

# A INFLUÊNCIA DA FORMAÇÃO NA CENOGRAFIA

**Documento provisório**

Margarida André Casanova  
Mestrado em Design de Interiores | 2016/2019



Margarida André Casanova  
Mestrado em Design de Interiores | 2016/2019

Escola Superior de Artes e Design, Porto  
Orientador Professor João Gomes  
Co-orientador Professora Ana Sofia Cardoso



A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico. Sempre que considerado pertinente, as passagens citadas diretamente foram mantidas no seu idioma original.



# AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que me deram espaço, tempo e apoio ao longo de todo este período.

Ao professor orientador, João Gomes, pela sua disponibilidade, orientação e partilha de conhecimentos ao longo de todo o processo.

À professora co-orientadora, Ana Sofia Cardoso, pela sua prontidão e disponibilidade, na partilha de conhecimentos e referências.

À RAR Imobiliária e ao design factory\* em especial, pelo apoio e disponibilidade que me proporcionaram durante este processo.

Aos amigos incríveis que fiz durante a minha estadia no Porto.

Às minhas amigas, pelo apoio e compreensão, de todo o tempo que não tive para elas.

Ao meu "galinheiro", por terem sido o melhor ponto de partida para este caminho que escolhi.

Aos meus pais, por me terem proporcionado esta oportunidade de enriquecimento académico e pessoal.

Ao Pedro.

À pessoa mais importante da minha vida e que mais me apoiou ao longo de todo este caminho.

Que esteve sempre ao meu lado, mesmo nos momentos menos bons. Obrigada por todo o espaço, compreensão e carinho.



## **RESUMO + PALAVRAS-CHAVE**

A concepção de cenografias condicionadas pela área de formação dos cenógrafos é o tema abordado nesta investigação. Deparando-nos com a situação que para se ser cenógrafo não é obrigatório ser-se formado exclusivamente para esta finalidade, é importante, por isto, perceber como as diferentes áreas de interesse e formação dos profissionais que as desenvolvem poderá influenciar a cenografia.

Através da análise de três tipos de formação distintos, neste caso: a arquitetura, o design e a pintura, e a sucessiva análise de casos de estudo de cenógrafos com estas formações, percebemos que as interpretações e métodos projetuais dos diferentes tipos de profissionais, são completamente distintos, e por consequência a forma de elaborar as suas cenografias. Nesse sentido será apresentada a cenografia de autoria própria, sob o domínio projetual do design de interiores, refletindo a influência da sua formação na obra realizada.

**CENOGRAFIA  
FORMAÇÃO  
DESIGN DE  
INTERIORES**



## **ABSTRACT + KEYWORDS**

The design of scenographies conditioned by a scenographers' field of study is the theme addressed in this research. Upon understanding that in order to be a scenographer one does not have to be educated exclusively for this purpose, it is therefore considered important to understand how the different areas of interest and training of the professionals may influence the scenario. Through the analysis of three distinct fields of study: architecture, design and painting, and the subsequent analysis of case studies of scenographers with these backgrounds, it is understood that the interpretations and project methods of the different types of professionals are completely disparate and, consequently, so is their approach to developing scenographies. As such, a scenography elaborated by the student will be presented, under the project domain of interior design, whilst reflecting the influence of the student's field of study in the work presented.

**SCENOGRAPHY  
STUDIES  
INTERIOR  
DESIGN**



# ÍNDICE

Resumo + palavras-chave  
Abstract + keywords

## **INTRODUÇÃO**

### **CAPÍTULO 01 | CENOGRAFIA**

- 17 Definição e Conceito
- 19 Breve contextualização histórica

### **CAPÍTULO 02 | A INFLUÊNCIA DA FORMAÇÃO NA CENOGRAFIA**

- 31 Qual a formação de alguns dos cenógrafos da história
- 45 Arquitetura
- 50 Design de Interiores
- 55 Pintura

### **CAPÍTULO 03 | CASOS DE ESTUDO**

- 62 João Mendes Ribeiro
- 76 José Capela
- 86 João Brites

### **CAPÍTULO 04 | PROJETO LADY & MACBETH**

- 100 Apresentação do projeto | Programa
- 101 Fases e metodologias projetuais
- 108 Memória Descritiva
- 118 Espetáculos

## **CONCLUSÃO**

Referências bibliográficas  
Índice de Imagens



# INTRODUÇÃO

O presente projeto surge da concepção de uma cenografia, para dar apoio a um concerto encenado. Projeto este que tem como base a obra de *Macbeth*, de William Shakespeare, denominado de *Lady and Macbeth*, a partir da tradução do poeta Daniel Jonas, encenado por Ana Luena.

De forma a encontrar uma melhor forma de responder a esta interpretação criativa e disruptiva da clássica obra do escritor inglês, procurou-se analisar de uma forma mais “aberta” e menos convencional a obra tentando que a cenografia se enquadrasse e apoiasse este novo olhar sobre a peça.

Para isto, foram abordados alguns conceitos e noções que se determinaram relevantes para o caso. O foco conceptual foi a procura das origens da cenografia e a análise da sua evolução na procura de perceber quem foram as primeiras pessoas a desenvolver o papel de cenógrafo e qual a sua formação – ou qual a sua arte de atuação na sociedade. Neste caso, e como já antes referido, a análise de três tipos de formação distintos: a arquitetura, o design e a pintura.

A análise e percepção das cenografias perante um olhar condicionado por diferentes tipos de formação académica é o principal objetivo desta investigação. Neste caso, baseado nas diferentes áreas de formação acima referidas, com interpretações e métodos projetuais completamente distintos.

Para isto serão apresentados casos de estudo que ilustram metodologias e abordagens completamente distintas entre estas três formações, sob o que é o trabalho de um cenógrafo e das suas cenografias.

Por fim será apresentado o projeto da cenografia elaborada pela aluna, sob o ponto de vista e influência da sua formação – o design de interiores.



# **CAPÍTULO 01**

## **CENOGRAFIA**

Definição e Conceito  
Breve contextualização histórica



## DEFINIÇÃO E CONCEITO

O termo cenografia, tal como qualquer conceito, foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, de acordo com as influências culturais e o meio social onde está inserido, sendo assim definido pelo mesmo.

A palavra cenografia - *skenographie*, é composta por duas palavras *skené*, cena, e por *graphein*, escrever, desenhar, pintar, colorir, tem origem na antiga Grécia e encontra-se em textos como *A Poética de Aristóteles*, referindo-se a embelezamentos na *skené*.

Mais tarde é encontrado em textos *De architectura* de Vitruvio como *scenographia*, identificando a noção de profundidade. Já no Renascimento, com a tradução dos textos de Vitruvio, a palavra passou a ter outra definição, designando os traços em perspectiva e consequentemente as linhas de perspectiva também no espaço teatral.

Hoje em dia o termo cenografia, segundo o dicionário escolar secundário português, define-se por: arte de pintar cenários para peças de teatro; conjunto desses cenários; arte de pintar segundo as regras da perspectiva. Também pode referir-se ao conjunto de decorações que se usam no espaço cénico. É neste espaço que acontece a relação cena-espectador.

Segundo Anna Mantovani, a cenografia "é um ato criativo – aliado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas – que tem a priori a intenção de organizar visualmente o lugar teatral para que nele se estabeleça a relação cena/público." (Mantovani, 1989, p.12)

Denomina-se de espaço cénico o local onde o ator atua e decorre a ação, não podendo deixar de existir o lugar do espetador, pois sem ele não faria sentido existir nem o ator nem a cena. Os teatros sendo um espaço edificado, o espaço cénico é o palco. Contudo tanto a edificação como o próprio espaço de cena foi sofrendo alterações e foi evoluindo ao longo dos anos, devido a outros fatores externos muito marcantes. Fatores estes que podem ser desde a cultura, o país, os recursos existentes da época ou até mesmo fatores ambientais como as alterações climáticas.

Por isso mesmo, mais recentemente, segundo João Mendes Ribeiro "O espaço teatral consiste no lugar onde se realiza uma ação gestual, falada ou não, normalmente representada por atores diante de uma comunidade". (Ribeiro, 2008, p. 23)

Contudo o lugar teatral não se localiza apenas no espaço do teatro edificado, mas sim em qualquer espaço público desde que a relação entre a cena e o espectador exista. Assim sendo, todas as pessoas, independentemente do seu sector socioeconómico poderiam ter acesso a estas atuações.



1. Teatro de Dionísio, Atenas, 330 a.C.

## BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

A palavra *skenenographie* (*skènè-graphèins*) tem origem na antiga Grécia e significava “desenho de cena”, apesar de existir quem defende que esta já teria surgido no período primitivo com as representações teatrais daquela altura, sendo Cyro Del Nero um deles:

“A cenografia, no Ocidente, é uma arte nascida para os palcos construídos a céu aberto em que a antiguidade grega viu florescer textos teatrais que questionavam a ação humana e a sua interação com os deuses, e que eram encenados em festivais religiosos”. (Nero in Ramos, 2015, p.1)

As representações teatrais, na Grécia, eram feitas ao ar livre, sendo que os primeiros espaços fechados eram em madeira, usavam paredes que separavam as cenas dos bastidores, ou às vezes até grandes panos, para o mesmo efeito. Podemos afirmar que, já existia a preocupação de separar aquilo que era teatral e o que era real.

Estes grandes panos deram origem aos grandes painéis pintados à mão. Painéis estes que não só viriam substituir um elemento, como ganhar uma outra força e dimensão em palco, passando a fazer parte da encenação, e não serem apenas um objeto que “escondia algo que não era suposto ver”.

Passaram alguns anos entre os desenhos e a construção, mas surge, então, um dos primeiros teatros, o *Teatro Olímpico* (1585) de Vicenza, do arquiteto Andrea di Pietro, o Palladio. Não se sucederam grandes desenvolvimentos até ao período Renascentista, a não ser no que toca ao desenho do espaço teatral.

O teatro deixava ainda de ser de carácter religioso e comunitário, ganhando um carácter de diversão.

Já na Idade Média, a Igreja tomou posse do teatro, acabando por dar palco apenas a manifestações religiosas, e acabando com o lado profano. Apesar disto, nesta época a evolução do espaço teatral foi quase inexistente pois não foram construídos quaisquer edifícios. O lugar do espaço teatral era nas igrejas ou nas praças, local onde toda a gente podia assistir e relacionar-se com a peça, embora o teatro oficial fosse o religioso.

O teatro que hoje conhecemos é muito influenciado pelo período do

Renascimento, sendo que volta novamente a abandonar o carácter religioso e volta a dar palco ao teatro profano.

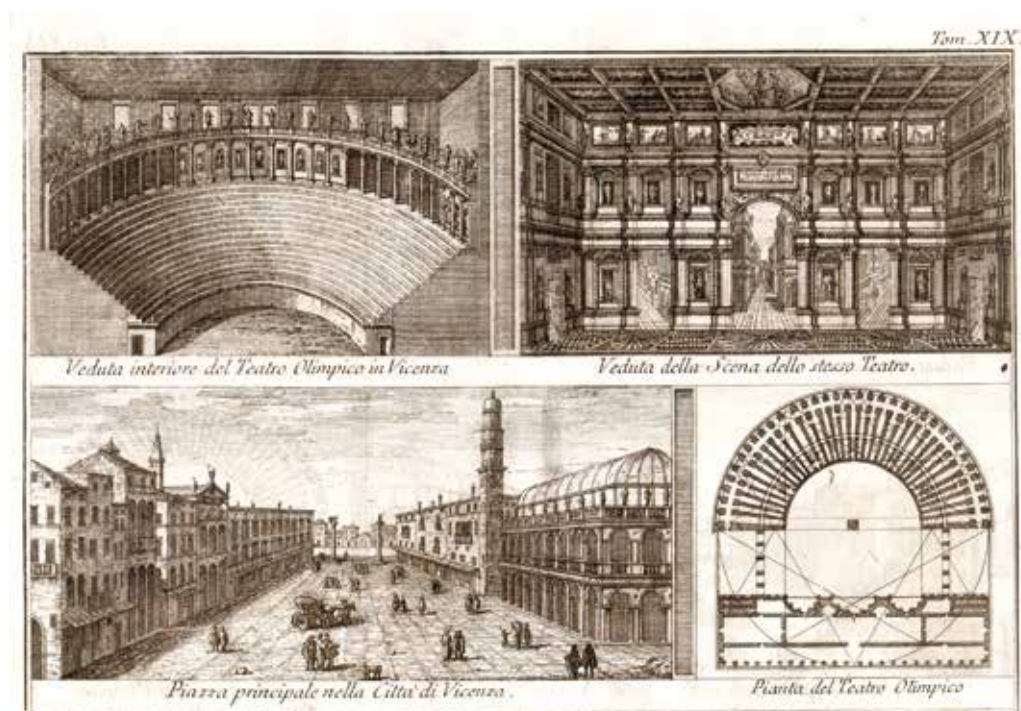
O período de Quattrocento (período renascentista italiano) veio marcar o avanço humanista e o enaltecimento da razão, dando força ao abandono das formas expressivas da Idade Média. Esta mudança não só foi importante e significativa no teatro, como foi na literatura e nas artes, mas principalmente na arquitetura, com o surgimento da perspectiva. No tratado *De Architectura*, Vitrúvio realça e afirma a importância da união no campo das artes com a união e aproximação do palco e da arquitetura.

Para que assim fosse, Vitrúvio diz que um teatro:

“Deverá ser elaborado, de modo que, determinado o perímetro da base, se trace uma linha circular a partir do centro e se inscrevam nela quatro triângulos de lados iguais que toquem a intervalos a linha da extremidade do círculo, como se faz na astrologia dos signos celestes, segundo a harmonia musical dos astros. Destes triângulos, aquele cujo lado estiver mais próximo da cena determinará aí, na linha que intersecta a curvatura do círculo, o lugar da frente da cena, sendo traçada pelo centro do círculo uma linha paralela a esta que fará a separação entre o estrado do proscênio e a zona da orquestra”. (Vitrúvio in Ramos, 2015, p.2)

O teatro passou a ser uma arte erudita<sup>1</sup> onde este foi pensado e analisado com base no Teatro Greco-Romano, sendo que o desenho do próprio edifício foi criado a partir de estudos e reflexões baseadas neste. Vem oferecer um lugar de abrigo para a comunidade, com divisões hierárquicas e onde se poderia festejar os seus festejos. Contudo entre pensamentos, estudos e reflexões passaram muitos anos até se chegar ao espaço “ideal”. O primeiro espaço a ser construído segundo estas novas ideologias foi o *Teatro Olímpico* de Vicenza (1585), de Palladio, tendo sido fiel às ideias de Vitruvius, como a cima transcrito.

(1) Arte erudita: A arte erudita cria obras de valores universais, é fruto do trabalho de grandes artistas que possuem conhecimentos técnicos e formais apurados. As obras eruditas são marcos de determinadas épocas e trazem reflexões acerca dos modos de expressão plástica e de inovações conceituais. (Souza, 2010, p.1)



2. Levantamento Teatro Olímpico, Vicenza, 1585

A obra do arquiteto Andrea vem renovar o espaço teatral, com a implementação de um cenário fixo no palco, onde apresenta ruas e palácios em perspectiva.

Contudo Palladio faleceu antes do término da obra, tendo sido o seu seguidor, Vincenzo Scamozzi, a prosseguir e terminar o projeto. Foi além das ideias de Vitrúvio, no que toca à perspectiva "transformando as vistas pintadas do projeto original em vielas praticáveis, com as quais conseguiu tridimensionalizar a cena e o palco". (Ramos, 2015) No palco salientava-se um cenário fixo onde eram representadas maioritariamente ruas e palácios, em perspectiva, onde este era envolvido por um anfiteatro.

O desenvolvimento da perspectiva nesta época foi muito marcante pois permitiu, através de planos bidimensionais, criar a terceira dimensão, permitindo criar ainda mais ilusão, ou aproximação, da realidade. Isto permitia ainda que o espetador visualizasse de uma forma mais realista a relação do homem com o mundo real, através da relação do ator com o espaço, neste caso com os elementos cenográficos.

Foram criados três tipos de cenários, para os três tipos de representação mais utilizados na época: um para a tragédia – arquitetura de palácio remetendo a uma arquitetura clássica, mais refinada; um para a comédia – representação de uma rua com arquitetura gótica e um para as peças pastorais – paisagens com árvores salientando o lado pitoresco. A perspectiva utilizada no Renascimento era de um único ponto de fuga.

O período barroco foi essencialmente marcado pela alteração do espaço interior do edifício. O *Teatro Alla Scala* (1778) de Milão do arquiteto Giuseppe Piermarini, foi um exemplo do novo edifício grandioso e luxuoso da época, sendo este, o modelo de teatro que mais se espalhou pelo mundo ocidental e usado ainda hoje. O teatro à Italiana apresenta uma forma de ferradura, onde a plateia era livre e mais tarde foi preenchida por poltronas; os camarotes quase ao nível da plateia; os balcões e os camarotes são divididos em andares ou ordens e as galerias – local onde o valor do ingresso é inferior.

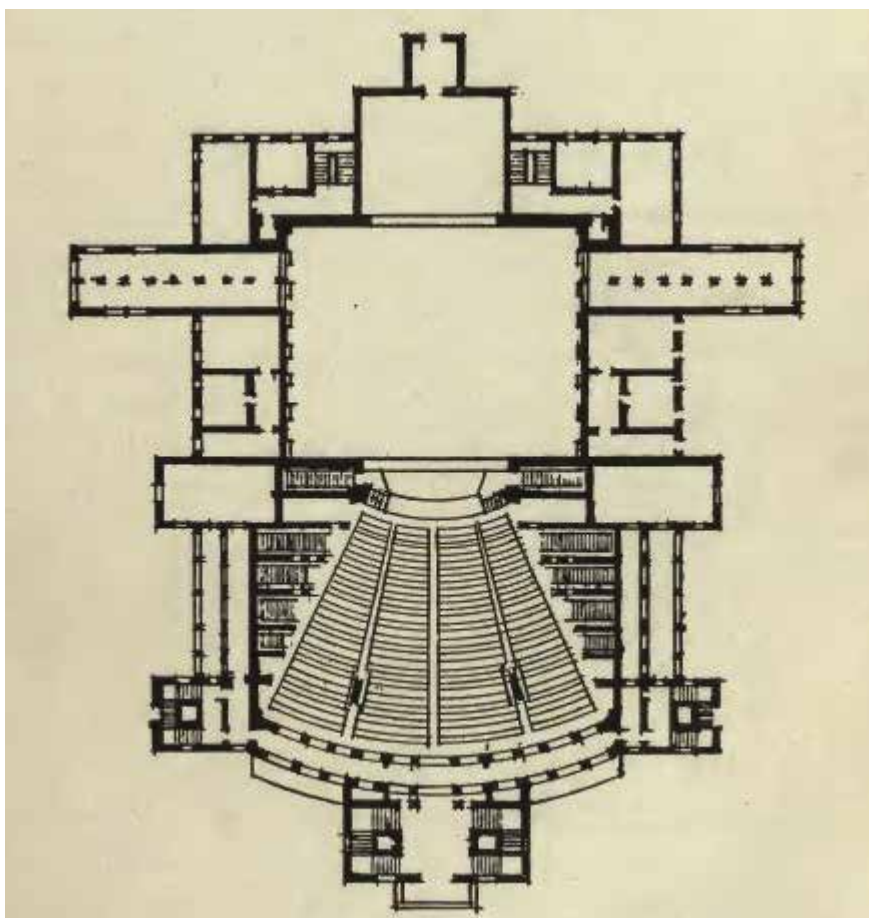
Uma outra característica destes teatros era possuírem ante-salas (salas extremamente decoradas e luxuosas e com grandes escadarias) por onde o público desfilava por ordem segundo a sua classe social, dirigindo-se aos seus lugares.



3. Teatro Alla Scala, Milão, 1778

O palco de um teatro à italiana tem a mesma dimensão tanto em baixo, como em cima, como nas laterais. Este desenho de palco veio possibilitar a introdução de novos mecanismos que davam apoio à cenografia, possibilitando a mudança de cenários, e todos os movimentos dos elementos cénicos em palco. Nesta tipologia de teatro umas das características era também existir a separação do palco com a plateia. Esta separação servia para criar um certo distanciamento do que era real (as pessoas da plateia), com o que era mágico e surreal – a cena.

Mais tarde, surge o músico Richard Wagner, diretor e compositor de óperas, que introduziu ainda um fosso, a baixo da cota do palco, entre este e a plateia de forma a salientar esta separação - implementa esta nova ideia no Teatro de Bayreuth, na Alemanha.



4. Planta do Teatro de Bayreuth, Alemanha, 1876



5. Teatro Bayreuth, Alemanha, 1876

### **A passagem de elemento decorativo a parte integrante da peça**

Com a chegada do século XIX, muitas revoluções aconteceram. Muitos fatores sociais, a evolução das pessoas no que tocava à rutura com o passado pela constante procura do futuro, o papel da mulher na sociedade, foram alguns dos fatores que vieram revolucionar esta época. Como todas as outras áreas, a área da representação não fica indiferente a estas influências. Esta mudança de mentalidades e a busca de novos conhecimentos, direcionam-se para o estudo da história da arte e dos estudos arquitetónicos, influenciando diretamente o teatro.

Surge o primeiro grupo dirigido por Ludwig Chronegk (1837-1891) para encenar uma peça sob estes novos critérios – a descoberta e representação da realidade histórica. Isto dá início à “metodologia” de pesquisa antes da elaboração da encenação sobre um texto dramático, onde o cenógrafo teria de entender que elementos fariam sentido criar para colaborar com os atores, representando de uma forma fiel a época sobre a qual o texto falava.

A cenografia liberta-se, finalmente, do seu carácter decorativo, até aqui então desenvolvido, e passa a ser parte integrante do espaço cénico, onde os atores fazem uma exploração constante da mesma, como um recurso da própria atuação. Os cenários passam a ser reais, espaços onde os atores se podem apoderar destes. A escala e relação cenário-ator, passa a ser mais real e deixa de ser exagerada, como se via anteriormente nos grandes painéis pintados. O aparecimento da luz elétrica veio permitir um maior destaque da cena, e da relação com esta e com o ator.

