

TRABALHO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARQUITETURA

Orientador(a) Professora Gabriela Gonçalves

Tutor(a) Professor Pedro Mendes

ISCTE-IUL
Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Outubro 2019

ARQUITETURA DO ESPAÇO CÉNICO: UMA QUESTÃO DE PERSPETIVA

ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÉNICO: QUINTA DA ALAGOA

PAULO JORGE OLIVEIRA COSTA CARVALHEIRA DIAS

PREFÁCIO

mas muitas com as outras no tempo e no espaço:
um sistema maior no qual as pessoas se relaciona-
oprelação foi feita de outros, benefícios a
jeitos e compreendemos sempre somos algo de
no espaço tempo-mos que mudamos vamos?
nos diariamente. Aí o tempo de cada um de nós
trabalha as imagens e informações que recebe-
má sempre uma forma diferente de ver, ler e com-
espejo, e algumas representações da ideia de que
diferença. Estas primeiras coisas, talvez de um
diferente, e sobre o modo como buscamos a vi-
são do nosso conhecimento, mas de uma maneira
de ser visto e sobre o quanto há assuntos que
Este projeto é sobre pesquisas, modos de ver e

John Berger | 1977 | *Ways of Seeing*

**IMAGEM INCORPORA UM MODO DE VER,
POR ALGUNS INSTANTES OU SECULOS. CADA
PRIMEIRA APARIÇÃO E ENTÃO PRESERVADA -
DA DO ESPAÇO E DO TEMPO EM QUE FIZ A SUA
CONJUNTO DE APARIÇÕES, QUE FOI DESTACA-
OU REPRODUZIDA, É UMA APARIÇÃO, OU UM
UMA IMAGEM É UMA VISÃO QUE FOI DESCRIDA**

ÍNDICE GERAL

0. Introdução geral
1. Agradecimentos
2. Arquitetura do Espaço Cénico:
Uma Questão de Perspetiva
3. Arquitetura de um Espaço Cénico:
Quinta da Alagoa

INTRODUÇÃO GERAL

Em virtude da obtenção do grau de mestre em arquitetura no ISCTE – IUL, este caderno consiste no resultado do trabalho desenvolvido em paralelo na Vertente Teórica (VT) e na Vertente Prática (VP) de Projeto Final de Arquitetura. Enquanto a VT se baseia num trabalho de investigação, a VP compreende um projeto de arquitetura com local de intervenção em Carcavelos, incluindo uma intervenção geral de grande dimensão projetada em grupo e uma individual a uma escala mais aproximada.

Ambas as vertentes se focam na relação entre duas pessoas num espaço e na forma como veem e são vistas. Na Teórica, esta relação é estudada no contexto do espaço cénico, quer seja no mundo do cinema ou no mundo do teatro. Na Prática, esta relação é empregue como um modo de pensar arquitetura, idealizando as possíveis relações entre duas ou mais pessoas no espaço, independentemente de este ser cénico ou não.

Embora aparentemente evidente, a ligação direta entre as duas vertentes surgiu apenas com o desenvolvimento da componente prática. Ou seja, apesar de a VT analisar a arquitetura do espaço cénico, o desenho de uma sala de espetáculos na VP não foi propositado.

O objetivo inicial centrava-se na compreensão da forma de duas pessoas (neste caso, o ator e o observador) se relacionarem num espaço e aplicar os conhecimentos no projeto prático. Por coincidência, a ruína do Chalet do terreno da Quinta da Alagoa reúne as condições necessárias para a criação de uma sala de espetáculos. E, ainda, analisando o território envolvente à quinta e compreendendo a escassez de equipamentos relativamente à quantidade de habitação, fez-se notar necessário o desenvolvimento de um espaço polivalente com a capacidade de realização de espetáculos, exposições ou reuniões.

