Por acaso, a Gulbenkian já não tem *ballet*. - Eu acho que podes, mas isso vai acontecer durante dois anos da tua vida. Todo o resto vais estar em Berlim, vais estar em Londres, vais fazer clássico, vais fazer *hip-hop*, vais fazer contemporâneo, vais fazer tradicional, vais fazer montes de coisas. Para aprenderes a dançar bem tens que passar por todas as experiências de dança. Depois, claro, especializas-te numa coisa e depois estás alguns anos a fazer essa coisa especializada. Mas, claro, se me disseres, será que tenho emprego como cenógrafa principal no teatro da Lina Bo Bardi, em São Paulo? Porque não? Aí estarias com emprego em que estarias a fazer cenografia para um espaço não convencional. Mas são sítios muito particulares. Quer dizer, pode-se procurar, mas são sítios muito particulares.

Acima de tudo, eu acho que se um cenógrafo quer ser um bom cenógrafo, independentemente do sítio para onde se está a fazer a cenografia. Em Portugal não há assim grande coisa. Eventualmente em Londres há mais espaço. O ideal é trabalhar com cenógrafos e encenadores, estagiar em teatro para depois saber fazer fora dos teatros. Um bocadinho como o Picasso, que desenhava muito bem - de forma realista - e depois conseguiu transformar o desenho e criar um novo movimento - cubista.

Há que perceber que a história do teatro é uma história milenar. Não é como o cinema. O cinema é uma história mais fácil, porque tem poucos anos de existência. Nós conseguimos ir aos primórdios dos Irmãos de Lumière, até um bocadinho antes, e perceber todas as fases pelas quais o cinema passou e fazer uma síntese da história do cinema em poucos meses de estudo. O teatro é outra história, existe desde a Grécia Antiga, e fazia-se teatro em palco. Não é propriamente uma coisa que começou há um século atrás. Começou há vários mil anos atrás.

Eu questiono muito o motivo pelo qual o teatro é uma das atividades mais antigas do ser humano? Porque, às tantas, a nossa necessidade de representação, de fantasiar algo, de mostrar alguma coisa aos outros, de transmitir algo, já é muito antiga. É como a arte da representação. As pinturas rupestres existem desde que o ser humano é ser humano, que precisa de se exprimir de outra forma, que não seja a forma verbal. Outro exemplo é a música. Por que palcos, sítios e formas andou a música ocidental? É uma história comprida...

Eu acho que o teatro tem muitas camadas de percepção histórica. O teatro existiu desde sempre, e como é que ele evoluiu? Tal como a música. Murray Schaeffer que diz que a música são todos os ruídos que ouvimos na rua, na atmosfera. John Cage já tinha iniciado o tema da música concreta, e o Edgard Varèse começou a música eletroacústica. Há uma série de estilos musicais que começam a usar na música concreta, os sons do quotidiano para fazer música, mas depois há uma naturalização, há uma forma natural de voltar às origens. Voltar a transformar a música num som audível. O *Dodecafonismo Serial* da 2ª Escola de Viena, no século XX, na fase do movimento moderno, é uma música muito interessante, mas é inaudível. E percebeu-se que durou muito pouco tempo.

Tal como o teatro. É muito interessante haver teatro da rua, experiências. Todos gostariam de ter assistido ao movimento *Fluxus*. É muito interessante, de repente, a minha rua fechar e haver aqui toda uma encenação à volta do bairro, e ser tudo um teatro gigantesco. Mas isso é uma coisa que é temporária. Depois as pessoas querem voltar a ter a sua rua. Poder conversar, ir ao café, passear e ter silêncio. No teatro não. O teatro não é temporário, é infinito. Não morre, está lá sempre naquela caixa de magia, que se abre quando nos sentamos e esperamos que tudo comece. Eu acho que vai persistir para sempre. Quando uma pessoa vai ao teatro, quer uma certa dose de magia, quer abstrair-se toda a sua realidade, que no bairro não se abstrai, porque vai ver o vizinho, o café, porque um carro tenta a passar, etc. No teatro não. No teatro estás ali só a ver aquilo.