A partir daqui a procura por esta relação, e pela representação da interpretação do texto por parte de quem desenvolvia os cenários, foi cada vez maior e mais leal.

Até ao século XIX, quem desenvolvia as cenografias eram normalmente decoradores especializados e arquitetos baseados nas ideias desde o século XIV, baseados na representação e uso da perspectiva, para criar a ilusão do real.

A partir do século XX, com a procura da representação e ilustração real do texto, a cenografia passa a ser a tridimensionalização da peça escrita.

**“A arte da encenação  
é a arte de projetar  
no Espaço aquilo  
que o dramaturgo  
só pôde projetar no  
Tempo”**

Appia

Cai a ideia de que a cenografia é o grande telão pintado, e surge como elemento dinâmico, multifuncional e principalmente de apoio à encenação.



## **CAPÍTULO 02**

### **A INFLUÊNCIA DA FORMAÇÃO NA CENOGRAFIA**

Os principais impulsionadores da cenografia  
e as suas áreas de formação

Arquitetura

Design de Interiores

Pintura



## OS PRINCIPAIS IMPULSIONADORES DA CENOGRAFIA E AS SUAS ÁREAS DE FORMAÇÃO

### Vitrúvio

Não existem grandes registos sobre a história de vida de Vitrúvio, contudo sabemos que viveu no século I a.C., no período do Imperador Augusto. A sua área de formação era engenharia, mais precisamente a engenharia hidráulica, tendo aplicado estes conhecimentos, ao ajudar o arquiteto e general Agripa em 33 a.C., na construção do aqueduto *Aqua Julia*. Vitrúvio escreveu algumas obras importantes, tendo sido uma destas obras, e talvez a mais importante, o tratado *De Architectura*. Este documento era composto por 10 prefácios onde cada um deles abordava detalhadamente o estudo daquelas que eram consideradas importantes áreas do conhecimento para quem trabalhava no âmbito da arquitetura.

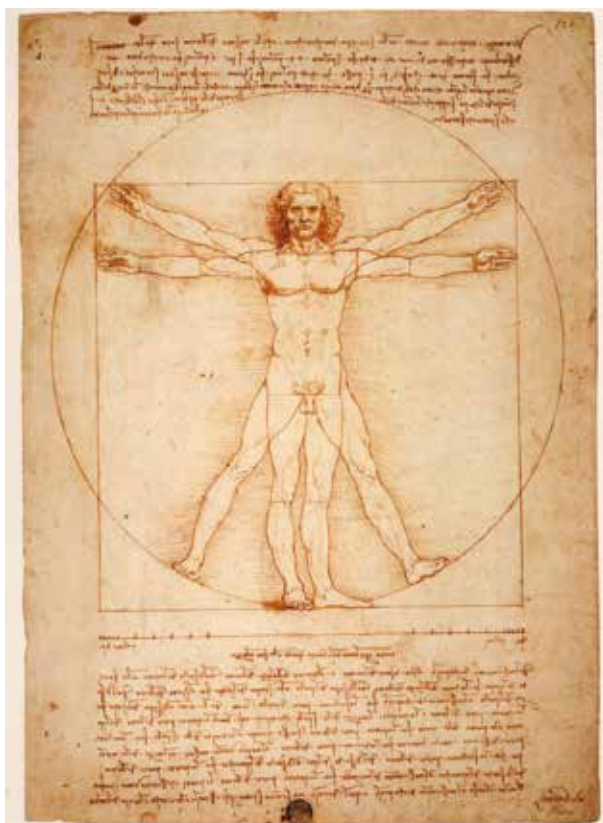
Ao contrário de hoje, a distância da engenharia e da arquitetura era praticamente nula. Naquela altura só existiam duas formas de se tornar arquiteto: ser aprendiz de um mestre ou aprender nas legiões romanas a arte da construção. Defendia ainda, segundo a sua escrita no tratado *De Architectura*, que existiam dois tipos de arquitetos: o teórico e o prático.

Para Vitrúvio um arquiteto tinha de deter conhecimentos sobre várias áreas de formação, como as ciências e as artes. A relação com a geometria, a matemática, a história ou mesmo com a música, por exemplo, eram essenciais para a formação do conhecimento humano – o que também seria, o caráter geral da formação do arquiteto, para Vitrúvio. Desta profissão surge, o que para nós hoje, é designada a profissão de engenheiro. A palavra arquiteto vem do grego *arkhitektôn* que significa o “construtor principal” ou “mestre de obras”, sendo por isto justificada a aproximação destas duas profissões naquela época.

A relação com as outras áreas do saber refletiam-se no seu trabalho, no sentido da reflexão e a procura da “perfeição”. No campo das artes estes fatores foram refletidos na aplicação da proporção, simetria e repetição.

Com base nisto, Vitrúvio apresenta no seu tratado o *Homem Vitruviano* – cânone das proporções do corpo humano. Este conceito teve influência direta nas obras de arquitetura, como é o caso do *Partenon*, na Grécia.

Neste caso em específico, Vitruvius foi um marco importante no desenvolvimento desta área, não pela criação de alguma obra que se pudesse aproximar de uma cenografia, mas sim pela apresentação e publicação de um cânone, que viria a ser a base para muitos projetos futuros, e os quais viriam a denominar-se de cenografias.



6. Homem Vitruviano, Leonardo Da Vinci, 1490



7. Partenon, Grécia, 438 a.C

### **Andrea di Pietro**

Mais conhecido por Palladio, nasceu em Veneto, foi aprendiz de escultura, até aos 16 anos, onde se mudou para Vicenza tendo iniciado o seu percurso como pedreiro. Durante um trabalho para Trissino, tendo sido observado e onde este, se compromete a ajudá-lo a aproximar a sua prática à componente teórica. Apoia-se na obra de Vitrúvio, para desenvolver os seus estudos e projeta a sua primeira grande obra, a Villa Godi, para Girolamo de Godi e o seu primeiro Palácio em Vicenza, para Giovanni Civena. O contacto e trabalho com outros arquitetos, as viagens e os estudos permitiram-lhe realizar grandes estudos e projetos sob esta sua perspectiva. Em 1546, os estudos e análises, permitiram-lhe apresentar o projeto da reconstrução do prédio da prefeitura em Vicenza, tendo iniciado as obras dois anos depois – foi a sua primeira obra pública.

Inspirando-se no seu interesse pelas ruínas de Roma, publica o *Le antichità di Roma*, tendo sido o guia de muitos arquitetos nas suas visitas à cidade.

Ao fim de vinte anos de construção, publica em 1570, o famosíssimo *I quattro libri dell'architettura*. Esta publicação não era mais do que um resumo das suas obras e a análise destas, exemplificando os princípios do design romano, como também estudos de materiais e ornamentos decorativos. Vários foram os seus trabalhos executados, sendo que um deles foi o Teatro do Olímpico, o qual acabou por não terminar, tendo vindo a morrer de causas naturais durante uma visita a uma outra obra sua, a Villa Bárbaro.

É nesta sua obra, o Teatro do Olímpico, que surge a sua primeira aproximação do que viria a ser a cenografia. Local este onde implementou os seus conhecimentos sobre perspectiva e o desenho, criando um cenário no espaço edificado que era o teatro.

Contudo não se pode dizer que implementou nas suas obras, apenas estas noções e técnicas artísticas, mas sim todo o seu conhecimento e estudo sobre muitas outras áreas do conhecimento – ideologia que este defendia, apoiando as ideias de Vitrúvio.

Poderá dizer-se que Palladio foi o primeiro cenógrafo da história, sem saber que o era?! Ao criar este cenário no espaço teatral, realizou, sem saber, o que é hoje parte do trabalho de um cenógrafo. Contudo já

percebemos que, tal como a arquitetura e a engenharia eram disciplinas tão próximas, o arquiteto, ao desenvolver este trabalho no espaço teatral não era além do seu trabalho como profissional. Este era um trabalho como qualquer outro projeto, onde o arquiteto reunia todas as competências teóricas e técnicas necessárias para o desenvolver, por isso, acabava por ser executado por este.



8. Perspetiva cenográfica, *Teatro do Olímpico*, Palladio, 1585

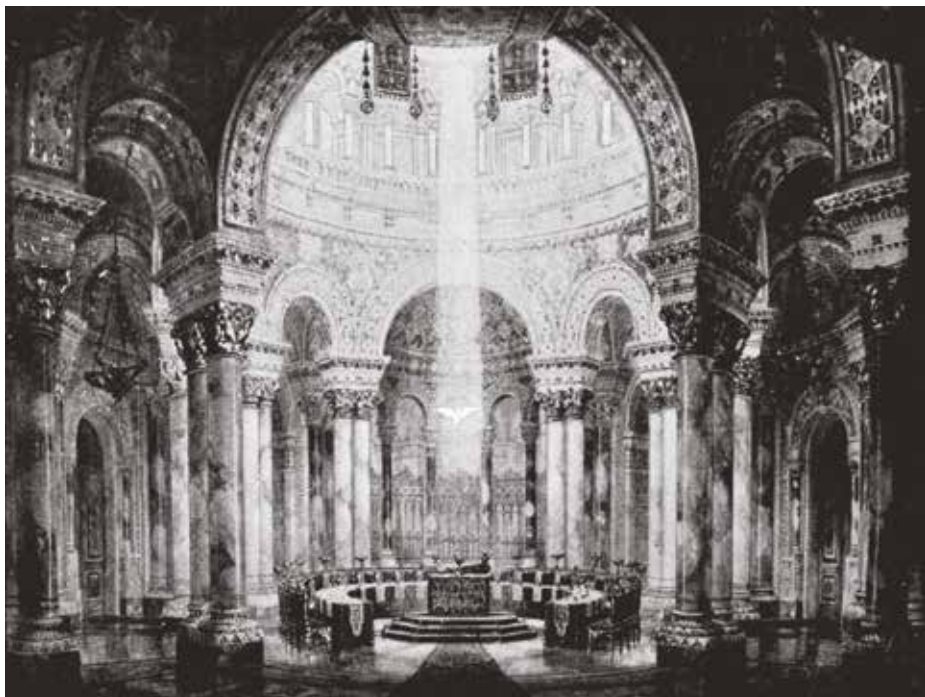
## Richard Wagner

Richard Wagner, diretor e compositor das suas próprias óperas, era formado em música. Frequentou escolas de música desde muito pequeno, mas só a partir dos 15 anos é que começou a dar realmente valor à música, quando ingressou em 1828, na Escola de São Nicolau. A partir daí a sua formação continuou sempre ligada às artes musicais, tendo estudado ainda violino e teoria. Começou a escrever desde muito cedo, onde aos 21 anos a sua preocupação foi começar a encenar uma das suas obras, a ópera *Die Feen (As Fadas)*. Em 1871, com a ajuda do rei Ludwig II, manda construir o teatro de Bayreuth, para que pudesse fazer um festival anual para apresentar todas as suas obras. Tendo tido uma vida e carreira bastante atribulada e viajada. É com o término da construção do Teatro de Bayreuth, que vê todo esse trabalho recompensado. E onde pode, por fim, em 1876 realizar o seu festival.

Para Wagner era importante que a atenção de todos se focasse no espetáculo, retirando de cena tudo o que pudesse distrair o público, enquanto se fazia ouvir, neste caso a música, pois o grande foco dele, foram as suas óperas. Segundo esta sua ideologia, fez ainda algumas alterações ao modelo de teatro à italiana, retirando a luz direta sobre a plateia de forma a que a escuridão transportasse toda a atenção da plateia para o único sítio com luz, o palco. Também foi inovador quanto a técnicas de encenação e de iluminação.

Na encenação usou a ideia do Leitmotiv<sup>2</sup> musical, onde determinado tema musical acompanhava aquela personagem até ao final do espetáculo, e sempre que entrava em cena, ao longo de todo o espetáculo. Transpôs este mesmo conceito para a iluminação, definindo um tipo de iluminação específica para cada personagem e que a caracterizasse ao longo da peça, de forma a facilitar a interpretação do espetáculo por parte dos espectadores.

(2) Um trecho musical recorrente associado a um personagem, local, ou ideia é chamado de *leitmotiv* (ou *leitmotif* em inglês). O termo, de origem alemã, significa motivo condutor. Este tema ou motivo que se repete na duração da obra pode sofrer alterações de ritmo, harmonia, orquestração e acompanhamento, mas, em geral, mantém-se claro para que seja identificado pelo público.



9. *Parsifal*, Richard Wagner, 1882

Contudo apresentava algumas divergências de ideias quando em algumas das suas obras usava telões de fundo pintados de forma realista, quando ele defendia o lado místico e simbólico, como foi o caso da sua cenografia para a peça o *Parsifal* em 1882.

A iluminação da cena veio em contrapartida realçar alguns defeitos dos cenários, ainda telões pintados. Nesta altura os cenógrafos eram pintores e daí a maior parte dos cenários recorrer à arte da pintura ainda sobre telões e baseados na ilusão – ainda não existia a preocupação da aproximação à realidade.

Tal como falado anteriormente, a evolução dos tempos e a procura do "novo" veio influenciar muito a cenografia, tal como qualquer outra arte. Desde a época do Naturalismo, onde Antoine e Stanislavsky foram muito importantes. Apesar de, no caso de Stanislavsky não ter tido o papel de cenógrafo, marcaram esta época pela ideia de que o espaço teatral tinha deixado de ser um espaço decorado por elementos, mas passava a ser um espaço para ser vivido – perdia a característica de espaço e ganhava a noção de ambiente. Defendiam que tal como a vida do Homem era condicionada por ambientes, também a do ator deveria ser. O trabalho de equipa, o empenho do encenador e principalmente a relação deste com o cenógrafo, foi algo muito importante e marcante nesta época.

A constante procura pelo “novo” e pela perfeição passa a ser ideologia de vida da sociedade moderna, afetando diretamente a evolução do teatro, assim como qualquer outra área. No caso do teatro, vão existir ao longo dos anos várias mudanças, dando origem a vários movimentos. Mas tal como surgem, também se desacreditam rapidamente – característica da sociedade moderna.

Todas as artes são cíclicas e influenciadoras umas das outras, e, portanto, em paralelo do que ia acontecendo no teatro, os movimentos de arte como o Impressionismo, o Simbolismo, entre outras, influenciava diretamente o teatro. O estudo, a arte do conhecimento das pessoas que advertiam dessas áreas era refletida no seu trabalho como cenógrafos.

No caso do Simbolismo, a procura por representar a realidade para além do visível, foi feita através do uso da cor. Para isto foram chamados pintores para executá-los, passando o cenário de elemento artesanal a artístico. A ideia não era descrever a peça, mas sim, puxar pela imaginação e concentração do espectador, para que este tentasse perceber e sentir mais a peça, e não só o que via com os seus olhos. Isto faz com que o papel do cenógrafo se altere, passando a ser um artista que “cria e se liberta das rubricas do dramaturgo, isto é, não faz mais o que este manda e indica no seu texto”. (Mantovani, 1989, p. 27) O ator é que deverá trabalhar a ação, para que o público entenda a obra. Mais tarde, a importância da aproximação do público com o ator, volta a ser uma preocupação, onde Meyerhold propõem o uso de elementos com volume e não só, plásticos.

O expressionismo, o cubismo e o futurismo, foram algumas das vanguardas que se sucederam a este período e que vieram novamente influenciar a sociedade e mudar o olhar sobre as coisas. Surge ainda na Alemanha a Werkbund, pondo em causa a quantidade versus qualidade, e todo o processo de industrialização associado a esta ideia. A arte do teatro é novamente questionada, tal como todas as outras.

### Adolphe Appia

Seguindo as mesmas ideologias de Wagner, surge o diretor, o teórico e o cenógrafo suíço, Adolphe Appia, após uma época marcada por novas ideias. Foi com uma nova proposta de cenografia para a Ópera de Wagner, o *Parsifal*, em 1896, que ficou conhecido por revolucionar conceptualmente e fisicamente o espaço do palco e da cena.

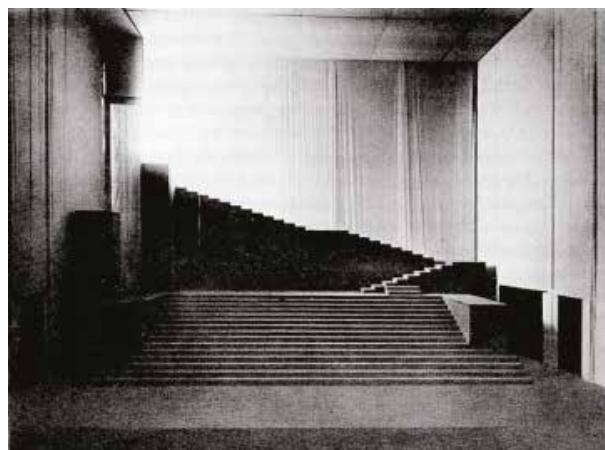
As cenografias recriadas para a ópera de Wagner representaram o abandono total do realismo e do naturalismo no teatro, dando espaço ao movimento simbolista e ao destaque do ator. Retirando “excesso” de informação dos elementos cenográficos, Appia pretendia que o foco fosse apenas no ator em si, e na sua representação.

Segundo isto defendia que o ator estava em primeiro lugar, depois vinha a cenografia e só depois a iluminação, e, portanto, queria acabar com a “caixa italiana” – onde primeiro estava a cena.

Implementou a tridimensionalidade nas suas cenografias, que segundo este, permitiam a criatividade e uma melhor diversidade de movimentos, onde o ator poderia explorar mais o corpo nesta relação com os elementos cenográficos, criando aos olhos do público um “espaço vivo”. Alguns desses elementos eram plataformas, rampas, cortinas, esteiras e pilares de várias alturas.



10. *Parsifal*, Adolphe Appia, 1896



11. *Orpheus*, Adolphe Appia, 1913

## Edward Gordon Craig

Após a morte de Appia, surge Gordon Craig. Ator, encenador e cenógrafo, Edward Gordon Craig tem um grande peso no uso do simbolismo no espaço teatral. Tal como Appia, recusou representar a realidade continuando a defender o simbolismo. Vem propor a substituição de cenas pintadas por cenas arquitetônicas, pintadas, também em grandes painéis, mas onde a cor e a iluminação teriam de incidir atribuindo-lhes destaque em palco.

Os elementos tridimensionais, já antes introduzidos por Appia, continuavam a ter espaço em palco, contudo já não partilhavam da mesma opinião em relação ao destaque da figura do ator em palco, sendo que, para Craig o mais importante era a cenografia.

Criar ambientes, através dos contrastes da luz/sombra, das cores e das formas, que criassem novas atmosferas, e despertassem sentimentos e sensações no público era o seu objetivo principal – nova revolução na cena. Com o aparecimento e desenvolvimento dos recursos mecânicos, todas estas novas ideias teriam mais sucesso do que na altura de Appia, se bem que este já teria feito um excelente trabalho no campo da iluminação sem acesso a esses recursos.

Agora o processo já estava mais facilitado para Craig, tal como Jean-Jacques Roubine (1998) refere “achavam-se reunidos por um lado o instrumento intelectual e por outro a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos de iluminação elétrica”.

Craig defendia a ideia de que a representação do ator deveria ser mais controlada e não tão “livre” e espontânea como anteriormente defendido. Baseado numa vertente mais teórica do que prática, defendia que a arte da representação deveria ser uma coisa mais controlada e meditada, surgindo assim a ideia da “super-marioneta”. O ator deveria estar desprovido de emoções e sentimentos, e apresentar-se “vazio” para que representasse apenas o que o encenador lhe dissesse, servindo ele próprio o espetáculo ao invés de servir-se dele.

**“A arte é  
a antítese do caos,  
que não passa de  
uma avalanche de  
acidentes”**

Craig, 1905

Para um melhor entendimento e percepção por parte do público, a caracterização do ator e o uso de máscaras era essencial, surgindo em

palco apenas um corpo sem identificação, que apenas respondia a uma encenação.

Appia e Craig foram sem dúvida grandes teóricos e cenógrafos, mais do que práticos, devido à falta de recursos tecnológicos na sua época, que os impediram de provar as suas ideias. Tanto Appia, por defender que a música era a fonte geradora do movimento do ator, como com Craig ao defender que a iluminação e a decoração era a fonte do movimento e do ritmo. Defendiam que o espaço e a cenografia serviam como bases para uma boa representação por parte do ator onde este poderia alcançar o auge da harmonia com a peça, e que a iluminação complementava isto ao aumentar o carácter expressivo da cena.

Sobre o olhar diferente de Craig perante o que era a arte da representação, a cenografia não poderia deixar de sofrer também certas influências sobre esta nova ideologia. Prevalecendo a verticalidade, cria os screens – painéis verticais móveis, pintados de várias cores simbólicas que enalteciam a cena. Um exemplo onde tenha usado este tipo de elementos cenográficos foi na peça de *Hamlet*, de William Shakespeare, onde usou estes painéis verticais pintados de dourado, representando a riqueza da corte, e painéis pintados de cinzento representando a tristeza de *Hamlet*.

Considerava a arte teatral uma arte visual, pelo que um dos seus objetivos era trabalhar os sentidos e emoções do público, especialmente a visão e a imaginação. Daí as suas ideias e trabalhos cenográficos se tenham baseado em elementos simples, para que marcassem, mas que não desviassem a atenção do público relativamente à ação.

Com isto podemos constatar que as suas propostas influenciaram o futuro da arte da cenografia ao longo do século XX. Desde a obra de Craig, muitas outras vanguardas e movimentos vieram influenciar a arte do teatro, até aos dias de hoje. Muitos foram os nomes importantes na história da cenografia, como Walter Gropius, Moholy-Nagy ou Piscator, cada um, no seu determinado período.

Podemos concluir que vários foram os nomes da história da arte que se destacaram no desenvolvimento e progresso da cenografia. Mesmo estes tendo uma base de formação, muitas vezes, completamente

distinta e afastada do que se poderia esperar para alguém que desenvolvia cenografias.

Contudo percebemos, que apesar disto, cada um à sua maneira, com diferentes metodologias ou métodos de trabalho, desenvolveram trabalhos muito importantes e enriquecedores no âmbito do espaço teatral para a história da cenografia.