ARITAPEREIRABRUNAMOREIRACARLOSFELIXCATARINACOSTADANIELAMANGAS
GABRIELAGONCALVESHELENADIASHUGOCASANOVAINESGONCALVESIOLANDAROSADO
MAEMANODAVIDMANOJORGEMARGARIDADIASMARIACAROLINALUCASMARIANASIMOES
PAIPEDROBOTELHOPEDROMENDES RITARODRIGUESRODRIGOBATALHA

AGRADECIMENTOS

À orientação que me foi dada de forma tão cuidada e dedicada e que ficou sempre à distância de uma mensagem;

Ao acompanhamento da vertente prática dado com descontração e sentido de humor;

Aos cinco anos de aprendizagem passados neste estabelecimento; às horas de estudo sem fim, aos enunciados complicados e aos trabalhos de grupo que criam memórias que se levam para a vida;

Às palhinhas, aos almoços no 35, aos cafés servidos com um sorriso e aos jantares que chegam de mota, às noites mal dormidas, às noites em branco, às aventuras e ao carrocel;

Aos laços de amizade, à partilha, às conversas a fio e às discussões, aos abraços, às gargalhadas, aos sorrisos e às lágrimas, às memórias criadas, à confiança, à cumplicidade e ao P.I.lar;

Ao amor, aos desamores e às aprendizagens;

Ao amor incondicional da família, à educação e aos valores que me foram transmitidos, ao pão na mesa, à roupa lavada, ao teto que me acolhe e à sensação de lar, aos jantares prontos na hora de chegar a casa e às *turrinhas*, aos depósitos cheios, ao companheirismo, à amizade e à união;

À alegria de viver e a todos aqueles que iluminam os meus Dias;

Obrigado!

RESUMO

O presente ensaio da Vertente Teórica de Projeto Final de Arquitetura pretende compreender a influência da forma arquitetónica no modo como duas pessoas se relacionam no espaço. Para tal, foram estudadas duas Artes cénicas – o teatro e o cinema - que estabelecem relações entre dois seres pensantes - o ator e o observador.

A Arquitetura contextualiza o nosso quotidiano e a *Arquitetura do Espaço Cénico* contextualiza as histórias do teatro e do cinema. Uma obra arquitetónica pode ser projetada atendendo vários fatores tais como o espaço, a luz ou a imagem. Pode, também, considerar a arquitetura enquanto contexto e enquanto modo de promover ou evitar relações entre dois indivíduos que partilham um espaço.

Servindo de suporte e de aplicação de conhecimentos, a Quinta da Alagoa, em Carcavelos, foi alvo de uma intervenção de projeto tendo em conta este modo de pensar a Arquitetura, ou seja, pensar a arquitetura considerando o impacto que terá no comportamento humano e o modo como cada ser vê e é visto.

Palavras-chave: espaço cénico, perspetiva, teatro, cinema, arquitetura.

ABSTRACT

This essay aims to understand the influence of architectural form on the way two people relate in a space. To this end, two performing arts - theatre and cinema - that establish relations between two thinking beings - the actor and the observer - were studied.

Architecture contextualizes our daily lives and Scenic Space Architecture contextualizes the histories of theatre and cinema. An architectural work can be designed considering various factors such as space, light or image. It can also consider architecture as context and as a way of promoting or avoiding relationships between two individuals sharing a space.

As a support and application of knowledge, Quinta da Alagoa, in Carcavelos, was the target of a project design intervention considering this way of thinking about Architecture, that is, thinking about architecture considering the impact it will have on human behaviour. way each being sees and is seen.

Keywords: scenic space, perspective, theatre, cinema, architecture.

0	16	INTRODUÇÃO
1	20	CONCEITOS
	20	ATOR, OBSERVADOR E ESPAÇO CÊNICO
	22	A CAIXA
	22	TRÊS FORMAS DE RELACIONAR
2	28	DISTANCIAMENTO ESPACIAL E TEMPORAL
	28	CINEMA: CAIXA INTERIOR E CAIXA EXTERIOR
	34	RELAÇÕES ENTRE CINEMA E ARQUITETURA
3	40	DISTANCIAMENTO ESPACIAL E APROXIMAÇÃO TEMPORAL
	40	ANÁLISE DO MODO DE VER NO TEATRO CONVENCIONAL
	41	ARQUITETURA TEATRAL_ A FORMA DAS CAIXAS
4	52	DIFERENÇA ENTRE CINEMA E TEATRO - DISTANCIAMENTO TEMPORAL
5	54	APROXIMAÇÃO ESPACIAL E TEMPORAL
	54	DESCONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÊNICO
	55	PETER BROOK
	59	ARQUITETURA
6	64	CONSIDERAÇÕES FINAIS
7	68	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
8	70	ÍNDICE DE FIGURAS