Embora seja muito interessante, essa coisa toda da experimentação fora do palco, o teatro de rua, etc., eu acho que isso já passou. Muito sinceramente, acho que neste momento nós estamos tão cansados de tanta imagem, tanta coisa, tanto acontecimento, tanto estímulo, que eu acho que queremos o vazio. Queremos poder ir a um sítio e ter só aquilo. Ser só aquilo. Desfrutar um momento com início e fim. E na verdade cada vez menos temos isso, porque não temos tempo para o “nada”. Não temos tempo para parar, para esperar, para pensar, para estar antes e depois de uma atividade. A tecnologia retirou-nos esses momentos de pausa.

É como um museu fora da galeria de arte. Há quem diga que as galerias de arte morreram. Há aquela ideia de que a arte está em tudo o que nós vemos. Está em todo o lado. E é verdade, mas depende sempre do contexto e de quem a vê. Pode estar e pode não estar. E eu não quero ser curadora de uma exposição incessante, infinita. Porque me quero focar noutras coisas e prefiro que alguém faça essa curadoria por mim e me mostre um prego numa parede branca e me questione “Isto é arte?” O excesso de democratização da arte por de facto arruiná-la e retirar-lhe o poder sublime que ela adquire dentro de uma sala de museu.

A orquestra sinfónica também não vai desaparecer. Porque são conceitos aos quais nós chegamos passado tantos milhares de anos. E ficaram de tal forma consolidados, que nós precisamos deles. Nós precisamos de poder ouvir os graves do lado direito do palco e os agudos do lado esquerdo. As violas de arco no meio e os sopros lá atrás. A orquestra sinfónica, como toda a complexidade que tem, é pura hierarquia do som, para tornar a música audível e, de alguma forma, poder ouvir-se sem ruído.

Eu acho que o museu e a sala de espetáculos ou concertos, são os nossos templos atuais. As pessoas não vão ao museu muitas vezes para ver as peças de arte. Também vão, mas vão principalmente para se reconhecerem nelas. Para se encontrarem a elas próprias, para encontrarem silêncio, para usufruir de algo, de uma mensagem que uma pessoa pensou em dar-nos sem nos conhecer e que vai, provavelmente, mudar a nossa vida. O museu é um espaço de reflexão, tal como era a igreja antigamente. As pessoas iam à igreja para ouvir e para se ouvirem. Para sentir que Deus é supranormal, os templos têm proporções não humanas, fora de escala, ou à escala do infinito. O museu é a mesma coisa.

E isso nós não temos na rua. Se andamos fascinados com tudo, depois não conseguimos ir comprar o pão. Temos que ter objetivos curtos e no nosso dia a dia temos de ser funcionais. Se não quisermos ser funcionais, tudo bem. Mas a esses, os que se fascinam com tudo e não conseguem sair da uma realidade paralela, são a quem a sociedade de “maluquinhos”. Eu tenho especialmente apreço por essas pessoas, porque encontraram um mundo só delas. Mas não são funcionais. Na verdade, todos nós nascemos com um certo grau de disfuncionalidade. Todos nós nascemos com muitas gavetas abertas no nosso cérebro. Todos nascemos com ouvido absoluto. Vemos coisas que as outras pessoas não veem quando somos crianças. Ouvimos de uma forma que os adultos não ouvem. E acima de tudo, temos uma incrível capacidade de abstração. Quando somos crianças aprendemos qualquer língua. Ao longo do tempo, as gavetas fecham-se. Deixamos de ter ouvido absoluto, a mesma capacidade de aprender. Deixamos de compreender o mundo de uma forma original, porque deixamos de ter uma capacidade de análise sem preconceitos e sem filtros. Isso é triste, mas faz parte do nosso crescimento enquanto indivíduos e da nossa funcionalidade da sociedade em que vivemos. Se nós queremos ser pessoas funcionais, temos que fechar algumas gavetas. O problema é que há pessoas que fecham demasiadas gavetas e só conseguem ter uma forma de entender o mundo.

Eu costumo dizer que os *malucos* dizem sempre verdades. Estão é fora do contexto.

**Léticia Mendes:** Faz sentido...

**Luísa Bebiano:** Eu acho que nós estamos neste momento a assistir a uma espécie de segunda revolução do industrial e tecnológico que está a moldar a nossa capacidade de nos relacionarmos com uns com os outros. E com o nosso próprio raciocínio.