12. Hamlet, Edward Craig, 1912

## **Moholy-Nagy**

De nacionalidade húngara, Lászlo Moholy-Nagy inicia os seus estudos na área de direito na cidade de Budapeste, mas é durante a Primeira Guerra Mundial que começa a desenhar e a fazer aguarelas. Mais tarde em recuperação de um ferimento causado pela guerra, começa também a escrever poemas e publicá-los numa revista.

Com o fim da Primeira Guerra, acaba por abandonar os estudos da área de letras, iniciando o seu percurso artístico, começando a frequentar, à noite, a Escola de Arte livre em Budapeste.

Moholy-Nagy foi um escultor, pintor, designer, professor na Bauhaus e ainda um cenógrafo. Foram várias as vanguardas artísticas que influenciaram o seu trabalho, tal como o Construtivismo, o Expressionismo, o Futurismo ou até mesmo o Dadaísmo. O Construtivismo, viu duas fases: a primeira que estava diretamente relacionada com o construtivismo Russo e numa segunda fase o construtivismo por influência de Malevitch.

Nesta primeira fase, e seguindo as ideias do Construtivismo Russo, defende a implementação da tecnologia e a industrialização no campo das artes e do design. As influências destas correntes vêem-se presentes nas suas obras através do uso de formas geométricas, linhas e planos.

Ao longo de toda a sua vida, a fotografia e o design gráfico foram duas atividades muito presentes, onde ambas se aliavam nas suas publicações, tendo sido uma delas o livro *Do Material à Arquitetura*, apresentado em 1928. Vai publicar ainda alguns manifestos onde o papel da tipografia era fundamental, considerando-a um elemento crucial de comunicação. Elementos como a luz, a cor e as sombras eram extremamente presentes nas suas obras, fossem elas, pinturas, esculturas ou *Light Prop's* – escultura com implementação da luz elétrica.

No Teatro veio dar o seu contributo, influenciado pelas correntes que o envolviam, no sentido de tornar o espaço teatral mais mecânico e onde o ator deixa de ter o papel principal, passando a criar um conjunto com os elementos cenográficos e deixando que a palavra seja o foco, passando a ser a ação – a ação da cena total. O uso do som, luz, cor, espaço, forma e movimento, foram algumas das características e processos implementados pelo artista no espaço cénico.

A introdução de processos mecânicos no âmbito do teatro, foram também algumas iniciativas de Moholy-Nagy, sendo influências da época da Bauhaus, onde defendia a implementação dos processos industriais e tecnologia nas artes, como já antes referido.

As suas cenografias eram marcadas pelo uso, principalmente da luz e da sombra, processo este que o próprio artista já implementava nos seus light prop's, e até mesmo nas suas capas de revistas e manifestos de forma gráfica, mas onde agora as proporções e a escala se tornam muito maiores. É nas suas principais obras cenográficas realizadas para ópera *Os Contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach ou para a ópera *Madame Butterfly* para a Krol Opera House, que podemos observar o uso destes recursos cenográficos.

Nas óperas são normalmente usados elementos luxuosos, tanto a nível de cenografias como de figurinos, sendo que para *Os Contos de Hoffman*, Moholy-Nagy propõem uma cenografia desprovida disso, usando elementos urbanos contemporâneos, como berços de aço e paredes brancas lisas.

Já para a ópera de *Madame Buterfly*, apresenta uma estrutura de "casa japonesa", onde existem portas/planos deslizantes, que permitem movimento e conseqüentemente a projeção de sombras, devido à presente iluminação muito usada pelo cenógrafo.

**“Let us test the staying power of so-called great music by having fun with its trappings. If we insist on grand opera, let us see it as contemporaries”**

Moholy-Nagy, 1929



13. *Tales of Hoffman*, Moholy-Nagy, 1929

## ARQUITETURA

Esta arte nasce há muitos anos, com a necessidade de criar abrigos para a comunidade. Com o passar do tempo este abrigo, foi adaptando-se às necessidades de cada época, tendo servido de abrigo militar durante o período bélico e só mais tarde, no período grego, ganhou um caráter divino. Nesta fase, o espírito político e a necessidade de criar espaços sociais para os afazeres cotidianos do povo, foi o principal objetivo da arquitetura.

Na Idade Média, a construção de monumentos religiosos foi o foco do trabalho do arquiteto, sendo que a construção era uma atividade cultural e social onde toda a população participava.

Na Idade Moderna, com a redescoberta de alguns tratados de arquitetura, foram várias as influências que estes trouxeram para uma nova arquitetura. Aqui, a aproximação à pesquisa e à ciência era relativamente mais livre e, por isso, era agora possível a experimentação de novas práticas de arquitetura.

Segue-se o período do Renascimento, onde a separação entre as artes e as ciências era quase nula e, portanto, era considerado extremamente importante o conhecimento de várias artes para que a arquitetura fosse o mais “perfeita” possível – fizeram-se novas reinterpretações dos antigos tratados, inclusive do tratado *De Architectura*, de Vitruvius.

O avanço tecnológico proporcionado pela era industrial, veio trazer aos arquitetos novos materiais, como o ferro e mais tarde o betão e o metal, para que pudessem criar agora as suas obras inovadoras e substituindo o uso da madeira e da pedra.

Existiram muitas outras vanguardas e influências, até aos dias de hoje que afetaram diretamente a arquitetura, contudo o que nos interessa perceber é a evolução do arquiteto enquanto profissional e ver o que ele é hoje.

No seguimento dos textos antes apresentados, conseguimos perceber, através da história da arquitetura edificada, que o papel do arquiteto perante o mundo não foi sempre o mesmo.

Começou por ser “construtor”, passou por teórico, prático, e agora é teórico-prático. O trabalho do arquiteto iniciou-se com conceitos como a proteção e a apropriação do espaço. Era definido para quem e para quem. Era construído para um fim conhecido. Hoje, também o é. Con-

tudo existe uma maior preocupação com a adaptação do edifício ao seu fim, ao ponto de que antigamente, apenas servia como que um “teto”. Não apresentava certos detalhes e preocupações como hoje se procura fazer.

A palavra teve vários significados ao longo dos tempos e como temos vindo a constatar tudo tem a ver com as influências externas à palavra em si. Por isso podemos afirmar que a evolução e a constante mudança do significado continuará, e muitas mais definições irão surgir no futuro.

**“A arquitetura é a  
petrificação de um  
momento cultural”**

Nouvel, 2008

**“A arquitetura é  
um estado de  
espírito  
e não uma  
profissão”**

Corbusier

**“A arquitetura é  
sempre sonho e  
função, expressão  
de uma utopia e  
instrumento de  
conveniência”**

Barthes, & Martin, 1964

Foram várias as definições que arquitetura teve ao longo dos anos, sobre a perspectiva de alguns dos maiores nomes da arquitetura de toda a história, contudo hoje o termo arquitetura, segundo o dicionário escolar secundário português é: arte de projetar, construir, ornamentar e integrar edifícios ou outro tipo de estruturas, adaptando-se às necessidades humanas; forma e estilo das construções de uma época; aspeto, forma ou disposição de uma estrutura; disposição dos elementos que formam uma estrutura de ordem material ou intelectual.

Contudo, para a presente investigação, é importante analisar e definir o termo arquitetura na nos tempos de hoje, enquanto profissão e não como arte “edificada”.

Pelo mesmo motivo que a palavra sofreu alterações na sua definição, conseqüentemente, também o papel do arquiteto enquanto profissional sofreu mudanças. Hoje o papel do arquiteto é definido pela conceção de todo o espaço envolvente, na procura de dar resposta às necessidades da sociedade atual, e normalmente destacam-se os arquitetos autores de projetos de maior dimensão ou importantes na arquitetura. A expressão popular “o arquiteto desenha casas” perde sentido, no que agora este é, um projetista com uma área de atuação muito maior.

No estudo, *Relatório Profissão: Arquitecto/a*, Manuel Villaverde Cabral e Vera Borges, abordam a diversidade de funções do profissional, referindo alguns dos trabalhos do arquiteto: estudo prévio, esboços de desenhos/maquetas; projetos de execução; licenciamento de obras; acompanhamento de obras; planos de pormenor; memórias descritivas, desenho em DWG e a gestão do atelier.

Doze anos mais tarde, já existem outras “funções” que o arquiteto deverá desempenhar, que não estão referidas neste relatório, tais como: gestão e direção de obras; avaliação, coordenação e planificação de projetos; arquitetura de interiores; design de equipamento; desenho urbano; gestão e administração do território; reabilitação e manutenção de edifícios; estudos, consultoria e peritagem; modelação 3D; renderização; investigação e ensino.

Com isto conseguimos perceber que a diversidade de conhecimentos, em que se baseia esta profissão, o projetista está apto para desempe-

nhar várias funções e trabalhar em várias entidades, como por exemplo, atelier de arquitetura, bem como autarquias, câmaras municipais, empresas de construção, entre outros estabelecimentos. Dizemos por isto que é uma profissão multidisciplinar.

Ainda assim o arquiteto está igualmente apto para trabalhar noutras áreas “vizinhas” das artes, contendo características que assim o permitem. Segundo alguns estudos feitos, foi o desemprego, na altura da crise económica pela qual o país passou recentemente, e o excesso de recém-formados, que fez a necessidade dos arquitetos procurarem outras vias de trabalho no mercado. A vontade de não ter limites, o constante desafio e a procura do conhecer sobre o mais detalhado pormenor, são algumas das características que se podem atribuir a um arquiteto nos dias de hoje. Ainda assim existem outras capacidades que o arquiteto reúne enquanto profissional: formação multidisciplinar; execução e desenvolvimento de várias ações ao mesmo tempo; versatilidade; pensamento “fora da caixa”; trabalho próximo da realidade, e não “superficial” e imaginário; desenvolvimento de um projeto faseado, mas com um único objetivo; processo criativo, através de várias técnicas – desenho, pintura, desenho computadorizado, maquetas, fotografia, entre outros; perceção do espaço – normalmente feito através do desenho, para o melhor entendimento e perceção e relação do espaço da intervenção; capacidade de reconhecimento de um problema e rápida atuação sobre a procura da solução para este; produção gráfica e modulação 3D; postura crítica; autonomia de trabalho e ainda a organização; metodologia de trabalho – organização e elaboração de planos de trabalho de tudo aquilo que um determinado projeto necessitará; responsabilidade e disciplina mental; capacidade de trabalho em várias escalas – consegue por isto, também abordar disciplinas como o design de produto (pequena escala) ou os interiores (média escala); espírito de sacrifício; perfeccionismo; capacidade de improvisação; exposição escrita e falada, para uma melhor apresentação das suas ideias e projetos; resiliência e “saber pensar”. O saber liderar a equipa e os vários trabalhos que um projeto requer também uma das capacidades e características naturais que este profissional acaba por obter ao longo da sua experiência.

É por isto que é comum ser conhecida pela “mãe” das artes. Devido ao arquiteto, após a sua formação ser uma pessoa dotada de várias características pessoais e técnicas que foram estimuladas durante a sua

formação. São estas ferramentas que vão permitir o desenvolvimento e adaptação a outras áreas que, acrescidas a outras formações e especializações ou experiências pessoais e profissionais de cada um, lhe permitem executar funções diferentes da sua formação inicial.

Este caminho foi o que os arquitetos recém-licenciados se virão obrigados a seguir, na procura da sua estabilidade e independência económica. Algumas destas áreas, podem ser: a organização de eventos – devido à sua organização e gestão de vários trabalhos e entidades ao mesmo tempo; festas de casamentos e serviços de catering – devido ao seu perfeccionismo e relação com o cliente; música – normalmente estão ligados a esta área, já antes de terminarem a sua formação, o que lhes permite, prosseguir, quando é o caso de não arranjam trabalho na área da arquitetura, seguindo a sua vocação; cenografia – a procura pelo fazer diferente, a veia sonhadora e os conhecimentos técnicos básicos de construção e estruturas, leva-os à produção de cenografias, pondo em prática o que aprenderam na sua formação académica; design gráfico, web-design e design de comunicação – as soluções gráficas estão também na base da sua formação, pois são desenvolvidas no contexto das apresentações dos projetos aos clientes; design de produto – é reconhecida a interligação do design com a arquitetura na história, apesar de tratarem escalas diferentes, a preocupação e consciência destas duas áreas é aproximada; fotografia – a noção do espaço, as linhas do desenho que criam a profundidade e os planos, são coisas naturais ao arquiteto e estão implícitas no campo da fotografia; cinema – o domínio de certos conhecimentos sobre o espaço, a luz, o enquadramento, são alguns dos benefícios do arquiteto a trabalhar nesta área; o ensino – muitos são os arquitetos formados que dão aulas ao ensino secundário ou mesmo académico nas áreas de educação visual ou geometria descritiva, entre outras.

O marketing, a gestão, a formação, guia turístico, vestuário e joalheria, ilustração, desenvolvimento de jogos e política, são ainda outras áreas que podem ser abordadas e desenvolvidas pelo arquiteto.

## DESIGN DE INTERIORES

O design de interiores é uma especialização da área do design. Para entendermos o que é design de interiores e o que faz um profissional desta área, temos de perceber o que é o design em si, e qual o papel do designer perante a sociedade.

Design é, segundo o dicionário da Língua Portuguesa, “a disciplina que tem por objetivo a criação de objetos ou produtos cuja forma se adequa o mais perfeitamente possível à função para que se destinam, conciliando critérios estéticos, técnicos, etc; aspeto de um objeto, configuração física”.

O design nasce da necessidade da adequação e estudo de objetos já existentes, e criação de novos produtos por forma a responder, e melhorar, as necessidades da sociedade. Existem muitos objetos cuja forma não se adapta à função para o qual foram criados. O design surge para dar resposta a estas problemáticas.

Esta é uma disciplina que se baseia em vários estudos, técnicas e metodologias projetuais. Por ser um estudo complexo é uma área transdisciplinar, tal como a arquitetura, e a sua totalidade é constituída por vários “saberes”. Desde a história de arte, à ergonomia, ao desenho, à pintura, ou até mesmo à geometria, são áreas que o design e o designer, como executante da disciplina precisa de dominar. Só assim o profissional da área estará apto a criar design.

Dentro da disciplina do Design, e devido a ser muito rica e complexa, pelo facto de abranger muitas áreas de conhecimento, houve a necessidade de subdividir esta disciplina em várias, para que cada uma destas se especializasse num determinado campo. Existem por isso vários tipos de design.

O design de comunicação, o design gráfico, o design de produto, o design de interiores, o design de moda, web design, entre outros. Ainda que atuem em espaços, suportes e escalas diferentes, todos estes tipos de design têm por objetivo melhorar e criar os objetos necessários ao quotidiano mediante o seu uso e, muito importante, o seu utilizador.

É segundo esta premissa que o design de interiores surge. Este campo do design, e tal como o nome indica, tem como primeira preocupação o espaço. É sobre ele que vai criar algo e é no seu “interior” que vai procurar adaptar e melhorar a vivência e a experiência de quem o habita. Esta vertente do design é tão complexa como qualquer outra, o que

é, que atua neste caso a uma escala média, se compararmos com a arquitetura que é uma grande escala com o design de produto, por exemplo, que é uma pequena escala – isto é, considerando sempre a escala humana.

O design de interiores baseia-se no estudo de tudo aquilo que permite melhorar a experiência vivida num determinado espaço, e por isso, podemos dizer que desde o tecido dos cortinados, ao material da mesa, ao desenho e layout de uma casa, podem ser temas abordados e realizados pelo projetista de interiores.

Segundo a Associação Internacional de Design de Interiores, o designer de interiores deverá estar apto a qualificar a função e a qualidade dos espaços interiores, com o objetivo de melhorar a qualidade de vida do utilizador. Seja isto, num espaço de trabalho por exemplo, ajudando ao aumento de produtividade, no caso de um hospital, contribuindo para um espaço com maior proteção, limpeza e segurança.

Para conseguir desempenhar estas funções, o projetista deve saber: analisar as necessidades do cliente, os seus objetivos, gostos e preferências, e ainda o seu estilo de vida; associar as suas conclusões do perfil do cliente e inter-relacionar isso com o seu conhecimento da área do design de interiores, formulando conceitos e ideias adequados, funcionais e estéticos, relativamente ao projeto em curso; desenvolver suportes de divulgação e apresentação das suas ideias; elaborar projeto de execução - desenhos técnicos e de pormenor, bem como certos elementos construtivos não estruturais, ou seja materiais de construção, acabamentos de mobiliário, instalações e equipamentos; colaborar com profissionais de outras áreas técnicas e acompanhamento das soluções de design durante o processo de execução das mesmas até à finalização, como é o caso de algumas peças de mobiliário que às vezes é mandado fazer à medida.

O designer de interiores tem liberdade de atuação nos espaços interiores, tal como o seu nome indica. Neste espaço pode trabalhar, quase todo o tipo de coisas, seja texturas, materiais, cores, iluminação ou mesmo a nível de estruturas de construção. Normalmente esta área atua a fim de um pedido específico, e não como, por exemplo, o designer de produto, que cria uma peça para um utilizador, ainda que, por momentos, inexistente. O designer de interiores tem total liberdade dentro do espaço para criar, contudo existem certas coisas que não

lhes são permitidas fazer devido à falta de conhecimento e estudo para tal. Que é no caso, por exemplo, de querer fazer alterações ao espaço existente e necessitar de mexer com estruturas. Neste caso, terá de trabalhar com especialistas e profissionais de outras áreas, conforme o tipo de intervenção necessária.

O design é uma disciplina que tem necessidade de cruzar várias áreas do conhecimento, pois só assim sabe que será bom a desempenhar o seu papel. Com esta multidisciplinariedade ele aprende enquanto profissional e pode tornar-se mais conhecedor e ao mesmo tempo adquirir experiência.

Quanto à parte prática do design, é importante ter conhecimento teórico, e de várias áreas do conhecimento humano, mas não só. Esta é uma disciplina projetual, precisamente porque para além da parte teórica é igualmente necessária a componente prática. Para isto existem algumas técnicas e métodos para se conseguir desenvolver e criar design. Estas são apenas "ferramentas", ou seja, ajudas para o desenvolvimento do projeto que é o design mas não podem ser vistas como obrigatórias. Ninguém pode dizer que criou mais ou menos, melhor ou pior design, por ter seguido e usado todas as técnicas e metodologias usadas, normalmente, na área. Até porque design também pertence à área das artes, e tal como já vimos esta é influenciada pelo mundo exterior, por ações, sentimentos e expressões.

O design não foge a isto, e, portanto, é também influenciado diretamente por estes fatores e pelo próprio designer.

O estado de espírito, o conhecimento, as vivências, as experiências e a cultura visual são alguns dos fatores influenciadores no trabalho de um designer. É por isso que mesmo que até, eventualmente, os designers usassem e cumprissem um método e técnica obrigatória pelo design, iriam obter sempre, resultados diferentes, ainda que a responder ao mesmo exercício.

Também as técnicas e os métodos, foram sendo desenvolvidos ao longo dos séculos. Algumas das técnicas usadas pelos designers para desenvolverem os seus projetos são: o desenho – a base, a pintura, a escultura – quando executamos maquetas, o estudo do tridimensional, a leitura, a escrita, as colagens, e mais recentemente o uso do computador, no que toca a desenho técnico e tridimensionalização dos objetos.

Quanto ao desenvolvimento do projeto em si, no design de interiores existe normalmente um processo que está dividido em quatro fases principais.

A primeira fase é a elaboração de um programa baseado no briefing feito pelo cliente, a proposta de trabalho, a explicação de todo o processo, a elaboração e apresentação de honorários e a aprovação do cliente. Nesta fase, as fontes de inspiração podem ser variadas e muito dispersas. O projetista tanto se pode inspirar em imagens, formas da natureza, ou até por momentos e formas que experiencia no seu dia-a-dia.

Na segunda fase reúne-se o máximo de informações possíveis que sejam pertinentes e interessantes para a solução do projeto em curso e a apresentação destas ideias ao cliente. São vários os métodos que se podem utilizar para apresentar as ideias para o projeto, como por exemplo, através de moodboards, esquiços, maquetas, plantas ilustradas, desenhos perspéticos, modelação 3D, entre outros métodos.

Pode-se ainda juntar a estes modos de apresentação, amostras de materiais, cores e texturas, para que a perceção por parte do cliente sobre o projeto seja mais direta e simples. Isto é importante, pois normalmente os clientes, não são pessoas da área, tendo estes, alguma dificuldade de interpretação dos desenhos e da apresentação das ideias.

Após a aprovação do projeto por parte do cliente, na terceira fase são executados desenhos técnicos e desenhos mais rigorosos e pormenorizados, assim como a retificação de medidas do espaço de intervenção, a pesquisa de elementos necessários para a realização do projeto, bem como o pedido de orçamentos para as especialidades e trabalhos necessários.

A quarta fase é constituída pela execução da obra e o acompanhamento da mesma, dando o projeto como concluído.

Estas são as "fases" pelo qual passa o trabalho de um designer de interiores. Contudo, estas não são obrigatórias e, dependendo do tipo de projeto em curso, poderá fazer sentido, serem todas abordadas ou não. Sendo que, apesar disto, por norma, todos os projetos têm por base a pesquisa e elaboração de ideias, através de recolha de informações, sejam elas experienciadas ou apenas observadas, e o desenho, seja

ele à mão, ou através do uso do computador.

Dentro do design de interiores, existem ainda outras vertentes, que normalmente se distinguem pelo seu espaço de atuação, como é o caso do design residencial, comercial e de espaços públicos.

**“Design is a  
dreadful form  
of expression”**

Starck

**“The details are  
not the details.  
They make the  
design”**

Eames

## PINTURA

A pintura é um conceito que tem vários usos e significados, sendo que podemos utilizar a palavra para referirmo-nos ao material que usamos para colorir uma superfície, à própria ação, à tela, ou suporte no qual é pintado algo, ou ainda à maquilhagem.

Para analisarmos a pintura enquanto profissão é quase obrigatório referir e abordar, ainda que de uma forma geral, algumas das influências e vanguardas da história desta arte.

A pintura é um método e uma arte muito antiga. Desde as pinturas rupestres nas cavernas, onde o desenho era essencial, aos dias de hoje por ser a base de muitas ilustrações e trabalhos gráficos. No período grego esta arte não foi muito desenvolvida, mas foi, no entanto, uma das formas de representação dos povos medievais durante muitos anos.