INTRODUÇÃO

Por Arte pode entender-se a habilidade ou conhecimento empírico de um conjunto de noções, de técnicas e de processos usados no exercício de um ofício, desenvolvido de forma refletida e com uma finalidade, por oposição à natureza que é espontânea e irrefletida. A Arte pode exprimir a vida ou evadir-se dela e pode constituir um fim em si mesma, excluindo qualquer função moral ou utilitária¹. Independentemente dos ideais estéticos

e da variedade de linguagens, a Arte pode, também, ter como principal objetivo expressar emoções, ideias, transmitir uma mensagem ou contar uma história. Variadíssimas artes trabalham o tema do espaço relacionando-o com as atividades humanas. Duas destas artes trabalham em simultâneo com o espaço, a atividade do ator e a forma como o observador interage com a obra: o teatro e o cinema.

**“POSSO CHEGAR A UM ESPAÇO VAZIO QUALQUER E FAZER DELE UM ESPAÇO DE CENA.
UMA PESSOA ATRAVESSA ESSE ESPAÇO VAZIO ENQUANTO OUTRA PESSOA OBSERVA – E
NADA MAIS É NECESSÁRIO PARA QUE OCORRA UMA AÇÃO TEATRAL.”²**

Também a Arquitetura, considerada a quinta entre as belas artes, trabalha o tema do espaço, do comportamento humano e da interação dos habitantes entre si e com o espaço em que se inserem. Tornar o teatro e o cinema como tema central do trabalho de conclusão do curso de Arquitetura provém do interesse que estas duas artes cénicas suscitaram em mim desde cedo. Este interesse veio sendo fomentado com o envolvimento em grupos de teatro amador e, numa fase mais tardia, com a integração em cursos de representação de atores para cinema e televisão e com pequenas participações em produtos do mundo do audiovisual.

Com a liberdade de escolha de um tema a desenvolver nesta dissertação, defrontei-me com a

oportunidade de reunir num só trabalho duas áreas que me são muito próximas e que se relacionam e influenciam entre si de uma forma muito mais impactante do que eu previra: a arquitetura e a representação. Representar – no sentido de estar em cena a interpretar um papel – transforma-nos num objeto de observação e estabelece uma relação, no espaço e no tempo, entre aquele que atua e aquele que observa. O mesmo se sucede na “Arquitetura”. É possível pensar a Arquitetura tomando como ponto de partida a forma como duas pessoas se relacionam no espaço e no tempo? Tendo em conta as perspetivas que cada indivíduo tem no espaço? A forma como vê e como é visto? Ou será que enquanto projetamos e pensamos na organização do espaço já fazemos incons-

cientemente este exercício de imaginar as relações que esse mesmo espaço permitirá?

No cotidiano, a Arquitetura, desde a maior à menor escala, serve de enquadramento, contextualiza-nos num espaço e, no caso de registos de imagens de outra época, localiza-nos num tempo. No teatro e no cinema, a Arquitetura tem a mesma função, uma vez que contextualiza o observador e lhe fornece o enquadramento necessário à compreensão da história.