E vamos chegar à conclusão que esse estímulo que era necessário nos anos 60 de repente é um exagero. Foi normal ter tido esse estímulo depois da Segunda Grande Guerra. A seguir às guerras há sempre explosões criativas.

Mas agora, acho que a explosão vai ser ao contrário, vai ser uma implosão. Vai ser um *não queremos tanto*.

**Léticia Mendes:** Nunca tinha pensado assim, por acaso.

**Luísa Bebiano:** Acontece muito na guerra, na relação da arquitetura com a guerra e no cinema, também. Então é uma coisa muito curiosa porque o cinema e a guerra existem em paralelo. Se não houvesse guerra não havia cinema. E se não houvesse cinema, a guerra teria tido cursos diferentes. São relações diretas. Mas seria outra conversa...

**Léticia Mendes:** Acho que ajudou muito. Foi muito cativante ouvi-la. Trouxe coisas que nunca tinha refletido antes, nem relacionado...

**Luísa Bebiano:** Se precisares de bibliografia diz-me que eu tenho. Olha, há um livro muito bom que é *A Arte da Performance* da Roselee Goldberg. Há uma publicação da Orfeu Negro.

A Andreia (Garcia) sabe isto tudo. E já fez muitas instalações em espaços não convencionais. Muito mais que eu.

**Léticia Mendes:** Muito obrigada! Agradeço a sua atenção.

**Luísa Bebiano:** De nada. Boa sorte. Bom trabalho.

**Léticia Mendes:** Obrigada. Boa continuação.

### 8.3. Conclusão das entrevistas

A leitura das entrevistas realizadas com João Mendes Ribeiro, José Capela e Luísa Bebiano permite compreender como cada um deles atribui ao espaço um papel essencial na criação artística e na experiência do espectador. Apesar das diferenças de enfoque, todos partilham a mesma preocupação, que é da relação entre lugar, espaço cénico e experiência.

João Mendes Ribeiro reconhece no lugar de representação não convencional um território propício à expansão da imaginação, mesmo que a maioria dos seus trabalhos tenha ocorrido em palco convencional. Para o arquiteto, a especificidade de cada lugar - seja um espaço público, espaços inusitados ou ruínas - deve ser tomada como matéria de criação, permitindo que dança e outras artes performativas abram novas leituras e devolvam vitalidade a territórios esquecidos. A pré-existência arquitetónica e a identidade do local tornam-se, assim, elementos centrais da narrativa cénica.

Já José Capela orienta mais o olhar para o edifício tradicional. No entanto, acredita que o uso de espaços urbanos para ações performativas rompe com a lógica tradicional de cena e desafia as próprias convenções do que se entende por *espaço de representação*. A dimensão política presente nas suas obras, se executada no espaço público e tendo em conta o que foi investigado, poderia ganhar mais força, já que o espaço urbano, apropriado artisticamente, transforma-se em lugar de debate cultural e social, tornando visível a potência crítica da intervenção artística.

Por sua vez, Luísa Bebiano centra a sua atenção na arte enquanto experiência interior tradicional, embora tenha também explorado contextos menos convencionais, como edifícios públicos ou até mesmo espaços em ruínas. Para a arquiteta-cenógrafa, os edifícios tradicionais são dispositivos que possibilitam a escuta de si e a apreensão consciente da obra, com a vantagem de possuir o lado *mágico* do teatro - no sentido do espectador não ter a capacidade de ver todos os acontecimentos que ocorrem em cena, por exemplo, na troca de cenário. Sublinha que o espaço, entendido tanto no plano físico como no simbólico, funciona como mediador entre sujeito e criação, advertindo que a excessiva vulgarização da arte, no espaço urbano, pode comprometer a intensidade da sua receção.

Em última análise, o que sobressai das três leituras é a convicção de que o espaço de representação nunca é apenas suporte cénico, pelo contrário, exerce influência direta sobre a criação artística. A recuperação ruínas, a transformação da cidade em palco ou a utilização do edifício teatral clássico são escolhas de espaços que não só moldam o gesto artístico, como também o desafiam. Assim, a criação não pode ser desligada das condições físicas, sociais, culturais ou políticas do espaço que envolve a sua existência.