O suporte das pinturas passa das paredes e grandes telões para o cavalete, tendo sido este o mais utilizado até ao século XIV.

Com a entrada em grande força da Revolução Industrial, este vem a ser praticamente substituído por novas técnicas de reprodução de imagem, como a fotografia. Contudo, e apesar das dificuldades em combater os processos industriais existentes na altura, como é o caso da produção em massa, havia quem ainda desse valor à "imagem única", valorizando a arte de pintar e, portanto, não foi o fim dos cavaletes.

Os artistas não viram os processos industriais como uma afronta, mas encararam-nos como um possível enriquecimento do seu trabalho. Foi por isso que, em vanguardas como o Dadaísmo e a Pop Art, por exemplo, começaram a experimentar a aproximação das duas artes, utilizando técnicas mistas como a colagem e a própria pintura, juntas no mesmo suporte.

No que toca à evolução e percurso da pintura como arte de representação, existiram de uma forma geral, duas fases: a pintura figurativa e a pintura abstrata. A figurativa tem por preocupação a representação de uma realidade familiar, que nos é conhecida, seja ela um retrato, uma paisagem ou uma cena quotidiana. As pinturas representavam um realismo total da cena, onde o pintor procurava abordar o maior detalhe e pormenor possível.

A procura da representação de traços específicos e caracterizadores, no caso dos retratos, ou a procura da aplicação da proporção, foram características muito presentes nesta fase. Esta foi a abordagem dos

pintores até início do século XX.

A partir do século XX, os artistas perceberam que era possível representar outras realidades, que não aquelas até agora desenvolvidas, e muito ilustrativas do que nos rodeava, mas sim daquelas realidades que “não tinham forma” – pintura abstrata. Através do uso da cor, da luz, da forma e do desenho, foram procurar representar o que ainda não tinha forma e que ainda nunca tinha sido representado. Foram vários os artistas que seguiram estas ideias e fizeram experiências neste campo, tendo sido Kandinsky a chegar ao abstracionismo total em 1917.

Este tipo de pintura passou muito pela representação de realidades “internas” e pessoais dos próprios artistas, sendo que pintavam livremente consoante o seu estado de espírito, sem constrangimentos de formas ou representações e aproximação do real.

Contudo, ainda que a abstração da realidade, no que toca à representação da forma e dos elementos nas pinturas, esta pode ser contruída. Ou seja, manifesta-se concreta, mas baseada no artificial, no “não real” – movimento do construtivismo.

Já no expressionismo abstrato, não se construía a realidade baseada em nada, mesmo em algo que não existisse, mas encontravam-na no acaso, sendo duas vertentes completamente opostas, ainda que dentro do abstracionismo. Enquanto que o primeiro tipo de abstração procura a representação de uma certa racionalidade e expressa-a no uso de relações estéticas no quadro, a segunda é caótica e expressa o estado de espírito e sensações do artista enquanto pinta a obra.

Quanto à palavra que dá nome a esta profissão, segundo o Dicionário da Língua Portuguesa, pintor é: o individuo que domina ou exerce a arte de pintar; aquele cuja profissão é pintar.

Em relação à pintura é, diria que, impossível, apresentar técnicas e métodos, como pudemos apresentar e enumerar no caso da arquitetura e do design, pois não é uma disciplina projetual.

Ao contrário da arquitetura e do design de interiores, a arte de pintar é algo livre, na medida em que procura representar algo, mas pode fazê-lo de muitíssimas formas, sem se ser obrigado a cumprir certos requisitos, neste caso funcionais, com é o caso das duas áreas de formação estudadas anteriormente.

Esta representação será sempre influenciada, como já foi referido acima, pelo próprio artista que a executa, e sob as influências da sua cultura, mas não é obrigado a satisfazer qualquer tipo de regras. É, portanto, uma profissão mais sensorial e não tão rígida formal e conceptualmente.

**“A pintura é uma  
poesia que se vê e  
não se sente, e a  
poesia é uma pin-  
tura que se sente e  
não se vê”**

Da Vinci, 1651

**“Pinto as coisas  
como as imagino e  
não como as vejo”**

Picasso



# **CAPÍTULO 03**

## **CASOS DE ESTUDO**

João Mendes Ribeiro  
José Capela  
João Brites



A apresentação de alguns dos impulsionadores, como é o caso de Vitruvius, e dos cenógrafos mais marcantes ao longo da história, foi importante para contextualizar no tempo, quais eram as formações destes, ainda que somente práticas, e quais foram as suas influências e aplicações práticas, enquanto profissionais de outras áreas do conhecimento, nas cenografias que desenvolveram. Sendo que a influência das suas profissões no contributo e desenvolvimento das suas cenografias é o ponto fulcral desta investigação.

Assim como a breve introdução destes cenógrafos apresentada no capítulo anterior, o resumo geral das três artes e profissões acima mencionadas, foi também muito relevante para a presente investigação, para que consigamos de seguida analisar os casos de estudo de cenografias executadas por profissionais cujas áreas de formação são as apresentadas anteriormente.

O design de interiores é aqui, também analisado e apresentado, para que o leitor consiga entender igualmente as bases de formação da aluna, pois será apresentado por fim o projeto de cenografia realizado pela mesma, que naturalmente evidenciará certas características e influências da sua área de estudos.

Tendo uma noção básica destas formações, quanto a técnicas, influências, metodologias e abordagens, é mais fácil compreender e analisar o trabalho dos cenógrafos e as suas cenografias, apresentadas nos três casos de estudo que se seguem.

O foco da análise destes casos de estudo é a abordagem a três cenógrafos cujas áreas base de formação são distintas e a perceção do seu trabalho enquanto cenógrafos, tendo como principal objetivo perceber o percurso e desenvolvimento do seu trabalho enquanto cenógrafos e no desenvolvimento das suas cenografias – o processo de trabalho e a obra em si. Dois destes casos de estudo são arquitetos, ainda que muito distintos enquanto projetistas, neste caso João Mendes Ribeiro e José Capela, enquanto que o outro caso de estudo será de um cenógrafo, com área de formação em pintura e gravura, João Brites.

## JOÃO MENDES RIBEIRO

João Mendes Ribeiro é natural de Coimbra, onde vive e trabalha atualmente. Licenciou-se em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, tendo sido aqui professor convidado e assistente do Professor Arquiteto Sérgio Fernandez. Foi assistente estagiário durante alguns anos, passando por várias faculdades e várias disciplinas. Entre 2000 e 2001, leciona a disciplina de Cenografia I e II na Academia Contemporânea do Espetáculo no Porto.

Ao longo destes anos, foram-lhe sendo atribuídos vários prémios e distinções, entre eles: o primeiro prémio no concurso, por convite, para a Seleção de Designer de Quiosques para o Parque EXPO' 98, Lisboa, em 2000, o Primeiro Prémio Architécti Lisboa, e foi nomeado em 2005, para o European Union Prize for Contemporary Architecture –Mies van der Rohe Award Barcelona.

As obras desenvolvidas pelo arquiteto são várias e muitas delas distinguidas com prémios e menções honrosas. Apesar da sua formação académica ser a arquitetura, hoje em dia a sua área de atuação, enquanto projetista estende-se também à cenografia. Foi em 1991, que se o seu caminho se cruza com a cenografia, com o convite do encenador Ricardo Pais, com o qual colabora até hoje, para a realização de uma peça de teatro.

Ainda que, o ponto importante destes casos de estudo seja a análise do seu trabalho enquanto cenógrafo e de algumas das suas cenografias, é importante cruzar estas com algumas das obras de arquitetura do autor, para que possamos entender a sua influência como arquiteto nos seus projetos cenográficos. Para isto é igualmente importante, perceber as suas principais referências enquanto projetista, referenciando-se autores como Donald Judd, Mies van der Rohe, Fernando Távora ou Luís Barragán.

A entrada no mundo da cenografia, fá-lo redescobrir e reaproximar-se do tema relação corpo-espço, onde no espaço cénico é um dos fatores mais importantes a explorar e ter em conta na realização das cenografias. Isto acaba por o influenciar a refletir sobre a sua obra de arquitetura, no sentido em que poem em causa certas soluções arquitetónicas, achando que será importante rever certos temas fundamentais da arquitetura e reavaliar a sua intervenção nos espaços.

A dualidade entre estas duas disciplinas é uma perspetiva muito importante para João Mendes Ribeiro enquanto projetista.

Se nos projetos de arquitetura os programas e requisitos projetuais quan-

to à funcionalidade são o principal, no palco a funcionalidade poderá ser explorada e questionada pela própria dramaturgia da peça, operando de forma mais simbólica e sem uma finalidade conhecida. Cabe aos atores relacionarem-se e viverem a peça de forma a atribuir-lhes funções.

A cenografia de João Mendes Ribeiro é muito caracterizada como sendo uma abordagem de experimentação da sua própria arquitetura, mas numa escala inferior. A utilização dos materiais ao natural e em cru, de forma a elevar a autenticidade material e construtiva dos mesmos e o uso de formas geométricas e modulares, são algumas das características apresentadas na obra do cenógrafo, mostrando a experimentação de processos e linguagens comuns à arquitetura. A exploração de escalas, noções de gravidade, densidades dos materiais, entre outras, são algumas das características que se podem observar nas obras cenográficas do cenógrafo.

Ao criar cenários aproximados à arquitetura, recorrendo à escala e temas abordados por esta, aproxima a cenografia a um espaço habitável, centrado no uso do corpo dos atores ao invés de um cenário destinado apenas à percepção visual.

A sua arquitetura reflete estas preocupações e mudanças da atualidade, refletindo a síntese formal e o rigor dos tempos modernistas, ainda que por vezes esteja presente um caráter alegórico, fazendo a ponte com o teatro. A sua obra tem como preocupação dar resposta às necessidades sociais, afastando-se de uma arquitetura funcionalista.

O lado minimalista da sua obra é sem dúvida influência da obra de Mies van der Rohe, assim como o assumir dos materiais e da própria construção, exprimindo as noções de espaço e das formas, através da própria natureza e características destes.

O peso, o brilho, a espessura são algumas das características, que para João Mendes Ribeiro é importante estarem presentes na sua obra, de forma a que estas próprias possam ditar as formas e volumes finais das suas cenografias. Contudo, a verdade dos materiais e a apresentação assumida e livre destes, não é suficiente para a compreensão da peça.

Para João Mendes Ribeiro, a cenografia só fica completa com a presença e a interação destes elementos com o intérprete. Só este pode concretizar a sua finalidade fazendo com que a peça seja entendida e reconhecida por parte dos espetadores, devido ao facto de serem

espaços habitáveis, ainda que efêmeros.

Os objetos cenográficos criados apenas são revelados e percebidos no momento em que existe uma apropriação feita por parte dos atores, permitindo-lhes a exploração de várias ações e multiplicidade de situações.

A cenografia concebida para a peça Propriedade Privada de Olga Roriz é um exemplo disso. Baseia-se numa única peça inserida num ambiente completamente escuro, sendo o centro de toda a encenação. Esta peça não é mais do que uma estrutura construída por João Mendes Ribeiro, que ainda que parecendo única, na verdade contém vários módulos, permitindo a apropriação e uso por parte do ator – preservação e preocupação da relação ator/cenografia, criando vários momentos na peça. É no momento desta relação que a aproximação do espectador é estabelecida com a peça.

O “mexer” do ator com o objeto cenográfico, é o momento onde se vão revelando os “mistérios” escondidos nestes, e onde o espectador começa a relacionar, formas, espaços, objetos com a realidade, estabelecendo uma relação direta com a ação. Neste caso é através do uso de pequenos e grandes recortes, numa das superfícies da estrutura de madeira, criando janelas e portas, cujo ator pode abrir e fechar criando dinamismo na encenação, e transportando o espectador, através do movimento das suas ações, e da forma definida e conhecida por estes, remetendo para os espaços de uma habitação.

Estas formas ao serem reconhecíveis pelo público, a sua compreensão e associação da peça será mais fácil e direta, por associarem-nos a espaços presentes no seu espaço quotidiano, ainda que representados de forma diferente do que é comum de uma habitação, mas dando a entender que o é.

Ao mesmo tempo, o revestimento do lado oposto à “habitação”, o cenógrafo apela à representação e sensação de uma rua, um espaço degradado, enaltecido pela mancha de cor fria e sombria, entre os cinzas, brancos e pretos, atribuído pelo papel de jornal que cobre toda a superfície. Este cenário é possível, através da transformação e adaptação de um contentor, cujas características naturais permitem ao cenógrafo criar dinamismo e responder às necessidades da encenação.



14. *Propriedade Privada*, 1996



15. *Propriedade Privada*, 1996



16. *Propriedade Privada*, 1996

O arquiteto e cenógrafo, usa este mesmo conceito na sua obra de arquitetura, no Centro de Artes Visuais em Coimbra, onde o “contentor” multifuncional se desdobra para responder às necessidades do espaço e de quem o utiliza.

O mesmo acontece também, na Casa da Escrita em Coimbra. Em ambas as obras se pode observar o uso de um volume único, onde todas, ou a maioria das funções se encontram escondidas. Neste caso as funções tomam-se por zonas de serviço, as quais apenas são desvendadas se o público/visitante interagir com elas.



17. Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2013



18. Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2013



19. Casa da Escrita, Coimbra, 2010

Esta ideia do uso de formas simples, como caixas, contentores, que aparentam formas simples e desprovidas de grandes elementos, mas que, "escondendo" elementos surpresa e funcionais, está tão presente na obra arquitetónica do autor como nas suas obras cenográficas. Estes volumes permitem responder às necessidades da encenação, aproximando-se da ideia de objetos "híbridos".

São considerados elementos complexos quando abertos – ou seja quando revelam os mecanismos e estruturas que os compõem, mas ao mesmo tempo são considerados puros e "brutos" quando fechados. A integração destas duas dualidades é o que caracteriza algumas das cenografias de João Mendes Ribeiro.

Esta característica pode ser observada na peça *A Sesta*, quando o objeto principal da encenação é a mala-mesa, influenciado pela obra de Marcel Duchamp - caixa-mala.



20. *A Sesta*, 2002

O objeto é aparentemente uma mala, contudo esta transforma-se em mesa, contendo no seu interior dois bancos. Este objeto aparenta a ideia de uma máquina precisa – no sentido em que, aparenta uma função, mas revela-se um caixa de surpresas, onde inverte completamente o sentido da função aparente, dando resposta a uma outra funcionalidade.



21. A Sesta, 2002



22. Esquícios objeto mala-mesa



23. Objeto mala-mesa

A integração de fatores como a abstração, a funcionalidade e o uso do espaço, são premissas que geram tensão positiva no espaço teatral por aproximarem temas e influências históricas e temporais muito distantes, num único espaço.

Por outro lado, a experimentação e a implementação, de objetos reconhecidos como elementos do quotidiano, introduzidos no espaço cénico de forma não reconhecível e convencional, é outro dos temas explorados nas cenografias de João Mendes Ribeiro. Este método permite trabalhar e demonstrar a ambiguidade entre o que é real e o que é evocado em palco.

A flexibilidade e movimento dos elementos cénicos é outra das preocupações do cenógrafo ao criar as suas cenografias. Para ele a questão do manuseamento e experimentação dos objetos ao longo da ação é crucial, como já vimos, e, portanto, é igualmente importante para ele que estes movimentos estejam intrínsecos na própria estrutura cenográfica. A libertação de uma estática cénica, permite aos atores viverem mais o espaço e interagirem mais entre eles, e ao mesmo tempo, criar maior dinâmica na encenação da dramaturgia.

Onde podemos observar muito bem esta característica é no elemento cenográfico desenhado pelo cenógrafo para o *Ciclo de Convidados Mortos e Vivos*, no qual se inclui a peça de *D. João*, de Molière - peça principal, o *Fiore Nudo* a partir de cenas de *Don Giovanni*, de Mozart e a leitura encenada de *Frei Luís de Sousa* a partir de Almeida Garret.

Para se puder dar resposta a estas diferentes dramaturgias, era essencial o elemento cénico ser versátil, multifuncional e "aberto" a várias explorações por parte dos intérpretes.

Foi criada uma estrutura construída de forma metódica e estudada. Uma plataforma levemente inclinada que contrasta com a verticalidade da caixa de palco e onde é realçada pelo contraste da escuridão desta e pelos diferentes materiais e texturas que a cobrem.

A construção apresenta uma métrica inspirada na geometria e organização espacial dos cemitérios, evocando o lado negro da morte, e onde alçapões se abrem na superfície fazendo lembrar covas. Estes buracos apresentam-se sob a forma de um rasgo na estrutura, o qual permite a entrada e saída dos atores enfatizando e marcando certos

momentos muito importantes e marcantes da ação, e a qual rompe a métrica "desorganizadamente organizada", ilustrando a instabilidade da própria história. Esta é ainda reforçada pelos movimentos dos atores refletidos em superfícies espelhadas, criando confusão e provocando sensações no público.

Com a construção desta cenografia pretendia-se criar um espaço "mental". Deveria ser a mente a ditar e a interpretar o espaço sem que este desse indicações e dicas do que pretendia ser, abolindo a atribuição de características para que os espaços fossem "reconhecíveis". Inspirado no "desdobramento" de papéis que um papel pode ter, e ser, a sua estrutura apresenta uma forma inspirada numa folha de papel, aparentemente suspensa e que pode ser dobrada e desdobrada em várias formas, convertendo-se e moldando-se às situações e momentos necessários da ação.



24. D. João, 2006



25. *D. João*, 2006



26. *Fiore Nudo*, 2006



27. *Frei Luís de Sousa*, 2006

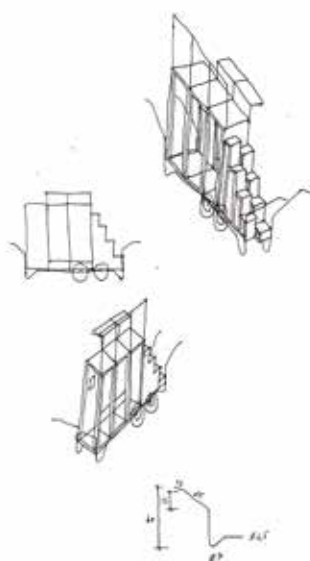
A utilização de elementos reconhecidos, como portas, janelas e materiais reciclados, para o revestimento da estrutura, confere-lhe uma ideia de realismo, e aproximação à arquitetura, pela referência das escalas, volume e profundidade. O utilização e mistura de vários materiais na conceção da peça, permite ilustrar também a ambiguidade e tamanho do espaço cénico, onde várias disciplinas podem ser envolvidas. Este elemento cénico demonstra ainda que, apesar de debruçado e, usando referências arquitetónicas, é ainda possível apresentar uma peça com um carácter de instalação. Esta é uma cenografia que, tal como João Mendes Ribeiro refere “embora virtualmente abstratos, os objetos cénicos, na sua dimensão bio-mecânica, introduzem uma “narrativa” construída a partir dos gestos dos intérpretes que os manipulam”. (Ribeiro, p. 137)

Já na peça de Abdulai Sila, *As orações de Mansata*, uma adaptação de *Macbeth* à realidade africana, e primeira peça teatral da Guiné Bissau a ser escrita e cuja ação decorre no período pós colonial. Esta peça vem trabalhar alguns aspetos da realidade do mundo em que vivemos, e principalmente em África. Ao longo da peça são trabalhadas algumas problemáticas da época

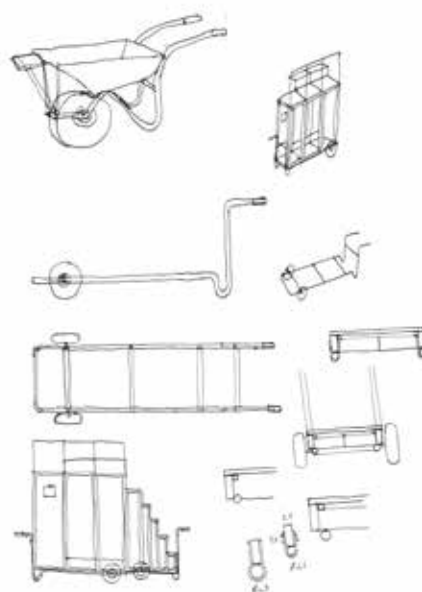
como a corrupção, a luta pelo poder, a violência extrema, a traição, tortura e até mesmo o assassinato. Inclusivamente alguns destes tratados e trabalhados com o mesmo “desdém” e banalidade, na tentativa de uma representação e aproximação da realidade, do que realmente acontece na vida.

A cenografia realizada para acompanhar esta encenação parte de um objeto muito comum em África – o carrinho de mão.

Objeto este que carrega consigo muita simbologia no que toca à sua inserção num espaço específico, neste caso, África. É um objeto muito utilizado pelos nativos pois representa normalmente o trabalho. Trabalho que representa dinheiro, dinheiro que representa família. Muita coisa gira à volta deste objeto e é daqui que surge a ideia principal da cenografia desta peça. Luisa Bebiano e João Mendes Ribeiro, criam então uma peça a partir do objeto base do carrinho de mão, criando nele extensões que pudessem representar outros lugares e espaços.



28. Esquícios para *As Orações de Mansata*, 2014



29. Esquícios para *As Orações de Mansata*, 2014



30. *As Orações de Mansata*, 2014



31. *As Orações de Mansata*, 2014



32. *As Orações de Mansata*, 2014



33. *As Orações de Mansata*, 2014



34. *As Orações de Mansata*, 2014

A ideia de o objeto cenográfico ser trabalhado para conseguir representar de forma mais elucidativa todo o carácter simbólico que este objeto carrega consigo, como se fosse uma extensão do corpo, da casa, que fosse mutável. A agilidade de peça também era um fator importante a ter em consideração, para que se pudesse movimentá-la durante o espetáculo.

Outra ideia que era importante transmitir era a agressão, tendo sido conseguida através do mínimo uso de meios e de um sistema construtivo assumido, mostrando o carácter brusco e agressivo do próprio material ao natural e dos seus sistemas construtivos. Um sistema fácil de montar e desmontar, e de transportar, também era importante tendo sido um ponto bastante trabalhado. O assumir destes fatores atribuiu-lhe naturalmente um carácter leve e precário, assumindo-se por isso mais efémero.