A escultura de Michel Giacometti (Figura 1) representa, de uma forma muito sintética, o assunto abordado neste ensaio: a forma de ver e o enquadramento. Uma escultura de um homem a andar torna-se mais completa se esta for contornada por uma *caixa* com aberturas que conduzem o nosso olho diretamente para a ação que se desenvolve no interior da mesma. Este ensaio pretende compreender as consequências que as diferentes formas arquitetónicas têm nas relações entre indivíduos no espaço e no tempo. Para tal, são categorizadas as três relações entre espaço cénico, ator e observador. Na escultura, é sugerida uma ação e, assim sendo, poderíamos entender como espaço cénico a caixa elevada, como ator o homem que ilude o atravessamento da caixa e como observador aque-



Figura 1 – Figurine dans une boîte entre deux maisons, Giacometti, 1950.

le que aprecia o objeto.

A relação entre o ator, o observador e o espaço cénico pode dar-se de três formas distintas e é sobre a sua compreensão e comparação que se baseia esta dissertação dividida em três principais capítulos, sendo que cada um é dedicado a uma das distintas formas e analisa, portanto, as relações entre espaço cénico, ator, observador e, ainda, a imposição ou liberdade do ponto de vista e o distanciamento temporal e/ou espacial.

Antecipando os três capítulos estruturantes deste ensaio consta um capítulo intitulado “conceitos” com o propósito de elucidar acerca de cada um dos elementos e das possíveis relações.

Baseando-se este ensaio nestas três relações, cada uma será apoiada por casos de estudo,

bibliografia ou autores que foram determinantes na sua formação e evolução.

Relativamente à forma de relacionar I, que se traduz nos produtos audiovisuais para cinema e televisão, o estudo passa por compreender como é criada uma imagem a partir de uma gravação na qual se vê o ator a representar num espaço cénico e, apenas depois, chega ao observador. Não se foca na evolução cronológica do modo de fazer

cinema, mas sim no entendimento da relação entre o ator e o observador no cinema e na arquitetura e de que maneira estas duas “formas de arte” se influenciam reciprocamente. O principal apoio bibliográfico para este capítulo foi o livro, da Cinemateca Portuguesa e do Museu do Cinema, “Cinema e Arquitetura”¹.

Para a relação que se reflete no teatro convencional (forma de relacionar II), são analisados livros tais como a “História do Teatro” de Cesare Molinari, “El lloc del teatre” de Antoni Ramon Graells e um artigo de José Luis Pariente F., “Te ven o no te ven; esa es la cuestión”. Entre todas as salas de espetáculos e espaços cénicos, são selecionados casos de estudo que, de alguma forma, traduzem um novo panorama no mundo do espetáculo e que não se limitam a uma pequena variação das salas de teatro anteriores, mas que acrescentam algo de novo em relação às mesmas. A partir destes casos de estudo foram redesenhados cortes, feitos ideogramas representativos do espaço teatral em cada uma das épocas e foi realizada uma análise das

razões que provocaram as alterações ao longo do tempo - quer seja por motivos tecnológicos, quer seja por motivos socioculturais -, dado que o teatro e os espaços nos quais se realizam são uma resposta à época em que se enquadram.

Quanto à terceira relação, em que o espetador e o ator partilham um só espaço, o método consistiu no estudo das ideias de Peter Brook – principalmente através do seu livro “O Espaço Vazio” e, também, através da “História do Teatro” – bem como de outros artistas por ele influenciados, como é o caso da companhia de teatro Fatias de Cá que serve de exemplo prático.

É importante referir que as três formas de relacionar (I, II e III) surgem organizadas neste trabalho numa lógica desde o maior distanciamento – quer espacial quer temporal – entre o ator e observador à maior aproximação e não por ordem cronológica pois, dessa forma, o teatro seria definitivamente o primeiro capítulo uma vez que as suas origens datam da época da Grécia Antiga.

¹ Este livro surgiu na sequência da organização de um ciclo de cinema da Cinemateca Portuguesa em parceria com a Licenciatura em Arquitetura do ISCTE em outubro de 1999 e serviu de catálogo a um ciclo de Cinema e Arquitetura, coordenado por António Rodrigues e com grafismo de João Botelho, em que colaboraram vários críticos de cinema e arquitetos.

¹ Academia das Ciências –**Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea**. Lisboa: Capa Dura, 04-2001. ISBN 9789722220460. Vol. 1, p. 366.

² BROOK, Peter – O teatro do aborrecimento mortal. In **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. ISBN 978-989-95565-1-5.p.7.

CONCEITOS

ATOR, OBSERVADOR E ESPAÇO CÊNICO

O ator é a pessoa que interpreta e representa uma ação dramática baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros e outros, previamente concebidos por um autor, ou criados através de improvisações individuais ou coletivas. Torna-se necessário esclarecer que, no âmbito deste trabalho, é sempre mencionado o ator enquanto pessoa e nunca a personagem interpretada por ele. É referido o ser humano enquanto ser pensante, enquanto ser que, independentemente das ações da sua personagem, observa no mesmo momento em que é observado. O ator entra num jogo entre ver e ser visto e tem a capacidade de notar, por exemplo, um determinado espetador na plateia ou o profissional que acabou de bater a claquete, ao contrário da personagem que se encontra apenas focada na história da qual faz parte.

Muitos dicionários e enciclopédias definem ator como o “indivíduo que representa um papel numa peça de teatro, cinema ou espetáculo”. De entre todos os sinónimos do termo “ator” – tais como hístrião, cómico, comediante, farsante – nenhum é tão antigo e preciso como *hypokrités*, do grego: hipócrita, ou seja, o simulador, o respondedor, o que finge, aquele que representa todos os papéis. Representar é a sua função primordial desde as suas mais antigas manifestações. Quanto maior a inteligência e sensibilidade do intérprete, mais próxima a simulação e a representação estarão da

perfeição, ou seja, da realidade¹. Neste ensaio, o termo ator é utilizado sempre no seu sentido mais amplo, quer seja de estilo, de época ou de formato. Ator é o veículo de expressão de uma ação cénica para um determinado público, quer seja de teatro, cinema, televisão ou circo.

A origem do ator funde-se com a do teatro. Inicialmente, o artista necessitava apenas do seu corpo para percorrer todas as histórias e emoções, o que é representativo da arte de expressão primitiva do teatro². Mais tarde surgiram acessórios, guarda-roupa e cenários que o auxiliaram no exercício da sua função.

Com a evolução, o teatro fora concebido como uma festa na qual quem era ator num dia poderia ser o espetador no dia seguinte a quem o artesão e o operário mostrariam os seus produtos¹. Desta forma, os atores recebiam pessoalmente o público, acompanhavam os observadores aos seus lugares e entretinham-nos a conversar. Segundo a moda contemporânea, as vestimentas eram de gala: as senhoras de vestido comprido de noite e os senhores de fraque. Durante o espetáculo, os atores colocavam acessórios e vestiam o guarda-

¹ Referência ao espetáculo de Carlo Gozzi produzido pela vanguarda russa, *A Princesa Turandot*, encenado por Evgueni Vachtangov no terceiro estúdio do Teatro de Arte de Moscovo (1883-1922).

roupa deixando sempre que se notasse por baixo o fato de noite moderno.

O ator tem agora uma responsabilidade social, um compromisso não apenas lúdico e estético, mas também histórico e social. Alguns atores tornaram-se inclusivamente um exemplo a seguir pela sociedade, utilizando a sua visibilidade para combater causas nas quais acreditam, como é o caso do ator Leonardo DiCaprioⁱⁱ.

Consequentemente, o espetador é estimulado e provocado, dentro e fora de cena e das histórias contadas. Tal como os termos indicam, espetador é aquele que assiste ao espetáculo e observador aquele que observa algo. Sendo este trabalho sobre relações na arquitetura e relações entre ver e ser visto, é utilizado com maior frequência o termo observador pois abrange mais do apenas aquele que assiste ao espetáculo.