A presença da arte abstrata vem por parte do artista americano Donald Judd, a importância e a exploração da luz nos interiores, por influência do arquiteto mexicano Luís Barragán, assim como a preocupação e a exploração do lado efémero vem da obra de James Turrel, através das suas instalações.

## JOSÉ CAPELA

Licenciado em arquitetura em 1995 pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, e realizou, mais tarde, o seu doutoramento com a dissertação *Operar Conceptualmente na Arte. Operar Conceptualmente na Arquitectura*. É professor na faculdade do Minho desde 2000, onde leciona nos cursos de arquitetura como no de teatro. Fundou em 2003, a Companhia de Teatro Mala Voadora em parceria com Jorge Andrade, com quem partilha a direção artística, e onde é responsável pelo campo da cenografia. Iniciou o seu trabalho de cenógrafo ao trabalhar com vários cenógrafos como: Rogério de Carvalho, João Mota, Miguel Loureiro, Álvaro Correia, entre outros. Em 2013, publica o catálogo sobre cenografia *Modos de não fazer nada*.

Hoje em dia, divide o seu tempo entre as cenografias e a direção da companhia e o ensino. A companhia apresentou o seu primeiro espetáculo em maio de 2003, e tem sido presença regular em vários palcos principais do país. Ainda assim, tem-se expandido de forma internacional, marcando presença também em palcos internacionais e em países como a Alemanha, Inglaterra, Escócia, Brasil, França e Finlândia. Tem sido igualmente distinguida com vários prémios, inclusive em 2012, com os espetáculos de *Overdrama* e *Memorabilia*, nomeados para os prémios SPA/RTP 2012, nas categorias de melhor espetáculo e melhor cenografia, respetivamente.

Contudo é em 2016, com a peça *Pirandello*, que ganha o prémio SPA para melhor trabalho cenográfico.

Sobre a forma de trabalhar do cenógrafo, os métodos e processos que normalmente usa para realizar as suas cenografias, José Capela explica "Na Mala Voadora não temos um modelo metodológico, não procuramos fixar uma linguagem, não insistimos num determinado "universo". Em cada projeto, em função da especificidade do tema ou dos materiais adotados, tentamos reequacionar o modo de chegar ao espetáculo e o modo de o resolver cenicamente. "Tema", "processo criativo" e "dispositivo cénico" tornam-se assim uma só coisa, matéria conjunta e de especulação" (Capela, 2015).

Uma das vertentes e ideologias presentes no trabalho da companhia é a integração de materiais "não artísticos" no espaço cénico. "Deslocar para o teatro coisas que não são do teatro" (Capela, 2015) é um dos lados explorados pela companhia, e pelo cenógrafo.

Colocá-las em confronto com as origens do teatro e dos espetáculos e as suas práticas determinadas de artísticas, irá despoletar um novo

pensamento de forma a perder-se as ideias genéricas e culturais sobre a apresentação do mesmo. Dar novas formas a práticas teatrais e cenográficas tradicionais, usadas no início da arte da cenografia, e apresentar reinterpretações destas, através do uso de novos suportes e materiais, é uma outra prática instituída na Mala Voadora.

Após terem “experimentado” trazer o que não era do âmbito do teatro para o teatro, vão experimentar aquilo que é do teatro, mas manuseado da mesma forma livre do que aquilo que não é. A ideia de nos desprendermos de uma definição já pré-concebida sobre algo que já nos é comum observar no teatro e explorar novos modelos de teatro. Este modo de trabalho não se prende somente à cenografia e aos objetos, mas sim também à representação e encenação, explorando o drama e o melodrama. E como já vimos, a forma de José Capela desenvolver as suas cenografias está diretamente ligada com esse lado do teatro, por isso também a sua interpretação e desenvolvimento das cenografias irá certamente sofrer novas influências e a explorar novos campos.

Foi na sua obra *Overdrama*, escrita pelo dramaturgo Chris Thorpe, a convite da Mala Voadora, que o arquiteto explora este lado mais despojado das relações construtivas e mais relacionado com o tema e o assunto da própria peça. Apresentando assim, uma outra vertente do modo de trabalhar como cenógrafo e da própria Mala Voadora. É baseado, neste caso, nos mecanismos de um texto dramático, mas de uma forma ainda mais exagerada, como o nome sugere, e rela-



35. *Overdrama*, 2011

cionando-se igualmente com o tema “revolução”. Neste caso, sobre o contrapoder dos jovens ser de alguma forma passageiro e só o dos mais velhos se sobrepôr – ideia esta representada pela avó, que era a bombista, “pormenor” revelado apenas no final.

Aqui a cenografia é diretamente trabalhada pelo “tema” e, portanto, resulta na reinterpretação dos grandes telões pintados, utilizados no antigamente, apresentando-se agora grandes telões impressos.



36. *Overdrama*, 2011

Em *Casa & Jardim*, exploram a ideia de trabalhar o comum “fim da história”, colocando a história a desenrolar-se de forma a que o fim, não seja no fim do espetáculo e que não encerre ali a história.

Ou seja, neste caso a dramaturgia vai acontecendo em dois “palcos” distintos, onde vemos ser apresentadas duas peças diferentes, representadas pelas mesmas atrizes, mas interpretando os mesmos papéis.

Esta separação de histórias e papéis é feita através de uma parede que separa as duas histórias. Histórias essas que mostram o desespero e o desmoronar das suas vidas, onde estas mulheres querem reagir aos acontecimentos. A forma que veêm de o fazer, neste caso, é organizando um suicídio coletivo a transmitir em tempo real na televisão.



37. *Casa & Jardim*, 2012

Contudo, apesar de percebermos que esse será o fim da história, não é com esse momento que determina o fim da peça, e é esse o objetivo da produção. Não acabar a peça, com o “fim da história”.

Uma outra vertente explorada pelo arquiteto enquanto cenógrafo, é a reprodução de espaços reconhecidos, mas integrados em estruturas autónomas como se de estúdios se tratasse, como é o caso de: *Memorabilia*, *Dead end*, *A Sala Branca* ou *The Paradise project*.



38. *Casa & Jardim*, 2012



39. *Memorabilia*, 2011



40. *Memorabilia*, 2011



41. *Dead End*, 2012



42. *A Sala Branca*, 2013



43. *The Paradise Project*, s.d.

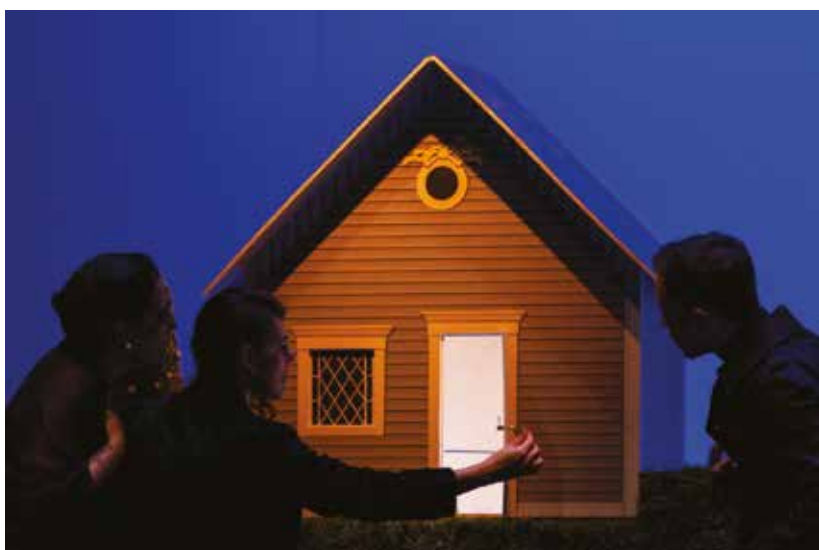


44. *The Paradise Project*, s.d.

A forma de interpretar o teatro como uma constante instável e o seu lado adaptativo a novas relações e experiências, evidencia a aproximação ao seu tipo de arquitetura - uma arquitetura conceptual. Vê o teatro como uma forma de experimentar as relações - pessoas, tempo e espaço.

O arquiteto fala-nos da sua forma de fazer cenografia, na entrevista *O encanto do palco é o seu lado mentiroso* que deu para o Jornal de Notícias este ano. Aqui fala de como o jogo entre o real e o que é pura imagem lhe agrada e como leva essa ideia para o palco: “Há uma espécie de gosto pela criação de uma imagem que é um artifício, mesmo quando ela não é necessária. Esse gosto pela inutilidade é algo que me agrada muito”.

O teatro lúdico e o gosto pelo lado do entretenimento são característicos das cenografias de José Capela, e do trabalho da Mala Voadora. Esta característica pode ser muito bem observada na sua obra *Pirandello*, onde o jogo do que é real e não é real está muito presente, quando o cenógrafo decide usar projeções e suportes bidimensionais, os quais vão ganhando volume ao longo da peça, em paralelo com a história, que também ela ao longo da peça vai aumentando o nível de mentira ou ilusão.



45. *Pirandello*, 2016



46. Pirandello, 2016



47. Pirandello, 2016



48. Pirandello, 2016

Outra das características da companhia, e do seu trabalho como cenógrafo, é as suas cenografias serem praticamente decididas à mesa. Ou seja, é na discussão e na produção do discurso, e com todos os intervenientes do espetáculo que José Capela decide os elementos da cenografia.

Ao contrário de outras companhias, pelo que o próprio diz, nunca decidiu uma cenografia durante a fase dos ensaios. Quando a equipa parte para o palco, a ideia para a cenografia já está concluída na sua cabeça. Existem depois, naturalmente ajustes, em relação às necessidades espaciais dos atores, mas quando retificado isso, inicia-se a construção.

Em relação ao processo, o arquiteto explica que uma coisa que nunca faz no processo de criação de uma cenografia, é desenhar. Para ele, este é um exercício mental, e, portanto, não é através do desenho que procura as soluções para as suas cenografias, ao contrário do que seria de esperar por parte de um arquiteto, de onde se deduz que o seu trabalho parte do desenho. Tal como já foi dito anteriormente, é essencialmente através da conversa e da própria dramaturgia da peça, ao qual o arquiteto tem o privilégio de estar diretamente em contato desde o início da sua produção, por pertencer à direção da companhia, que o cenógrafo se inspira e encontra a resposta para os seus trabalhos.

Por aqui conseguimos perceber que ao contrário do arquiteto João Mendes Ribeiro, José Capela é muito mais livre no processo da criação. Não segue qualquer tipo de métodos ou práticas para o desenvolver – estão presentes as influências da sua formação em arquitetura, mas de forma mais conceptual, o gosto pelo lado teórico, focando-se em conhecimentos mais teóricos do que práticos.

Contudo tem plena noção que apesar de hoje a cenografia ser muito mais livre do que era anteriormente, por já não estar presa às tentativas de reproduções de espaços e elementos arquitetónicos realistas, a noção do espaço é absolutamente fundamental. Noção esta que não era natural aos artistas que durante muito tempo estiveram responsáveis pela cenografia, mas que está intrínseca na formação dos arquitetos, ainda que mais teóricos do que práticos.

Em relação ao espaço ser tão importante na cenografia e tão importante igualmente na arquitetura, o arquiteto refere:

"Há uma diferença fundamental e que é fácil de resumir. A arquitetura é feita para que nela aconteçam coisas, muitas vezes até usamos os espaços com aquilo a que o Walter Benjamin chamava uma "percepção distraída". Não temos obrigatoriamente um olhar muito consciente e analítico sobre os espaços que habitamos, e não precisamos de ter porque a função deles não é serem observados, é serem habitados". (Capela, 2016)

Enquanto que no palco os espaços são para ser vividos, mas de uma forma "mentirosa", pois podem até retratar um espaço que seja conhecido, mas vivê-lo de uma maneira interpretada, fazendo-nos acreditar que o vivem como o estão a mostrar – "Eu posso até sentar um ator numa cadeira que é profundamente desconfortável e ele fazer cara de quem está regalado" (Capela, 2016).

O cenógrafo refere ainda que apesar de ser arquiteto nunca quis trazer para o palco a arquitetura. Diz até, que ao contrário disso, precisamente o lado que o fascina na cenografia é que lhe permite fazer coisas que não lhe são permitidas fazer na arquitetura.

## JOÃO BRITES

Natural de Torres Novas, João Brites é diretor, encenador e cenógrafo da companhia *O Bando*. Inicia a sua carreira no mundo artístico, não ligado ao teatro, mas à pintura e à gravura, por ter estudado na *Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*. Faz exame para entrar na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, mas foi impedido de frequentar o curso por impedimentos políticos. Foi exilado na Bélgica com estatuto de refugiado político, evitando que fosse mandado para a Guerra Colonial. É na Bélgica que conclui os estudos de pintura e gravura e inicia paralelamente a atividade ligada ao teatro.

Fundou o grupo INTI que se baseava em animação e espetáculos de rua destinados ao público infantil. Aqui misturava o seu trabalho plástico de gravuras abstratas com o trabalho e a relação com as crianças na área da expressão dramática, e diretamente com isto, a cenografia. Este grupo explorava naturalmente, temas e ideias que acabavam por se caracterizar de teatro infantil.

Já nessa altura existia um gosto por “fazer diferente” e pela itinerância, tratar e questionar assuntos banais, e principalmente a relação próxima e estreita com o espectador, que era permitida pelo facto de estes espetáculos serem feitos em locais “não convencionais”.

Enquanto artista plástico era uma espécie de eremita – vivia todas estas relações com o teatro com naturalidade, era como se fizesse parte natural dele. O gosto que tinha pelo social e pelo coletivo, o sentimento de partilha que lhe era intrínseco, foram fatores muito importantes na sua intervenção no teatro. Enquanto isto vai, paralelamente, realizando e participando em várias exposições de arte.

Em 1974, regressa a Portugal e funda o Teatro *O Bando*. O grupo foi formado e teve vários locais como sede, andando também ele próprio em itinerância cerca de quarenta anos, até chegar à quinta em Palmela, onde até hoje permanece.

O Bando tinha agora novas condicionantes e também novos desafios pela frente, sugeridos por aquele novo espaço, que passava a ser a sede e espaço de trabalho para todos. Para além de se situar numa zona rural e afastada da cidade, apresentava características muito específicas quanto às próprias edificações e espaços. Ponto este que agradava ao grupo e que veio trazer a este espaço não só um local de trabalho, de ensaios e atuações, mas também um sítio de reflexão, investigação, formação e, muito importante, de partilha.

A proximidade ao conceito de comunidade através do meio onde a

quinta se insere, é algo muito importante para o grupo, visto que esta foi sempre uma premissa no seu trabalho, e que a própria deslocação e itinerância do grupo ao longo dos anos a sítios como este, sempre esteve bastante presente.

Baseada nestas ideologias e modos de estar, a sede torna-se não só um espaço de trabalho para os intervenientes dos espetáculos, mas também para a comunidade.

A quinta permanece aberta à visita de qualquer pessoa e, inclusivamente são realizadas várias atividades com vista a promover o relacionamento das pessoas e do próprio grupo com a comunidade, inclusive refeições, formações e workshops.

João Brites foi o diretor da Unidade de Espetáculos da EXPO'98, em 1999 recebe o prémio de comendador da Ordem de Mérito, e em 2011 foi o comissário da Representação Oficial Portuguesa na 12ª Quadriennial de Praga. A sua presença no ensino como professor foi bastante marcante, tendo dado aulas durante muitos anos na Escola Superior de Teatro e Cinema, e ainda organiza e orienta estágios e cursos de formação na área do teatro.

As instalações da própria quinta vêm enfatizar a ideia defendida pelo grupo, em explorar novos espaços de representação, distanciando-se dos espaços convencionais. Um exemplo claro desta ideia é o caso da peça *Gente Singular* (1993).



49. *Gente Singular*, 1993



50. *Gente Singular*, 1993

Trata-se de uma peça que se passa entre carruagens de comboios e a estação de comboios, onde os espaços de representação são explorados no seu sentido criativo, por não serem espaços convencionais.

A exploração da coletividade e comunidade, neste caso é representada através da relação e convivência de várias “pessoas singulares”, cujas personalidades, modos de vida e de estar são diferentes. Mas que coabitam os mesmos espaços e que acabam por se relacionar e misturar, respeitando-se e conseguindo viver todas no mesmo espaço. Esta é uma das mensagens importantes que o grupo, e que João Brites, enquanto cenógrafo e encenador, pretende transmitir através do seu trabalho.

Esta coletividade é algo intrínseco no grupo desde o início, mas apresenta-se igualmente com uma perspetiva política e estética, inclusivamente patente no Manifesto I, onde podemos ler “o coletivo é um meio de dar uma nova dimensão política à revolta pessoal, à vontade de intervir ao nível da atividade pessoal”(O Bando, 1880). A forma de trabalhar o coletivo é uma forma de trabalhar o social e o cultural também, contrapondo e questionando o individualismo muito vivido nesta época. E a ideia de ser algo em conjunto, é algo mais forte, mais coeso. Todos os membros contribuem para a elaboração e realização dos espetáculos desempenhando as mais variadíssimas tarefas, ainda que haja uma direção artística destinada à conceção dos espetáculos, assim como todos participam na discussão de ideias sobre os mesmos. Apesar de existir uma direção artística, o grupo está permanentemente aberto a participações exteriores. Mais uma vez o sentimento de entreajuda e partilha está presente na cooperativa e no trabalho de João Brites enquanto cenógrafo.

Os atores que normalmente integram o grupo, são maioritariamente atores que veem da Escola Superior de Teatro e Cinema, onde João Brites é docente. Outros são cooperantes, e vão sendo chamados conforme as necessidades da peça a realizar. O grupo é apoiado por várias entidades e é membro de várias organizações nacionais e internacionais, potenciando as relações e a criação de laços com o exterior. A representação de Portugal através da exposição *Do outro Lado*, de João Brites, na Quadrienal de Praga em 2011, foi também, uma mostra das intenções do artista enquanto cenógrafo e do grupo perante a procura de explorar a produção teatral comunitária e universal.

João Brites acredita que é importante quebrar barreiras e defende que o teatro é uma forma de o fazer, permitindo o cruzamento de públicos transversais, sejam eles rurais, urbanos, nacionais ou internacionais, criando um teatro para todos. É aqui que o cenógrafo apresenta a ideia de criação das Máquinas de Cena – a criação de objetos mutáveis que permitem a interação e relação entre todos os intervenientes do espaço teatral, sejam eles os atores, o público, o espaço em si e a obra tridimensional.

Para além de um teatro com uma vertente social e revolucionária, o Bando e, neste caso, João Brites como cenógrafo, mas também como dramaturgo e encenador, centra as suas obras sobre textos não dramáticos, normalmente de autoria de autores portugueses, podendo ser também contos ou excertos de textos.

O facto de não trazerem na sua origem a dramaturgia, permite ao cenógrafo, e a toda a equipa, uma maior liberdade de interpretação e representação, no que toca à materialização cénica e à própria encenação. Um exemplo disso é a peça *Trágicos e Marítimos*.

A peça baseia-se numa época da História de Portugal – os Descobrimientos, e trabalha os sentimentos e problemáticas vividas não só pelos homens que embarcaram e que não sabiam se algum dia voltariam, mas também as famílias e os parentes, e as pessoas, que cá ficavam enquanto eles iam.

O espaço cénico apresentado por João Brites para este espetáculo centra-se no elemento da nau/barco onde esta estrutura suspensa cria uma alusão e ligação aos acontecimentos do texto e em palco.



51. *Trágicos e Marítimos*, 1984

Com o passar dos tempos, o grupo foi deixando de criar espetáculos só para um público mais infantil, que era o seu foco no início, tendo alargado a faixa etária à qual se propunham a criar e apresentar. Alguns temas que começaram a ser mais trabalhados foram dicotomias como o poder e a justiça, pobres e ricos, lutas de poder e forças – temáticas estas sempre abordadas com uma visão de intervenção social, procurando trabalhar temas delicados e levando os espectadores a aproximarem-se do próprio espetáculo, e sensibilizá-los ao mesmo tempo.

Existem outras maneiras, e muitas, segundo João Brites para se criarem momentos e sensibilizações, trabalhando através da transversalidade no tempo. A ideia de misturar e introduzir elementos da atualidade, mas que tenham presentes referências do tempo em que foi passado aquele momento, mas também elementos contemporâneos que nada tenha a ver com aquela época. Estas intervenções são materializadas através de referências a situações, personalidades ou problemáticas, introdução de música e/ou linguagem contemporânea.

Esta mistura de linguagens é uma tridimensionalização e o reflexo do trabalho de interpretação por parte do cenógrafo e encenador do grupo, de uma obra passada, de um episódio que já teve o seu marco na história.

Em relação ao público, o teatro do Bando defende a ideia, e pretende trabalhá-la, de que o público pode ser mais interventivo do que um mero espectador convencional e, portanto, tenta introduzi-lo na ação teatral, como acontece em *Montedemo*.

Nesta peça, foram dados aos espectadores, lanternas, para que estes pudessem seguir os atores durante o espetáculo, por forma a segui-los no meio de um cenário com pouca luz, e naturalmente carregado de elementos simbolistas. Ou por exemplo, no caso, da peça *Ensaio sobre a Cegueira* a partir da obra de José Saramago, onde, ainda que sentados o público fazia parte integrante do espetáculo, quando a dada altura, a plateia era preenchida com fumo artificial, criando metaforicamente uma aproximação à sensação de cegueira vivida e abordada nesta obra.

Aprofundando a questão da cenografia, o Bando desde o início da sua carreira, tem tentado afastar-se de uma representação mais decorativa, narrativa, realista e ou até mesmo ilustrativa. Uma abordagem próxima à ruralidade, simples e ligada à terra, é algo que o grupo procura



52. Montedemo, 1987



53. Ensaio sobre a cegueira, 2004

constantemente, e foi uma das coisas que encontrou ao ter-se mudado para a quinta. Os espaços cénicos e ambientes criados pelo grupo têm precisamente refletido a aproximação a estes temas através dos próprios materiais e elementos que compõem as cenografias, mas também os próprios figurinos que muitas vezes estão a cargo do cenógrafo, transmitem estas preocupações. Uma outra forma de materializarem ou passarem esta mensagem é a permanência de elementos naturais nas suas cenografias, como é o caso da água, a terra ou até mesmo o vento. Ou ainda através de certos pormenores construtivos e nos próprios materiais escolhidos para a construção das cenas.