Durante qualquer peça, a experiência diverge de espetador para espectador. Cada indivíduo tem uma percepção diferente da obra, vê de uma perspetiva única e apercebe-se e compreende os acontecimentos de uma forma singular. A experiência individual de um observador opõe-se, de certa forma, ao caráter mais partilhado da experiência de um ouvinte. O conjunto dos que escutam é designado por audiência. Contudo, é de notar que não existe nenhum substantivo coletivo no singular que compreenda a experiência enquanto ob-

servadores. Desta forma, o lapso no vocabulário sugere que o ato de escutar pode ser coletivo e comunitário, ao passo que o ato de observar e olhar apenas pode ser uma experiência individual³. Numa peça de teatro, enquanto um espetador ouve exatamente as mesmas falas e sons que os restantes membros da plateia ouvem pode, por outro lado, optar por tomar atenção e observar uma parte diferente do espaço cénico que não a diretamente relacionada com a ação decorrente. O mesmo acontece no cinema pois, embora os planos que aparecem no ecrã tenham sido previamente selecionados e o nosso olhar seja conduzido para uma determinada ação específica, o observador pode decidir prestar atenção a outros elementos que não os focados pela objetiva.

Quer no cinema quer no teatro, os elementos para os quais o nosso olhar é direcionado ou aqueles que acabamos por observar encontram-se no espaço cénico. Os dois elementos humanos indispensáveis às artes do cinema e do teatro – ator e observador – localizam-se num tempo e num espaço.

O espaço cénico é qualquer lugar onde ocorre uma ação e tem como principal função contextualizar o observador através de símbolos. Por exemplo, se estivermos a assistir a uma peça de teatro e aparecer o cenário da sala de estar de uma família em que, pela janela, se vê a torre Eiffel, compreendemos que esse símbolo nos sugere que a ação decorre em Paris. O cenário assume assim no teatro uma função espaço-temporal.

ⁱⁱ DiCaprio utilizou o seu discurso de agradecimento pelo óscar de melhor ator para incentivar a uma mudança de comportamento quanto às alterações climáticas. O ator dedica-se a esta causa já há vários anos.

De entre muitas formas que o espaço cénico pode tomar, a mais comum é a de salas de teatro com a utilização do proscénio, como são exemplo o

Teatro Tivoli ou o Teatro Nacional de São Carlos, ambos em Lisboa.

A CAIXA

Da necessidade de definir um conceito que facilitasse a comunicação e a compreensão das ideias estudadas neste ensaio, tais como as relações entre o ator, o observador e o espaço cénico, surgiu o conceito *caixa*.

Habitualmente empregado para se referir a um recipiente utilizado para guardar ou transportar algo, o termo *caixa*, na lógica deste ensaio, é empregue para se referir a um espaço, um espaço contentor. É utilizado o termo *caixa* e não o termo *espaço* de forma a reforçar a ideia de um lugar com uma determinada forma e com limites definidos, embora se tratem, por vezes, de limites virtuais.

O conceito tem origem na divisão clara entre dois espaços com funções completamente distintas. De um lado, a *caixa 1* (o espaço, portanto) ocupada pelo ator. A *caixa 1*, neste contexto, pode ser palco de uma história, no qual o ator desempenha a sua função. Esta *caixa* corresponde ao espaço cénico onde decorre a ação. Do outro lado, a *caixa 2* ocupada pelos observadores, a qual cor-

responde ao espaço ocupado pelo público e a partir do qual assistem à peça, quer seja de teatro ou de cinema. Uma *caixa* pode, ainda, ser a soma das duas *caixas* já referidas, ou seja, é possível que o ator e o observador coexistam numa só *caixa*, cada um exercendo a sua função – que tanto pode ser atuar como observar.

Por conseguinte, é possível definir que uma *caixa* corresponde ao espaço cénico e a outra à plateia. Contudo, o propósito deste conceito, no contexto deste ensaio, é a abstração de ideias tão formais e materiais pois nem sempre o espaço cénico é um palco nem a plateia um auditório. A *caixa* pode tomar várias formas e o ator e o observador beneficiam dela de diversas maneiras.

Concluindo, *caixa* é um espaço delimitado e definido, material ou virtualmente. As *caixas* relacionam-se entre si quer no tempo quer no espaço. Neste ensaio, são alvo de estudo estas relações e as formas que as *caixas* foram tomando ao longo das épocas conforme as necessidades e as funções que desempenharam.