A companhia tem vindo ao longo dos tempos a enumerar e ilustrar algumas características a nível cénico e de encenação, de forma a caracterizar e distinguir o seu trabalho na área. As suas cenografias, apresentam para além destes pontos que enumeramos em cima, características como a complexidade formal, construtiva e de grande escala. No que toca à escala e sobredimensionamento de alguns elementos, exploram uma abordagem mais desconectada com os espaços mais convencionais e do espaço teatral comum, acabando por serem estes os elementos que delimitam o espaço cénico. Contudo, apesar desta grande complexidade construtiva a que recorre para certos elementos que compõem as suas cenografias, o uso de alguns elementos decorativos também é comum. Ainda que decorativos aos olhos da maior parte das pessoas, inseridos neste espaço em específico, tornam-se elementos de auxílio de compreensão e aproximação ao enquadramento do espetáculo em causa, deixando de parte uma cenografia ilustrativa.

Este é o tipo de criação cenográfica que caracteriza João Brites enquanto cenógrafo, e o próprio Bando, tal como é referido pelo próprio:

6/1 A cenografia tem de ser a visualização da dramaturgia. Acompanhar as mudanças de acção, evoluir dos conflitos, a intensidade dramática das situações. A cenografia não pode mais ser o pano de fundo de uma acção. É acção visual. Não pode ser a solução mais ou menos imaginativa dos objectos que o texto ou as improvisações sugeriram. Não pode ser a pintura ou a escultura gigantesca que o artista à margem do colectivo concebeu com boas intenções de servir o espectáculo ou servir o seu próprio prestígio.

6/2 A cenografia está presente em qualquer espectáculo, mesmo quando aparentemente ausente pela cena nua. A cenografia não tem só a ver com o tratamento de dados num espaço limitado ao palco, mas com um espaço conjuntural que exige a prática teatral. A simples presença de um actor em cena é um elemento cenográfico na que ele estabelece com o que o rodeia. O seu gesto também. A disposição geral do público, a sua posição relativa, o campo de visão que se dá a cada um dos espectadores (que não é obrigatório o mesmo para todos), a sua potencialidade visual (perto-longe, claro-escuro, à frente- atrás), são sempre elementos a considerar pelo cenógrafo. (O Bando, 1980, p.17)

Com base nestas palavras podemos afirmar que o “crescer” e a vertente evolutiva da cenografia ao longo do próprio espetáculo é importante no próprio trabalho do espaço cénico.

Esta evolução, e inclusivamente, o assumir dos movimentos e as alterações em cena dos próprios elementos que a compõem, são assumidas pelo cenógrafo, tal como se pode observar na peça de *Quixote*.



54. *Quixote*, 2010



55. *Quixote*, máquina de cena, 2010

Durante a peça apercebemo-nos de que são os próprios atores que deslocam e mobilizam a estrutura central da cenografia – as máquinas de cena.

As máquinas de cena são estruturas multifuncionais, mutantes, autónomas no próprio cenário, e que consoante a apropriação que têm por parte dos atores, têm a capacidade de se irem adaptando à encenação, caracterizando-se pela sua individualidade, independência espacial e estética. Um destes elementos elaborados foi a “máquina” construída para a peça *Afonso Henriques*, o trono.

Esta peça adquiriu ao longo do espetáculo vários significados por ter a capacidade de se ir adaptando às necessidades e auxiliando a encenação.



56. *Afonso Henriques*, 1982



57. *Afonso Henriques*, 2009



58. Máquina de cena, Trono, *Afonso Henriques*, 1982

Apesar do seu marco nas cenografias, também eles transportam e padecem de uma narrativa própria. Estes são normalmente objetos que se podem aproximar de uma escultura, ou mesmo de uma obra de arte, também por consideração à escala que aparentam normalmente.

Aqui é clara a aproximação e influência da área de formação do cenógrafo, neste caso enquanto artista. Este é influenciado na forma de trabalhar e inclusive no seu produto final.

O facto de uma obra de arte não ser feita para ser entendida, mas para ser compreendida e sentida, também a cenografia o é, na ótica de João Brites. A obra pode não ter um aspeto reconhecível, ou pode não se compreender, mas não significa que não tenha uma história para contar.

Quanto a estes objetos, Francisco, membro da direção e também cenógrafo, refere-se como “objetos estéticos que perseguem efetivamente as manifestações sensíveis das ideias suportadas pela reflexão filosófica (...) e propõem a fusão entre a beleza espantosa do efeito e a beleza engenhosa do artifício”. (Francisco, 2005, p.23)





# **CAPÍTULO 04**

## **PROJETO *LADY AND MACBETH***

Apresentação do projeto | Programa  
Fases e metodologias projetuais  
Memória Descritiva  
Espetáculos



Após uma análise e reflexão sobre os diferentes modos de trabalhar a arte da cenografia e as suas abordagens, sob influência da formação dos cenógrafos apresentados nos casos de estudo, neste capítulo iremos apresentar o projeto de cenografia elaborado pela aluna, segundo a perspectiva e influência da sua formação – o design de interiores.

É importante referir que, ao contrário do que é normal no processo de desenvolvimento de uma tese, este projeto é elaborado numa fase anterior ao desenvolvimento da presente investigação. Quer por isto dizer que, só após ter sido concretizado, é que se iniciou o processo de reflexão sobre o mesmo, traduzindo-se no presente trabalho. Contudo, existiu toda uma análise sobre cenografia, numa fase anterior ao desenvolvimento da mesma.

Este projeto será apresentado sob forma de memória descritiva, de forma a que se consiga explicar todo o processo pelo qual a aluna passou ao desenvolver a sua própria cenografia. A oportunidade de poder participar num projeto em que poderia explorar o papel de um cenógrafo, foi proporcionada pela ESAD através da sua parceria com a encenadora e produtora Ana Luena. Este projeto consistia num concerto encenado baseado na obra *Macbeth*, de William Shakespeare, onde o foco principal era analisar os vários momentos de transfusão de personagem entre este e a sua mulher.

A necessidade de arranjar apoios para que o projeto conseguisse ser executado foi grande, mas com a ajuda do estado foi possível de se realizar. Contudo esta ajuda não era suficiente para a cenografia e foi graças ao apoio da ESAD, facultando a produção e execução da mesma nas suas oficinas e com a ajuda dos técnicos, que isto se tornou possível, facultando ainda grande parte dos materiais necessários para a construção desta.

Inicia-se então todo um processo de trabalho, desde o projeto, às conversas, desenhos e esquiços, às maquetas, à execução da cenografia, às montagens e desmontagens da mesma em palco.

## APRESENTAÇÃO DO PROJETO | PROGRAMA

À semelhança do método de trabalhar de um designer de interiores, também aqui foi apresentado um programa, sobre o qual se iria debruçar o projeto, sendo que neste caso a encenadora estaria no “papel” de cliente.

Para um melhor entendimento da produção e realização do espetáculo, e do projeto de cenografia a desenvolver, foi entregue à aluna uma introdução e apresentação do mesmo. Um texto onde são apresentados todos os membros da equipa de produção deste espetáculo e alguns temas e sentimentos trabalhados na obra literária, e o qual se procurava transportar para este concerto.

Para além disto foi também apresentado um calendário com os ensaios e encontros da equipa, previstos durante os meses seguintes, e também algumas datas dos espetáculos, inclusive a data de estreia no Teatro do Bolhão. Só mais tarde, se confirmaram outras datas, como foi o caso do segundo espetáculo no Teatro Passos Manuel.

É importante referir que o espetáculo se trata de um concerto encenado, isto é, um concerto, onde os instrumentos musicais e a música é feita durante o próprio espetáculo, tal como acontece num concerto, mas onde os músicos se tornam atores, ao representarem sobre uma encenação, uma certa personagem.

Esta peça tinha como objetivo a sua itinerância por vários palcos do país e, portanto, um ponto a ter em atenção era: a capacidade de adaptação da peça aos diferentes locais por onde iria passar e atuar. Pelo qual era imprescindível que toda a parte integrante do mesmo fosse de fácil manuseamento, deslocação e adaptação aos diferentes espaços de espetáculo, tanto a própria encenação, como os instrumentos musicais, como todos os elementos que viriam a compor a cenografia.

Um pensamento sobre contenção de custos era obrigatório, sendo que as verbas eram poucas e no caso específico da cenografia, os valores disponíveis eram realmente curtos. Valores estes que mais tarde ainda teriam de ser divididos com os figurinos. Por este motivo grande parte dos valores utilizados para a construção e execução da cenografia foram facilitados por parte da ESAD.

## **FASES E METODOLOGIAS PROJETAIS**

### **Pesquisa**

Este processo inicia-se em Setembro de 2017 quando é apresentado à aluna este projeto, ao qual se propõem desenvolver com o intuito de ser o seu tema de tese. Uma semana depois, é marcada uma reunião com a encenadora e produtora Ana Luena, com o designer de luz, Pedro Correia e com os professores, Arq. Maria Milano e Arq. João Gomes, para esclarecimentos do projeto em si, bem como a parceria da escola no projeto.

Após estes esclarecimentos, inicia-se a leitura e análise do texto de apresentação do concerto, assim como a peça integral com a tradução de Daniel Jonas e o guião quase final da peça. Paralelamente é feita uma pesquisa sobre a peça original de William Shakespeare para um melhor entendimento da tragédia.

O processo da pesquisa e análise baseou-se tanto na leitura, como com a visualização de vários filmes que reproduzem a peça de Macbeth, como ainda com a visualização de peças de teatro do mesmo. Esta análise foi muito importante para que conseguisse entender o clima em que se desenrola esta peça, facilitando e aproximando a aluna dos sentimentos e ambientes que estavam envolvidos na mesma.

### **Ensaios de leituras e composição musical**

As sessões de composição musical decorreram ao longo do mês de Setembro apenas com alguns membros da produção.

Em Outubro iniciaram-se os ensaios de leituras do texto e produção de voz, com os atores, produtores e músicos, aos quais a aluna teve o privilégio de assistir, e onde conheceu parte da equipa.

A presença nestes ensaios foi crucial para uma melhor interiorização dos textos, pois a escrita da peça é bastante complexa e de difícil interpretação. Ouvir a forma como os atores a interpretavam e a verbalizavam facilitou a compreensão do texto, e o guião começou a fazer cada vez mais sentido.

Ao mesmo tempo começam a surgir ideias, que começam a ganhar forma e volumetria na cabeça, influenciada diretamente pela visualização de muitas coisas durante a fase de pesquisa.

### **Fase de conversas e discussão de ideias com a encenadora**

Contudo era muitíssimo importante, mais do que começar a ter ideias, perceber o que era realmente importante para a encenadora, e quais as necessidades da encenação, para que a cenografia pudesse responder a estas da melhor forma.

Para que as ideias fossem discutidas, foi combinado com a encenadora Ana Luena, a aluna ir a sua casa em Évora, onde foi recebida com a maior das amabilidades. Passado um dia inteiro de conversas, foram discutidas ideias e conceitos para a elaboração do projeto da cenografia, e de onde surgiram significativos pontos de partida para o projeto.

Todos os seguintes momentos de conversa e discussão de ideias que aconteceram durante o processo, foram-se proporcionando de forma mais espontânea.

Algumas conversas foram feitas durante os próprios ensaios, e também através de telemóvel, devido à distância geográfica, e durante o decorrer da produção foram-se fazendo alguns ajustes e tomando-se decisões.

Um pouco à semelhança do design de interiores onde, ao longo do processo de trabalho é necessário fazer ajustes aos projetos iniciais, e principalmente saber lidar com alterações feitas ao pedido inicial, pelos próprios clientes.

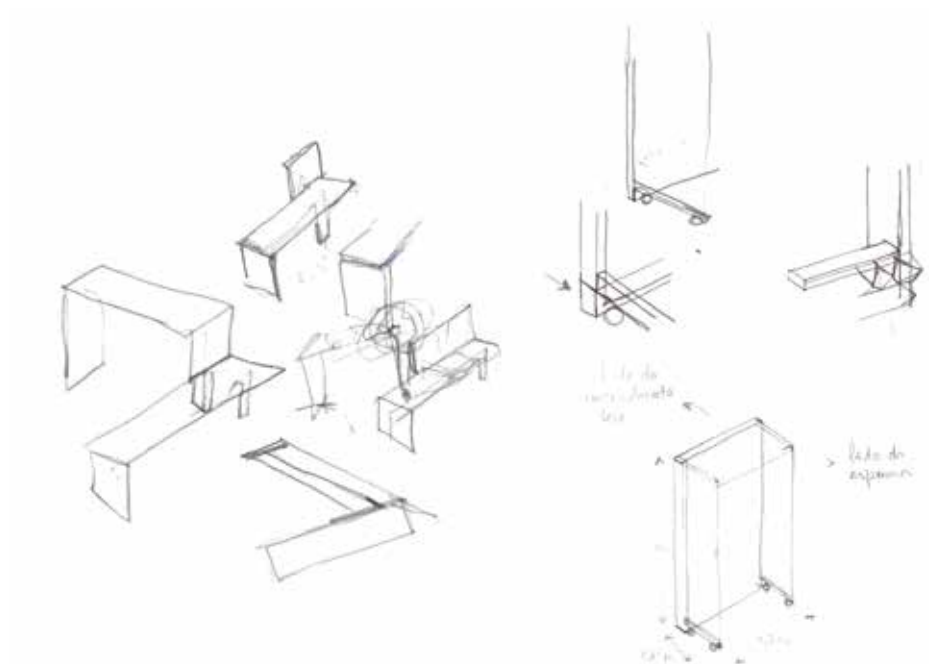
### **Da conversa à forma | Esquiços, desenhos e maquetas**

Começou por desenhar-se e esquiçar-se vários pontos conversados com a encenadora na primeira reunião em sua casa, dando origem a outras, e depois a outras... e a outras ideias. Este é um método muito natural na formação dos designers, onde a procura de soluções passa grande parte das vezes pelo desenho. Muitas vezes não é um desenho ao certo que dá a ideia final, mas sim o conjunto de ideias que dimensionamos e estilizamos. É todo um conjunto de linhas e formas que nos faz criar uma ideia mental sobre aquilo que mais tarde acabamos por inconscientemente procurar, tridimensionalizar.

Destes estudos começam a surgir dois caminhos possíveis para o projeto, elaborando-se para cada um deles vários desenhos e anotações de requisitos necessários para a encenação. Ou seja, o ponto de partida para a elaboração da cenografia foi feito entre a encenadora e a cenógrafa, e após a cenógrafa ter estudado e interpretado a conversa entre as duas, começou por materializar essas ideias, e projetar dois possíveis caminhos para o projeto se desenvolver. Estudos e desenhos estes que, mais tarde foram apresentados e discutidos com o professor orientador, por forma a encontrar uma melhor solução, numa conversa informal de café. Sim, de café. Porque é muito importante para um designer que o trabalho não seja só desenvolvido no espaço de trabalho, mas sim em espaços diferentes para que nos possamos aperceber das problemáticas sociais e das necessidades das pessoas e criar soluções para estas – conceito base da formação do designer.

Neste dia foi no café, mas muitos outros dias foi até no espaço de ensaios que foram surgindo ideias e onde os problemas a serem resolvidos foram surgindo.

Para poder começar a atribuir uma escala às peças pensadas e integrantes da cenografia, foi muito importante a entidade onde se iria realizar o primeiro espetáculo, neste caso o Teatro do Bolhão, ceder o raider técnico. Documento onde está discriminado todas as especificações técnicas do espaço, inclusive as plantas e alçados da zona de palco, indicando todas as dimensões necessárias ao cenógrafo, para proceder à execução e planeamento da cenografia.



59. Esquços



60. Maqueta de estudo - fase 1



61. Maqueta de estudo - fase 1



62. Maqueta de estudo - fase 2



63. Maqueta de estudo - fase 2

Após conversa com o professor orientador, foram executados alguns desenhos técnicos do palco com base no raider técnico do Teatro do Bolhão, e já com uma preocupação de dimensionalização das ideias no espaço, neste caso no palco, foi executada uma maquete de estudo, baseada na ideia que nos parecia responder melhor às necessidades deste projeto.

Devido ao fator distância geográfica que dificultava a comunicação presencial entre a cenógrafa e a encenadora, foram tiradas algumas fotografias e, juntamente com os desenhos técnicos executados, foram enviadas à encenadora por e-mail, as devidas informações a cerca desta ideia, para que pudesse ser de mais fácil compreensão a transmissão de ideias.

Entre e-mails e conversas telefónicas foram-se excluindo algumas formas e adjudicando outras, de maneira a começar a “dar forma” a uma cenografia que respondesse às necessidades do espetáculo. Para isto foi criada uma segunda maquete de estudo, tendo sido a partir das duas maquetas que se “escolheram” e reuniram os objetos que se acharam importantes para a composição da ideia “final”.

Contudo, o facto da peça não ser meramente uma peça de teatro, e ser um concerto encenado, levou a outros requisitos por parte do grupo, sendo eles: o fácil manuseamento das peças, a garantia de segurança dos vários elementos em palco e quando deslocados por necessidades da encenação, e o assumir das funções e das estruturas por parte dos elementos que constituem normal e obrigatoriamente um concerto.

Após a apresentação conjunta dos elementos referentes a cada uma das ideias para a cenografia, chegou-se à conclusão de que a mistura e seleção de alguns elementos soltos de cada uma das propostas apresentadas, poderiam criar uma solução ainda mais interessante. Selecionaram-se então alguns elementos essenciais e que responderiam às necessidades já encontradas durante os ensaios.

### **Ambiente, materiais, cores e texturas**

Quanto ao ambiente, a encenadora pretendia assumir as estruturas e todos os componentes que compõem naturalmente um concerto, como é caso de colunas, amplificadores, fios, microfones, entre outros. Já para não referir os instrumentos musicais, pois se se trata de um concerto estes são imprescindíveis de se assumirem.

Apesar de se tratar de um concerto, era também interessante e fascinante para a encenadora, a ideia de se poder explorar e transportar para o palco o ambiente de estúdio. Sendo que, a partilha com o público desta fase integrante de um espetáculo era talvez um ponto que a fascinava. Pois apesar de ser um concerto e este ser tocado ao vivo, tem de existir todo um trabalho de backstage. Trabalho este que muitas vezes não é lembrado pela maior parte das pessoas, e pelo próprio público que assiste ao espetáculo.

Em paralelo com isto, era igualmente fundamental transparecer e incluir em palco um ambiente mais frio e outro mais quente.

O ambiente mais frio seria dado pela parte assumida das próprias estruturas em palco, o ferro, o metal, a madeira, no fundo os materiais em cru. Sem haver uma preocupação de os esconder.

O ambiente mais quente e fervoroso tentaria transmitir-se através do uso de elementos quotidianos e reconhecidos aos olhos de todos, remetendo a um espaço interior, um espaço habitado, o interior de uma casa.

Neste caso foi feita uma análise mais aprofundada sobre o texto, onde se tentava perceber se existiam elementos falados e referidos no texto, que seriam importantes colocar em palco por forma a contextualizar um determinado tempo, espaço ou época. Foi então que surgiram vários elementos possíveis, como a cadeira, a poltrona, o candeeiro ou o tapete. Contudo era primordial que qualquer um destes elementos apresentasse marcas do tempo e que evidenciasse algum tipo de detalhe que nos remetesse à época da ação. Retirando de hipótese, serem objetos novos.

Em relação às cores, era imprescindível o uso de cores escuras como o preto, o cinzento, devido à conotação dramática automaticamente intrínseca na obra. Contudo, era importante a introdução de uma cor,

mais associada às personagens de Lady e Macbeth, que se destacasse de alguma forma no meio do ambiente mais escuro e sombrio.

Apesar da conotação maléfica transportada pela personagem da mulher de Macbeth, o uso do vermelho escuro, foi deixado de parte, procurando uma outra cor que transmitisse igualmente essa força, mas que ao mesmo tempo transparecesse um ambiente de charme e elegância. Pois a personagem, para além de ser maléfica, nunca deixava de parte a sua postura de charme e elegância.



64. Moodboard de cores

## MEMÓRIA DESCRITIVA

Após toda uma fase de recolha de informações, de pesquisa, temos finalmente uma proposta fechada e que responde a um programa apresentado numa fase anterior, tal como o designer está habituado a ter, para que possa partir para um projeto.

A cenografia será, então, baseada em elementos que nos remeterão para um espaço de estúdio, traduzindo o ambiente que existe anteriormente ao espetáculo ir para palco, e por elementos que nos remetem para um ambiente do interior de uma casa, enaltecendo os momentos mais íntimos e tensos entre Macbeth e Lady Macbeth.

Por forma a conseguir criar estes dois ambientes, foram criadas três estruturas em ferro, que transportam consigo “duas caras”, enfatizando um paralelismo com a personagem de Lady Macbeth. Estas duas faces são criadas pelas características estéticas que lhe foram atribuídas, neste caso de um dos lados, pela textura dos painéis de espuma acústica em pirâmides e do outro pela face completamente lisa e desprovida de marcas, apenas com uma cor, acabando por criar a “divisão” de ambientes pretendidos pela encenadora.

A escolha de utilizar estas placas de espuma foi também com base no fator acústico, pois não sabíamos as condições acústicas, que cada um dos espaços por onde o espetáculo ia passar, teriam. Por esse motivo, e por forma a garantir alguma segurança neste aspeto, alguns elementos da cenografia, já seriam pensados para resolver esses problemas. Em paralelo, e visualmente, remetia-nos diretamente para o ambiente de estúdio, visto que normalmente são utilizadas neste contexto para forrar as paredes dos mesmos.

Outro ponto importante e salientado pela encenadora, era que estas estruturas deveriam ser autónomas e permitir a sua deslocação em palco por parte dos atores de forma a que pudessem dar apoio à encenação, mas também serem “mostradas” e colocadas em destaque perante o público, sendo que seria imprescindível que tivessem algum tipo de rolamentos. No entanto, era importante ter em atenção que estes rolamentos poderiam ser “assumidos” do lado do “estúdio”, onde se assume o lado estrutural e puro, mas em contrapartida, do lado da “casa”, a sua perceção deveria ser minimizada ao máximo.