TRÊS FORMAS DE RELACIONAR

São três os elementos em que esta dissertação se foca: ator, observador e espaço cénico. São, também, três as formas de os relacionar no tempo e no espaço. Antes de abordar as relações estabele-

cidas entre o ator e uma peça de teatro ou de cinema, é conveniente recuar no tempo e compreender como evolui a relação entre o observador e a Arte no geral.

Pode-se dizer que a relação mais básica e distante é a contemplação da obra, observando a uma determinada distância sugerida pelo tamanho da mesma, isto é, a dimensão da obra é diretamente proporcional ao afastamento do observador perante a mesma. Uma obra que se apresente num grande formato afasta o seu observador e sugere uma dimensão mais pública, contrariamente à dimensão mais individual provocada por uma obra em pequeno formato. Outro fator de distanciamento entre a obra e o observador deve-se à consagração de algumas obras nas quais é permitido ao observador contemplar e admirar, mas é impedido de tocar. Contudo, mesmo a relação mais básica e distante, que parte de um corpo quase imóvel, permite ao observador o afastamento, a aproximação da obra ou a deslocação de um lado para o outro. No mínimo, o observador percorre a peça com o olhar conforme os pontos de interesse e da composição dos elementos visuais da mesma.

A “parede virtual” entre a obra e o observador torna-se mais porosa com a Arte Modernaⁱ em que é permitido ao observador interpretar e participar de uma forma específica. Por conseguinte, o seu comportamento torna-se mais próximo, íntimo e descontraído.

Após quebrada a barreira entre a contemplação e a interpretação, a relação entre o observador e a obra evolui de forma a permitir que este participe.

ⁱ Influenciada pela Revolução Industrial, a Arte Moderna inclui os trabalhos artísticos produzidos durante a década de 60 e 70 e denota os estilos e a filosofia da arte produzida durante essa era.

O *happening*ⁱⁱ leva a que o observador interaja utilizando o seu próprio corpo, perdendo, assim, a qualidade de elemento passivo. Por exemplo, a arte Cinéticaⁱⁱⁱ ou a *Land Art*^{iv} exigem uma interação por parte do observador como mudar o seu ponto de vista ou sobrevoar um terreno, respetivamente, de forma a compreender as obras.

Seguindo a evolução, a função do observador prosseguiu de contemplação, interpretação e participação a integração. Com o surgimento das instalações artísticas, a obra envolve e integra o observador num ambiente e ambos se adaptam mutuamente.

Independentemente da atitude do observador perante a obra, não é errado dizer que este é, de certa forma, coautor da mesma pois é este quem lhe atribui um significado conforme a sua perceção. Isto é, enquanto seres pensantes, criamos memórias que nos ajudam a descodificar e a atribuir um significado às obras.

Para além do fator idade – que equivale a experiência de vida e, portanto, a mais informação -, a procura por mais conhecimento e uma cultura geral mais vasta criam um conjunto de memórias que tornam mais direta a compreensão de uma

ⁱⁱ Termo primeiramente usado por Allan Kaprow durante a década de 50, *happening* é uma performance, evento ou situação com o intuito de ser considerada uma performance artística.

ⁱⁱⁱ Arte cinética é a arte, que qualquer forma de expressão, que contém movimento perceptível pelo observador ou que dependa do seu movimento para a perceção de um efeito.

^{iv} Também conhecida como *Earth Art* ou *Environmental Art*, a *Land Art* é um movimento artístico que emergiu nas décadas de 60 e 70.

peça. Devido ao facto de não existirem dois seres humanos com a mesma experiência de vida e sabedoria, não existem, por conseguinte, dois observadores que atribuam uma significação idêntica à mesma obra.

A memória gera conhecimento e reconhecimento em novas obras, ou seja, quando criamos memórias e adquirimos conhecimento torna-se mais imediato o reconhecimento de referências ao observarmos uma nova obra. Estas referências e símbolos estão presentes em todas as formas, inclusivamente na arquitetura. Quanto mais emblemático o símbolo utilizado numa peça, mais acessível e imediata se torna a atribuição de um significado. Por exemplo, o surgimento do *Big Ben* num cenário – um dos monumentos mundialmente mais famosos – indica automaticamente uma relação entre a peça e a cidade de Londres.