Sem ter sido um pedido ou necessidade imposta pela encenadora, as dimensões das peças apresentadas acabam por se aproximar muito a uma escala trabalhada pelo designer de interiores.

O facto de as estruturas terem sido pensadas com estas dimensões, foi algo instintivo e natural para a cenógrafa. Pois sempre que desenhou e imaginou, ao longo dos estudos desenvolvidos, estes elementos, foi sempre com uma proporção relacionada com a escala humana e com os espaços que habita. Esta foi uma característica de que a encenação também veio tirar partido pois assim facilitaria a sua interação com os próprios atores, pela sua proporção em relação a estes.

Tal como a altura foi, uma característica a ter em conta neste elemento, também a profundidade ou largura dos mesmos, que é dada pelos aros das laterais, o foi. As laterais foram um elemento que teve de ser "acrescentado" aos estudos iniciais pois, só já na oficina é que nos apercebemos de que estes painéis teriam de ter uma profundidade para que fossem autossustentáveis, e não dependessem de nenhum sistema de fixação em palco, pois seria naturalmente difícil de garantir, devido à diversificação de sítios por onde estes iriam passar.

Este elemento lateral realçou ainda mais a relação da estrutura com o corpo, ao permitir o ator passar por dentro deste aro metálico. Ao mesmo tempo, foi-nos pedido que para além de autossustentáveis, também fossem possíveis de movimentar. Para além de se tornarem estruturas que poderiam movimentar-se em palco, também facilitaria o transporte das peças de um local para o outro.



65. Espuma acústica

A gestão e a logística de transporte e entregas, também faz parte do trabalho do designer de interiores sendo, portanto, uma coisa a que o designer deve olhar e ter a preocupação de tornar tanto melhor as condições do produto, de forma a melhorar e ajudar o trabalho do transportador e toda a logística adjacente.

### **Elementos cenográficos em palco**

Os painéis estariam localizados no palco em três sítios: um deles ficaria fixo durante o espetáculo junto do produtor musical que iria necessitar ter uma mesa/secretária, com uma altura confortável, de forma a que permitisse ao músico e ator estar de pé para colocar a mesa de mistura e o computador, e um banco alto que lhe permitisse estar de pé, mas ao mesmo tempo apoiado. À sua volta iria ter material de som como colunas e amplificadores, mas não interferindo com o painel, este situar-se-ia por de trás dele, com a face da espuma acústica de frente para o público.

O segundo painel iria situar-se mais ou menos a meio do palco, na sua largura, mas ao fundo deste, na sua profundidade por forma a enquadrar o ator no início do concerto, e também este com a parte da espuma acústica virada para o público. À frente deste iria existir uma cadeira alta, onde o ator pudesse estar de pé ou sentado.

O terceiro painel situar-se-ia do lado oposto ao primeiro painel, com um ângulo específico em relação aos espectadores, por forma a não ficar nem perpendicular, nem paralelo ao público, e de forma a enquadrar e criar um fundo às duas poltronas que iriam estar à sua frente, demarcando o espaço "interior".

Estes painéis seriam os elementos a serem construídos em oficina, e os principais da cenografia sendo que auxiliavam a encenação e davam "estrutura" ao próprio concerto devido à sua escala e presença em palco.

Contudo a cenografia teria de ser complementada com outros elementos, por forma a dar resposta às necessidades dos atores. Esses elementos teriam de ser objetos já existentes no mercado, e seriam, neste caso: um banco alto, uma mesa/secretária, uma cadeira alta e uma cadeira para o baixista.

Como já referido, a tentativa de obter o máximo possível, com o mínimo de custos possíveis seria a situação ideal e, portanto, para conseguirmos arranjar estes elementos, procurou-se em várias lojas e inclusive, a encenadora ajudou nesta procura quando recorreu a um antigo contacto seu, um senhor que tem um armazém com muitas peças deste género.

Aqui conseguimos arranjar dois dos elementos necessários: a mesa/secretária e a cadeira alta. A secretária era exatamente o que se pretendia, algo com um aspeto mais industrial e puro, onde o metal também era assumido, mas com o contraste da madeira do tampo da mesma, acabava por suavizar esta estética mais fria atribuída pelo metal. A cadeira, foi escolhida por apresentar as principais características descritas pela encenadora, e pelo próprio ator: era alta, em metal, o seu assento era estofado e ainda tinha costas, também elas estofadas.

Os outros dois elementos foram conseguidos através da ESAD, tendo sido estes cedidos pela mesma para o espetáculo. A cadeira para o baixista, foi nos cedida pela esad-idea. Em plástico preto, sendo que apresentava uma característica particular nos pés da cadeira, por ser meia cadeira-baloço. Esta característica ajudou-nos a criar as condições ideais ao ator e músico, pois uma coisa que este tinha mencionado como importante era: a cadeira deveria ser leve, para fácil manuseamento, mas também deveria permitir a este estar sentado na extremidade, para poder tocar na pezeira, dando apoio e controlando a produção musical. O banco alto era todo em metal pintado a preto e com o assento em madeira e ajustável em altura, o que permitiria ao músico, ajustar a altura que mais lhe seria confortável em relação com a mesa.

Estava fechada a proposta cenográfica e em paralelo com esta procura, foram sendo feitos avanços para se iniciar a produção dos elementos que iriam ser construídos, tal como será explicado mais à frente.

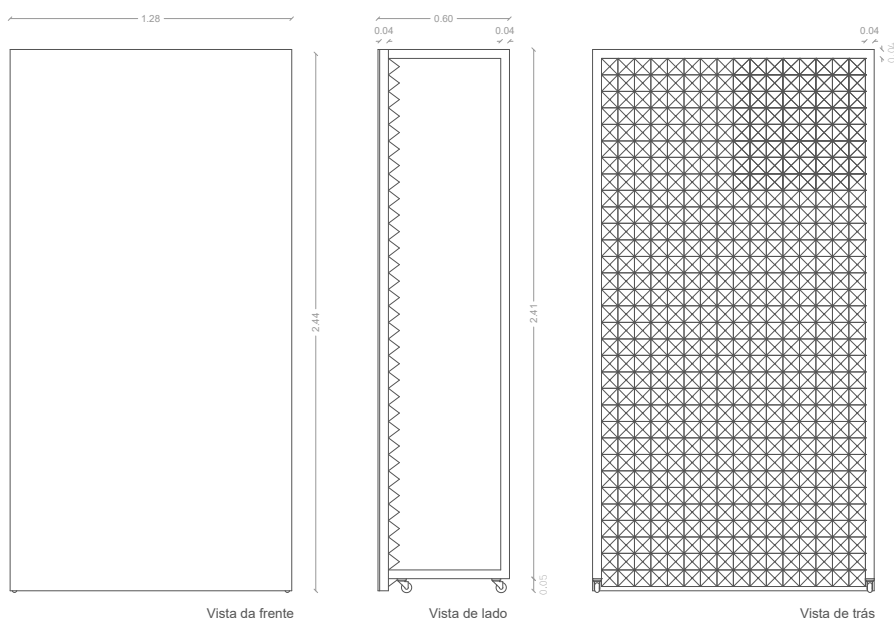
Todos os elementos cenográficos descritos anteriormente são os que compõem a cenografia, sendo que todos os outros objetos que, mais tarde vieram a integrar o espetáculo, seriam estritamente introduzidos pela necessidade de auxiliar a produção musical e melhoria de som do espetáculo.

## Produção

Com base nos desenhos técnicos já anteriormente realizados, dá-se início à produção dos restantes elementos cenográficos.

Com a orientação do professor orientador e com a ajuda do Sr. Castro, responsável das oficinas da ESAD, são feitas as adaptações necessárias, aos desenhos iniciais por forma a responder a todas as necessidades que ao longo do processo foram surgindo, sem antes terem sido tidas em conta. Como foi o caso de os painéis necessitarem de um sistema que permitisse aos atores movimentarem-nos em palco.

A preocupação com as fixações das placas de mdf sobre os perfis metálicos foi outro pormenor a retificar, por forma a que fossem o menos perceptíveis possível sobre uma superfície que iria ser pintada, e que deveria remeter apenas para uma “parede pintada” do interior de uma casa.



66. Desenho técnico dos painéis

Após isto, foram feitas as metragens e contabilizações, e seguidamente as encomendas dos materiais necessários para a construção. Materiais como: o metal, as placas de mdf, as placas de espuma acústica, as tintas, e todos os utensílios necessários à produção destas peças. Os perfis metálicos e as placas de mdf foram encomendadas e recolhidas até às oficinas diretamente pela ESAD.



67. Estrutura metálica dos painéis



68. Pormenor rolamentos



69. Colagem placas de espuma acústica

Por uma questão de facilidade e de otimização de recursos, foram encomendados os perfis metálicos e ao mesmo tempo foram enviados os desenhos técnicos, para que a empresa que iria fornecer os perfis, executasse no local as soldaduras necessárias à construção da estrutura. Já as placas de espuma acústica, as tintas, e os rolamentos para os painéis, foi a própria aluna que foi comprar e fazer a recolha. Entretanto as placas de mdf já se encontravam na ESAD, e, portanto, assim que os perfis metálicos chegaram, foi começar a aparafusar as placas às estruturas. Após isso começou a colar-se as placas de espuma nas faces de cada uma das placas que iria levar espuma, de forma a cobrir toda a superfície. De seguida, iniciou-se logo a pintura das outras faces das placas, pois já tínhamos poucos dias até ao transporte das peças para o local dos ensaios. Foram colocados os rolamentos por último, e as estruturas foram transportadas para o local dos ensaios.



70. Lado "interior" do painel



71. Lado "estúdio" do painel



72. Painéis lado "estúdio"

### Transportes e problemas

O sítio onde estavam a decorrer os primeiros ensaios com encenação, não eram as instalações do local de estreia do espetáculo e, portanto, todas as coisas tiveram de ser transportadas dois dias antes da estreia, para o local da mesma.

Acontece que no meio dos transportes e devido às dimensões e peso das estruturas não facilitarem o mesmo, os rolamentos dos painéis foram danificados. Em consequência desta danificação, também o equilíbrio das estruturas foi posto em causa.

Para resolver esta situação, teve que se mudar os rolamentos e colocar tubos dentro de alguns dos perfis metálicos das estruturas, para criar um contrapeso. Estas intervenções foram feitas um dia antes da estreia da peça, e onde a aluna contou, mais uma vez, com a ajuda dos técnicos das oficinas da ESAD.

Já em palco ainda tiveram de se fazer retoques de pintura a algumas das peças recolhidas, pois devido ao uso apresentavam algumas careências. Pequenas coisas que não eram perceptíveis, até irem para o palco, e que com as luzes se faziam notar.

Fazer parte desta experiência fez com que existisse uma perceção destes imprevistos e de como os *timings* em palco são importantíssimos, pois todos os trabalhos dependem uns dos outros.

A cenógrafa dependia dos ensaios dos atores, os atores dos técnicos de montagem do palco, os técnicos da encenadora, o designer de luz dos técnicos e da cenógrafa. O que nos leva a constatar, que todos os trabalhos que possam ser adiantados e terminados antes da cenografia entrar em palco, é o ideal. Contudo existem percalços, tal como neste caso, e independentemente de quando acontecem, têm de ser resolvidos ou minimizados ao máximo antes do espetáculo.

Esta é outra característica que pode ser apontada como positiva num cenógrafo que também é designer, pois também é algo que está intrínseco na natureza de um designer é a capacidade de gerir várias entidades, e ter contacto com várias pessoas de áreas distintas, tornando-o também ele interdisciplinar e um bocadinho conhecedor de tudo.

## Iluminação

A iluminação é um trabalho complementar à cenografia, contudo essencial para esta. Pode ser também trabalhado pelo próprio cenógrafo, mas neste caso foi executado em separado por um designer de luz, responsável por toda a iluminação do espetáculo.

A iluminação depende muito da cenografia, por isso só depois de existir uma ideia concreta e fechada do que seriam os elementos que comporiam a cenografia, é que o designer de luz podia fazer o seu plano de iluminação e tomar decisões em relação a esta.

Contudo, antes da proposta estar fechada, já tinham existido reuniões e conversas entre a cenógrafa, a encenadora e o designer de luz, para que também ele pudesse dar uma opinião e tentarmos adaptar da melhor forma as suas ideias à proposta da cenografia, sempre com o intuito de demonstrar da melhor forma todo o trabalho que existe para que um espetáculo possa acontecer.

Neste caso, o ponto de contacto e de apresentação dos elementos cenográficos ao designer de luz, foi já nos ensaios de encenação, onde a esta altura já estaria praticamente a finalizar-se a construção dos painéis nas oficinas da ESAD. Sendo que foram lhe apresentados os desenhos, fotografias das maquetas e fotografias da construção a decorrer, para que fosse de mais fácil entendimento as formas, as texturas e cores existentes.

Após isso, o designer apresentou, poucos dias depois, uma proposta para a iluminação que ele achava que iria fazer sobressair toda a peça. Esta proposta focava-se numa iluminação à base de lâmpadas brancas com uma forma cilíndrica e comprida, que seriam fixadas aos aros laterais das estruturas metálicas por forma a iluminar a face da espuma e das pirâmides. A iluminação desta face era muito importante pois criava um jogo ótico muito interessante devido à textura da própria espuma e das pirâmides que a compõem.

Esta ilusão e "confusão" ótica veio evidenciar certas características da personagem Lady Macbeth, no sentido de fazer um paralelismo com a personagem, quando esta aparenta ser uma pessoa, mas que depois se vem a revelar outra.

## ESPETÁCULOS

### 1º Espetáculo | Teatro do Bolhão

Depois de tudo pronto, e de todos os elementos que compõem a cenografia estarem em palco, dão-se início os últimos ensaios gerais da peça, sendo que a partir deste momento já não seria possível retirar nada de palco, nem fazer mais nenhuma intervenção nos elementos.

A aluna, bem como o professor orientador estiveram presentes no ensaio geral para que pudessem finalmente ver o “resultado final” de todo este longo e trabalhoso processo. A presença da cenógrafa no ensaio geral foi muito importante para que pudesse auxiliar qualquer problema que pudesse existir com a cenografia, e que se revelasse apenas no momento do ensaio. Terminado o ensaio geral e correndo tudo lindamente, encontrava-se tudo pronto para o dia da grande estreia deste concerto.



73. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão

A estreia do espetáculo deu-se no dia 1 de Dezembro de 2017 no Teatro do Bolhão às nove e meia da noite, sendo que a aluna chegou ao local um pouco antes da hora de início do espetáculo para se certificar de que tudo estava bem e não seria preciso nada de “última hora”. Pois como é feita a limpeza do palco antes do espetáculo, poderia alguma coisa estar fora das marcações, podendo vir a prejudicar todo o espetáculo. Verificando que estava tudo pronto, só restava esperar pela hora do público encher a sala, e a música começar a tocar.



74. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão



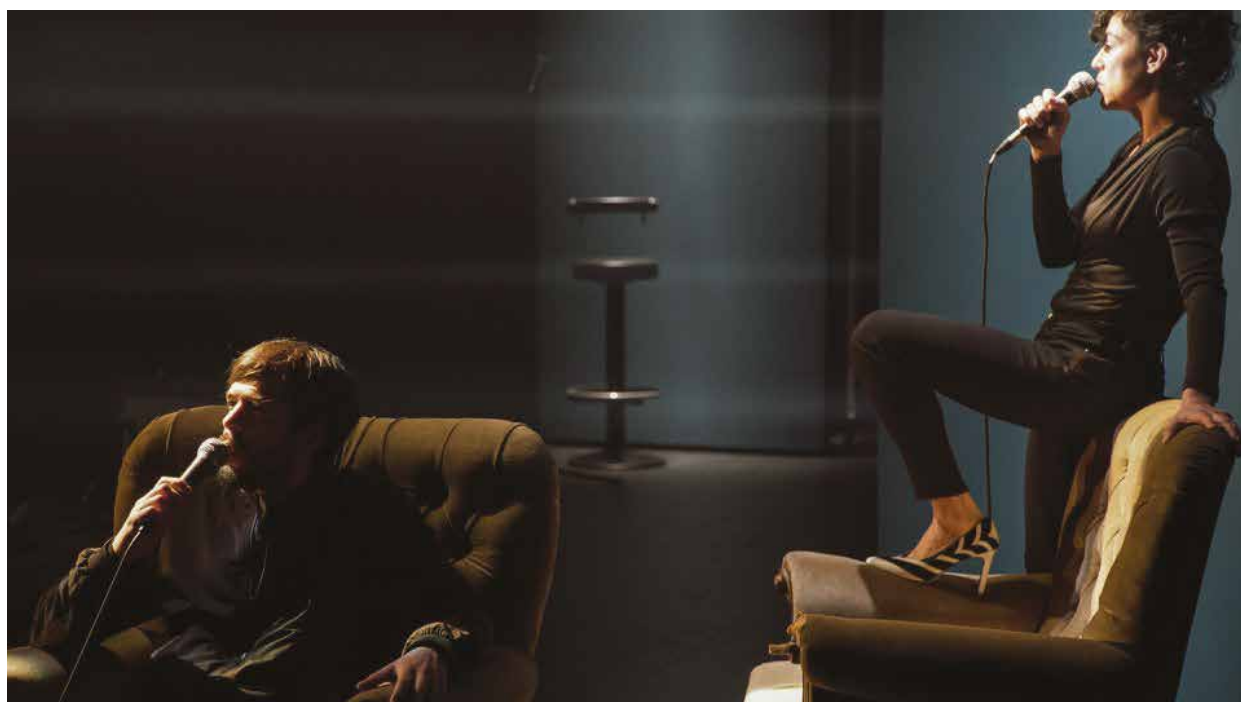
75. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão



76. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão



77. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão



78. *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão

### **Pós-espetáculo**

O espetáculo correu lindamente e todos foram parabenizados pelo seu excelente trabalho, inclusivamente a cenógrafa.

A cenografia foi bastante elogiada, e principalmente ressaltando os movimentos, a ilusão de ótica criada pelas pirâmides das placas de espuma acústica, com a iluminação, criava todo um ambiente complementar à encenação, e que facilitava a compreensão das sensações e sentimentos inerentes à peça por parte do público.

Depois de terminado o espetáculo, foi necessário retirar todos os elementos de palco, onde foram devidamente embalados e acondicionados, para que os transportadores os pudessem levar, ainda naquela noite, para o armazém onde iriam ficar guardados até ao dia do próximo espetáculo.

A parte mais importante era realmente garantir que as peças ficavam bem acondicionadas, mas devido às grandes dimensões e peso destes, a cenógrafa teve de pedir ajuda a uma pessoa para conseguir fazê-lo. Neste caso, foi o Pedro, que ajudou. Sem a sua ajuda teria sido impossível garantir um bom acondicionamento das peças, bem como a devida proteção dos painéis, para que não fossem danificados durante o transporte, e por forma a garantir que quando voltassem para palco, viriam em perfeitas condições.

Embalados todos os elementos, e colocados dentro do camião, só uns dias antes do próximo espetáculo lhe voltaríamos a mexer.

## **2º Espetáculo | Teatro Passos Manuel**

A segunda apresentação deste concerto encenado estava marcada para o dia 6 de Janeiro de 2018, no Teatro Passos Manuel pelas dez horas da noite.

Foi combinado entre a cenógrafa e a pessoa responsável pelo transporte das peças, a entrega das mesmas no Teatro Passos Manuel no dia 3 de Janeiro pela manhã, onde a cenógrafa foi receber as peças por forma a garantir a entrega em bom estado de todos os elementos para que pudessem ir diretamente para o palco.

Na entrega da cenografia a aluna foi advertida de que poderia existir um problema com um dos painéis de mdf, pois devido há humidade existente no local onde as coisas foram guardadas, ainda que bem acondicionados com cartão e película de plástico, uma das placas de mdf tinha inchado e estava danificada.

Desta forma, a aluna teve de solucionar o problema arranjando mais parafusos junto das oficinas da ESAD, assim como o material necessário para a colocação destes, e pedindo mais uma vez ajuda ao Pedro, para que fosse possível colocá-los. Pois a aluna sozinha não conseguiria fazê-lo e sendo que, os técnicos das oficinas não poderiam despende de mais tempo para auxiliar o trabalho de uma aluna individual. Tendo em conta que faltava um dia para o espetáculo, esta foi a solução mais rápida e menos dispendiosa que se arranjou – colocar mais parafusos na placa de mdf segurando-os aos perfis metálicos para que se notasse o menos possível o ondulado da superfície pintada.

Este trabalho teve que ser feito em palco ainda durante a tarde de dia três, pois nessa noite a cenografia já tinha que estar “em pé” para que o designer de luz pudesse fazer a sua montagem técnica.

A montagem e disposição dos elementos cenográficos em palco foi algo que teve de ser adaptado ao tamanho e condições do mesmo, pois sabíamos desde o início que essa seria uma condicionante pelo facto de o espetáculo ser itinerante.

Este palco era significativamente mais pequeno que o palco da estreia e, portanto, tiveram de se fazer alguns ajustes à disposição da cenografia. Em relação às estruturas, por exemplo, foi combinado com a encenadora que para este espetáculo só iríamos utilizar duas, no en-

tanto as poltronas, só no local é que nos foi permitido perceber se só seria possível colocar uma delas. Pois chegou-se à conclusão, que por uma questão de espaço de circulação para os atores, e mesmo em termos de proporção que o melhor seria utilizar apenas um cadeirão. No que toca à cenografia, todos os outros elementos se mantiveram, proporcionando de novo um excelente espetáculo.



79. *Lady and Macbeth*, Teatro Passos Manuel



80. *Lady and Macbeth*, Teatro Passos Manuel



81. *Lady and Macbeth*, Teatro Passos Manuel



82. *Lady and Macbeth*, Teatro Passos Manuel

### **Pós-espetáculo**

Após o espetáculo, foi necessário embalar novamente todos os elementos, tal como no primeiro espetáculo, e onde a ajuda do Pedro, foi novamente incansável.

Neste caso, a recolha dos objetos só seria feita na manhã seguinte pelo que já não seria necessária a presença da aluna para a recolha destes, desde que ficasse tudo acondicionado e respetivamente arrumado para a fácil recolha dos mesmos, ficando a cargo da encenadora a comunicação e marcação com o transportador.

É importante referir que a itinerância do concerto continuou por várias partes do país, mas o acompanhamento da aluna ao espetáculo terminou aqui, devido a fatores de indisponibilidade de horário, e de não participação, por parte da produção, para as deslocações no acompanhamento do espetáculo. Tornando-se assim impossível de continuar a dar apoio à produção desta peça.

Contudo, a participação neste projeto foi muito positiva e enriquecedora para a formação profissional e pessoal da aluna, tendo esta que agradecer, mais uma vez, tal oportunidade à Escola Superior de Artes e Design do Porto.



## CONCLUSÕES

Após o estudo e análise da evolução da cenografia, dos seus maiores impulsionadores e influenciadores, a interligação e cruzamento desta arte com os tempos de hoje, através da análise dos casos de estudo e da apresentação do projeto executado pela aluna, onde se elucida o leitor da influência da área de formação de quem hoje é responsável por desenvolver cenografia, no produto final apresentado, podemos concluir os seguintes aspetos.

A cenografia é algo que já existe há muitos anos e trata-se de uma matéria muito abrangente que ao longo do tempo foi sendo trabalhada de formas diferentes, e por isso, foi adquirindo diferentes significados. Foi-se modificando tanto a nível de significado, como a nível estético e funcional, tendo sido sempre influenciada por quem a trabalhava. Pois como vimos, foram vários "tipos" de pessoas que trabalharam este conceito, portanto todas as fases pelo qual passou foi diretamente influenciada pela área onde se inseria, e principalmente, pelos profissionais que a trabalhavam.

No capítulo II é clarificada esta questão pelo facto de serem apresentadas as bases gerais das três áreas de formação aqui analisadas em casos de estudo, no capítulo seguinte a este. Onde são abordados pontos como métodos e processos de trabalho, influências culturais, sociais e até modos de estar, sobre as três áreas: a arquitetura, a pintura e o design de interiores. E onde percebemos que estes são fatores que induzem consciente ou inconscientemente o nosso desempenho e trabalho, neste caso como cenógrafos.

No capítulo III é nos elucidado este ponto quando se abordam casos de estudo que nos permitem perceber estas diferenças nos modos de trabalhar, de pensar, e de chegar a um produto final, mas que nos permitem igualmente perceber que todas são possíveis e exequíveis. Apenas existe uma forma e caminho diferente de alcançar o mesmo fim – criar cenografia. Ainda que sejam apresentados dois arquitetos a desenvolver o papel de cenógrafos, conseguimos perceber que as obras de João Mendes Ribeiro apresentam um carácter mais construtivo e aproximado à escala da arquitetura. Enquanto que as cenografias de José Capela se distanciam deste modelo, apresentando um carácter mais conceptual e menos construtivo, provavelmente por influência da sua relação mais teórica do que prática à arquitetura.

Quanto às obras de João Brites, é clara uma abordagem mais concep-

tual e livre à semelhança do ambiente e forma de trabalhar onde se insere o artista plástico.

Para esta reflexão foi essencial a participação da aluna no ambiente envolvente e adjacente às cenografias, bem como a comunicação e relação com os intervenientes de uma produção de espetáculo e da qual a cenografia é parte integrante. Pode-se afirmar que apenas devido ao seu envolvimento com toda a produção, a colocou em posição de interrogação perante a diversidade de soluções possíveis para as cenografias, e a percepção e a constatação de existirem tantas soluções e criações cenográficas à nossa volta.

Pode-se concluir com isto, que o projeto realizado pela aluna foi apenas uma das hipóteses de interpretações por parte da mesma, da obra literária, condicionada por um programa apresentado pela produção/encenadora e pela influência da sua formação na área de design de interiores.

Apresentando neste caso, uma aproximação à arquitetura, nos elementos dos painéis, por serem um objeto mais construtivo e a escala a que foram trabalhados, mas também uma clara influência das áreas mais artísticas, como é o caso da pintura, livre de métodos, processos e de um pensamento despreocupado sobre o que as pessoas poderão pensar, ou até mesmo se entenderão o produto final.

Neste caso podemos observar esta influência na abordagem feita ao revestimento dos painéis, onde cada uma das faces é trabalhada para que estas nos possam transportar a uma outra dimensão e interpretação da própria peça, ao estarem em constante relação com os atores.

Em suma, podemos afirmar que a área de formação e todas as aptências teóricas e formais que a aluna foi adquirindo no âmbito da sua formação em design de interiores, e também, com a estreita relação com áreas adjacentes a esta, tiveram diretamente influência sobre a obra finalizada.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrea Palladio (2015). In *Enciclopédia Biográfica de Arquitetos Digital*. Retirado em Julho 26, 2018 de [http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt\\_PT/coleccoes/Maquetes/ContentDetail.aspx](http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt_PT/coleccoes/Maquetes/ContentDetail.aspx)

Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: Ciclo Convidados Mortos e Vivos/João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 6, 2018 de <https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro>

Azquotes (s.d.). *Eero Saarinen Quotes*. Retirado em Setembro 16, 2018 de [https://www.azquotes.com/author/31782-Eero\\_Saarinen](https://www.azquotes.com/author/31782-Eero_Saarinen)

Brainyquote (s.d.). *Alvar Aalto Quotes*. Retirado a Setembro 15, 2018 de [https://www.brainyquote.com/authors/alvar\\_aalto](https://www.brainyquote.com/authors/alvar_aalto)

Brainyquote (s.d.). *Design Quotes*. Retirado a Setembro 15, 2018 de <https://www.brainyquote.com/topics/design>

Brainyquote (s.d.). *Paint Quotes*. Retirado a Setembro 15, 2018 de <https://www.brainyquote.com/topics/paint>

Capela (2007). *Cenografia na Mala Voadora*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10219.pdf>

Citador (s.d.). *Pintura*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <http://www.citador.pt/frases/citacoes/t/pintura>

Conceito (2014). *Conceito de Pintura*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <https://conceito.de/pintura>

Do mal ao menos (2014). *Scenography for 'As Orações de Mansata'*. Retirado em Setembro 26, 2018 de <https://www.domalo-menos.com/projects/9vmlw/>

Eames Oficial site (2014). *The details are not the details...* Retirado em Setembro 15, 2018 de <http://www.eamesoffice.com/blog/the-details-are-not-the-details/>

Ebiografia (2017). *Richard Wagner*. Retirado em Julho 26, 2018 de [https://www.ebiografia.com/richard\\_wagner/](https://www.ebiografia.com/richard_wagner/)

Escala na rede (2015). *Mala Voadora (tal como a vemos no final de dois mil e catorze)*. Retirado em Setembro 27, 2018 de <https://www.domalomenos.com/projects/9vmlw/>

GIBBS, J. (2010). *Design de interiores, Guia útil para estudantes e profissionais*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

Grupo Osicran Teatro (2010). *Gordon Craig: o teatro enquanto obra de arte*. Retirado em Julho 22, 2018 de <http://osicran.teatro.blogspot.com/2010/01/gordon-craig-o-teatro-enquanto-obra-de.html>

Infoescola (s.d.) *O que é Arquitetura*. Retirado em Julho 29, 2018 de <https://www.infoescola.com/arquitetura/o-que-e-arquitetura/>

Invisionapp (2018). *101 quotes about design and creativity*. Retirado em Setembro 15, 2018 de <https://www.invisionapp.com/inside-design/design-and-creativity-quotes>

João Mendes Ribeiro. *Arquitetura. Cenografia*. Retirado em Setembro 5, 2018 de [https://www.dgartes.gov.pt/qp07/dossier\\_de\\_artista\\_jmr.pdf](https://www.dgartes.gov.pt/qp07/dossier_de_artista_jmr.pdf)

Jornal de Notícias (2016) “*O encanto do palco é o seu lado mentiroso*”. Retirado em Setembro 10, 2018 de <https://www.jn.pt/artes/interior/o-encanto-do-palco-e-o-seu-lado-mentiroso-5207828.html>

Machado (2010). *Gordon Craig: o teatro enquanto obra de arte*. Retirado em Julho 29, 2018 de <http://osicran.teatro.blogspot.pt/2010/01/gordon-craig-o-teatro-enquanto-obra-de.html>

Mantovani (1989). *Cenografia*. Retirado em Julho 10, 2018 de <https://cenicasusc.wordpress.com/2014/02/21/cenografia-anna-mantovani-pdf/>

Martins, L. (2016). *A profissão de Arquiteto - Competências e aptidões fora da arquitetura*. Tese de Mestrado. Faculdade ISCTE Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa

Museu Coleção Berardo (s.d.) *Lászlo Moholy-Nagy*. Retirado em Julho 29, 2018 de <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/375>

Museu Nacional do Teatro e da Dança (2018). *Cenografia*. Retirado em Julho 26, 2018 de <http://www.museudoteatroedanca.gov.pt/pt-PT/colecoes/Maquetes/ContentDetail.aspx>

Pstage (s.d.). *As Orações de Mansata*. Retirado em Setembro 9, 2018 de <https://pstage.wordpress.com/as-oracoes-de-mansata/>

Quotefancy (s.d.). *Design is a dreadful form of expression*. Retirado em Setembro 17, 2018 de <https://quotefancy.com/quote/1759674/Philippe-Starck-Design-is-a-dreadful-form-of-expression>

Ribeiro, J. M. (2008). *Arquitetura e Espaço Cénico – Um percurso biográfico*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Ribeiro (s.d.). *Arquitetura e Artes Cénicas: A Arquitetura como tradução da dramaturgia*. Retirado em Setembro 6, 2018 de <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11373.pdf>

Scribd (2010). *Qual a diferença entre arte popular e arte erudita*. Retirado em Julho 27, 2018 de <https://pt.scribd.com/doc/41455481/Qual-a-diferenca-entre-arte-popular-e-arte-erudita>

Texto Editores (eds) (2011). *Dicionário escolar secundário português*. 07-2011, vol. 1. Texto Editores

Toda Matéria (2017) *O que é Pintura?*. Retirado em Julho 22, 2018 de <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-pintura/>

Universidade de São Paulo (2009). *O Bando: um teatro de formas no ar*. Retirado em Setembro 2, 2018 de <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57385>

Vitruvius (2015). *Desenhos que revolucionaram a cena teatral*. Retirado em Julho 8, 2018 de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>)

Werneck, M. (2009). *O Bando: um teatro de formas no ar*. Retirado em Setembro 2, 2018 de <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57385>

Youtube (2015). *Documentário P-STAGE: construção do cenário do espectáculo*. Retirado em Setembro 9, 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=RV0QhfQysLg>





# ÍNDICE DE IMAGENS

1. *Teatro de Dionísio*, Atenas, 330 a.C. - Historyplex (2018). *The Diverse History and Functions of Ancient Greek Theater Styles*. Retirado em Outubro 10, 2018 de <https://historyplex.com/ancient-greek-theater>

2. Levantamento *Teatro Olímpico*, Vicenza, 1585 - Libreria Antiquaria Perini (s.d). SALMON TOMMASO. Retirado em Setembro 24, 2018 de <http://www.libreriaperini.com/it/vedute-di-citta-/italia/veneto/veduta-interiore-del-teatro-olimpico-in-vicenza---veduta-della-scena-dello-stesso-teatro---piazza-principale-nella-citt--di-vicenza---pianta-del-teatro-olimpico-/3835/dcm>

3. *Teatro Alla Scala*, Milão, 1778 - Focus (2016). *La storia del Teatro alla Scala*. Retirado em Setembro 22, 2018 de <https://www.focus.it/cultura/storia/inaugurazione-teatro-alla-scala-storia>

4. Planta do *Teatro de Bayreuth*, Alemanha, 1876 - Vitruvius (2015). *Desenhos que revolucionaram a cena teatral*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>

5. *Teatro Bayreuth*, Alemanha, 1876 - Theatre Architecture (s.d). *Theatre Database*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?theatreId=388>

6. Homem Vitruviano, Leonardo Da Vinci, 1490 - Pinterest (s.d) *Homem Vitruviano*. Retirado em Setembro 29, 2018 de <https://www.pinterest.pt/pin/444800900668940677/?lp=true>

7. *Partenon*, Grécia, 438 a.C - Rising stars tv (2016) *Classical Greece And Ancient Greek Warfare*. Retirado em Setembro 29, 2018 de <https://risingstarstv.net/parthenon-definition-world-history/view/classical-greece-and-ancient-greek-warfare-2016-156-de>

8. Perspetiva cenográfica, *Teatro do Olímpico*, Palladio, 1585 - Paesionline (s.d). *Foto Teatro Olímpico a Vicenza*. Retirado em Setembro 29, 2018 de [https://www.paesionline.it/italia/foto-immagini-vicenza/2424011\\_teatro\\_olimpico](https://www.paesionline.it/italia/foto-immagini-vicenza/2424011_teatro_olimpico)

**9.** *Parsifal*, Richard Wagner, 1882 - Wikimedia Commons (s.d) Wagner Parsifal. Retirado em Setembro 29, 2018 de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner\\_-\\_Parsifal\\_-\\_The\\_temple\\_of\\_the\\_gral\\_-\\_Pach\\_Brothers\\_-\\_The\\_Victrola\\_book\\_of\\_the\\_opera.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wagner_-_Parsifal_-_The_temple_of_the_gral_-_Pach_Brothers_-_The_Victrola_book_of_the_opera.jpg)

**10.** *Parsifal*, Adolphe Appia, 1896 - Graphicine (2017) ADOLPHE APPIA - IN DEPTH. Retirado em Setembro 28, 2018 de <http://www.graphicine.com/adolphe-appia-in-depth/>

**11.** *Orpheus*, Adolphe Appia, 1913 - Emilylynch (2016) *A Revolution in Stage Design: Drawings and Productions of Adolphe Appia*. Retirado em Setembro 28, 2018 de <https://emilylynch09326138.wordpress.com/2016/11/01/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/>

**12.** *Hamlet*, Edward Craig, 1912 - Pinimg (s.d) *Hamlet Craig*. Retirado em Setembro 20, 2018 de <https://i.pinimg.com/originals/ac/1e/6d/ac1e6d597adb920893712675850d169b.jpg>

**13.** *Tales of Hoffman*, Moholy-Nagy, 1929 - Monoskop (2018) László Moholy-Nagy. Retirado em Setembro 29, 2018 de [https://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3\\_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:MoholyNagy\\_Laszlo\\_1929\\_stage\\_design\\_for\\_the\\_Tales\\_of\\_Hoffman.jpg](https://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy#mediaviewer/File:MoholyNagy_Laszlo_1929_stage_design_for_the_Tales_of_Hoffman.jpg)

**14, 15 e 16.** *Propriedade Privada*, 1996 - Companhia Olga Roriz (1996). *Propriedade Privada*. Retirado em setembro 24, 2018 de <https://www.olgaroriz.com/pecas/propriedade-privada/>

**17 e 18.** Centro de Artes Visuais, Coimbra, 2013 - ultimas reportagens (2006). *João Mendes Ribeiro - Centro Artes de Coimbra*. Retirado em Setembro 24, 2018 de <http://ultimasreportagens.com/59.php>

**19.** Casa da Escrita, Coimbra, 2010 – Archdaily (2011). *Casa da Escrita / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 24, 2018 de <https://www.archdaily.com/150913/casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro/5014e5b328ba0d5828000b85-casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro-photo>

**20 e 21.** *A Sesta*, 2002 – Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: A Sesta / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <https://www.archdaily.com.br/br/01-50897/cenografia-e-arquitetura-a-sesta-joao-mendes-ribeiro>

**22.** Esquiços objeto mala-mesa - Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: A Sesta / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <https://www.archdaily.com.br/br/01-50897/cenografia-e-arquitetura-a-sesta-joao-mendes-ribeiro>

**23.** Objeto mala-mesa - Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: A Sesta / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <https://www.archdaily.com.br/br/01-50897/cenografia-e-arquitetura-a-sesta-joao-mendes-ribeiro>

**24 e 25.** *D. João*, 2006 - Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: Ciclo Convidados Mortos e Vivos / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 24, 2018 de [https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946\\_45953](https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946_45953)

**26.** *Fiore Nudo*, 2006 - Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: Ciclo Convidados Mortos e Vivos / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 24, 2018 de [https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946\\_45953](https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946_45953)

**27.** *Frei Luís de Sousa*, 2006 - Archdaily (2012). *Cenografia e Arquitetura: Ciclo Convidados Mortos e Vivos / João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 24, 2018 de [https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946\\_45953](https://www.archdaily.com.br/br/01-45946/cenografia-e-arquitetura-ciclo-convidados-mortos-e-vivos-joao-mendes-ribeiro/45946_45953)

**28 e 29.** Esquiços para *As Orações de Mansata*, 2014 - P-stage (2013). *As Orações de Mansata: desenhos de João Mendes Ribeiro*. Retirado em Setembro 27, 2018 de <https://pstage.wordpress.com/2013/09/14/as-oracoes-de-mansata-desenhos-de-joao-mendes-ribeiro/>

**30, 31, 32, 33 e 34.** *As Orações de Mansata*, 2014 - espaço de arquitetura (2014). *As Orações de Mansata*. Retirado em Setembro 27, 2018 de <http://espacodearquitetura.com/projects/58b6a-04364af7ebf08b2da4e>

**35 e 36.** *Overdrama*, 2011 - mala voadora (2011). *Overdrama*. Retirado em Setembro 25, 2018 de [https://malavoadora.pt/espectaculos/overdrama\\_20.html](https://malavoadora.pt/espectaculos/overdrama_20.html)

**37 e 38.** *Casa & Jardim*, 2012 - mala voadora (2012). *Casa & Jardim*. Retirado em Setembro 25, 2018 de [https://malavoadora.pt/espectaculos/casa-jardim\\_22.html](https://malavoadora.pt/espectaculos/casa-jardim_22.html)

**39 e 40.** *Memorabilia*, 2011 - mala voadora (2011). *Memorabilia*. Retirado em Setembro 25, 2018 de [https://malavoadora.pt/espectaculos/memorabilia\\_21.html](https://malavoadora.pt/espectaculos/memorabilia_21.html)

**41.** *Dead End*, 2012 - mala voadora (2012). *Dead end*. Retirado em Setembro 26, 2018 de <http://malavoadora.blogspot.com/2013/01/dead-end-no-maria-matos-23-26-janeiro.html>

**42.** *A Sala Branca*, 2013 - mala voadora (2013). *A Sala Branca*. Retirado em Setembro 26, 2018 de [https://malavoadora.pt/espectaculos/a-sala-branca\\_27.html](https://malavoadora.pt/espectaculos/a-sala-branca_27.html)

**43 e 44.** *The Paradise Project*, s.d. - mala voadora (s.d) *The Paradise Project*. Retirado em Setembro 28, 2018 de [https://malavoadora.pt/espectaculos/the-paradise-project\\_142.html](https://malavoadora.pt/espectaculos/the-paradise-project_142.html)

**45, 46, 47 e 48.** *Pirandello*, 2016 - Porto (2016). Mala Voadora apresenta adaptação de romance de Luigi Pirandello no FITEI. Retirado em Setembro 26, 2018 de [http://www.porto.pt/noticias/mala-voadora-apresenta-adaptacao-de-romance-de-luigi-pirandello-no-fitei\\_2](http://www.porto.pt/noticias/mala-voadora-apresenta-adaptacao-de-romance-de-luigi-pirandello-no-fitei_2)

**49 e 50.** *Gente Singular*, 1993 - O Bando (1993). *Gente Singular*. Retirado em Setembro 29, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1992-1997/gente-singular-1993/>

**51.** *Trágicos e Marítimos*, 1984 - O Bando (1984). *Trágicos e Marítimos*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1980-1985/tragicos-e-maritimos-1984/>

**52.** *Montedemo*, 1987 - O Bando (1987). *Montedemo*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1986-1991/montedemo-1987/>

**53.** *Ensaio sobre a cegueira*, 2004 - O Bando (2004). *Ensaio sobre a cegueira*. Retirado em Setembro 25, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2004-2009/ensaio-sobre-a-cegueira-2004/>

**54 e 55.** *Quixote*, 2010 - O Bando (2010). *Quixote*. Retirado em Setembro 26, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2010-2017/quixote-2010/>

**56.** *Afonso Henriques*, 1982 - O Bando (1982). *Afonso Henriques*. Retirado em Setembro 27, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/1980-1985/afonso-henriques-1982/>

**57.** *Afonso Henriques*, 2009 - O Bando (2009). *Afonso Henriques*. Retirado em Setembro 27, 2018 de <http://www.obando.pt/pt/espectaculos/2004-2009/afonso-henriques-2009/>

**58.** *Máquina de cena, Trono, Afonso Henriques*, 1982 - Wikipedia (2013). *Trono Afonso Henriques*. Retirado em Setembro 28, 2018 de [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_o\\_Bando#/media/File:-Trono\\_afonsohenriques1.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_o_Bando#/media/File:-Trono_afonsohenriques1.jpg)

**59.** Esquiços - Desenhos da autora

**60 e 61.** Maqueta de estudo, fase 1 - Fotografias da autora

**62 e 63.** Maqueta de estudo, fase 2 - Fotografias da autora

**64.** Moodboard de cores - elaborado pela autora

**65.** Espuma acústica - Fotografia da autora

**66.** Desenho técnico dos painéis - elaborado pela autora

**67.** Estrutura metálica dos painéis - Fotografia da autora

**68.** Pormenor rolamentos - Fotografia da autora

**69.** Colagem placas de espuma acústica - Fotografia da autora

**70.** Lado "interior" do painel - Fotografia da autora

**71.** Lado "estúdio" do painel - Fotografia da autora

**72.** Painéis lado "estúdio" - Fotografia da autora

**73, 74, 75, 76, 77 e 78.** *Lady and Macbeth*, Teatro do Bolhão -  
Fotografias de Paulo Cunha Martins

**79, 80, 81 e 82.** *Lady and Macbeth*, Teatro Passos Manuel - Foto-  
grafias de Paulo Cunha Martins