Assim como o observador tem memórias, também as tem o ator, ao contrário da obra em si - que já não se trata de um ser pensante. E é entre estes seres e os espaços por eles ocupados que surgem as três relações abordadas nesta dissertação que conduzem à compreensão da forma como utilizam o espaço e como cada espaço tem a sua influência, tal como qualquer obra arquitetónica que influencia a forma como vemos e somos vistos.

Tal como já referido, as relações são apresentadas neste ensaio a partir do maior distanciamento - quer espacial quer temporal - entre o ator e o observador até à maior aproximação.

Na primeira forma de relacionar existe um distanciamento espacial e temporal entre o desenrolar da ação e o momento em que o espetador assiste à história. No cinema, o ator pode representar numa infinidade de espaços cénicos previamente pensados e selecionados para que depois seja feita uma gravação que será exibida perante o espetador.

Na segunda forma, associada ao teatro convencional, existe, por um lado, um distanciamento espacial entre o ator que se encontra no espaço cénico e o espetador e, por outro lado, uma aproximação temporal entre os dois. Isto é, embora o ator e o observador se encontrem simultaneamente na sala de espetáculos, cada um ocupa o espaço que lhe pertence.

Na terceira e última forma, o ator e o espetador coabitam um só espaço. A relação é direta, há uma aproximação espacial e uma sincronização temporal. É nesta forma que encontramos uma relação mais direta entre as artes do teatro e do cinema com a Arquitetura.

Pode-se dizer que se traduzirmos estas três formas para uma linguagem mais visual e ilustrativa (Figura 2) através do sistema de *caixas* então temos que:

- Na primeira forma (I), o espetador encontra-se numa *caixa* enquanto que o ator, já fora do sistema, esteve previamente em várias *caixas* (ou numa apenas) nas quais foram gravadas as cenas. Não há, portanto, contacto físico. Estas *caixas* podem corresponder, no caso de um filme, a uma sala de cinema onde se encontra o espetador e os

estúdios, casas ou ruas onde gravou o ator. O ponto de vista é imposto apenas ao espectador.

- Na segunda (II), o ator encontra-se numa *caixa* e o espectador noutra. Há contacto visual entre as duas, porém não há contacto físico. Num teatro convencional, por exemplo, a *caixa* do ator corresponde ao palco e a *caixa* do espectador corresponde à plateia. O ponto de vista é imposto a ambas as partes pois, por muito que se movimen-

tem, não saem da sua *caixa*.

- Na terceira (III), o espectador e o ator partilham a mesma *caixa*. Tudo acontece em simultâneo e numa relação direta. Os atores e espectadores podem movimentar-se juntos ou os atores podem movimentar-se enquanto os espectadores permanecem no mesmo sítio ou vice-versa. Pode dizer-se que tanto o espectador como o ator têm pontos de vista livres.

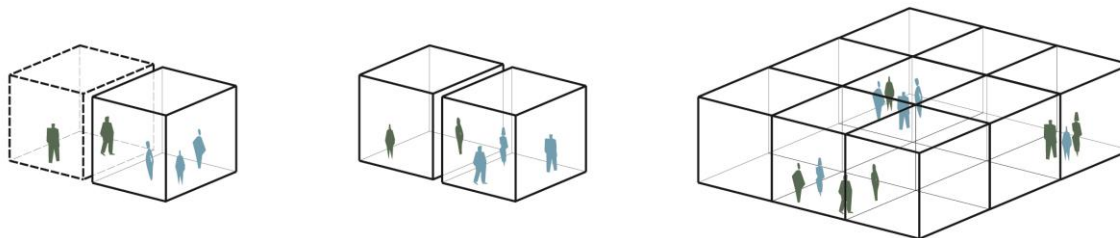


Figura 2 - Representação gráfica das três formas de relacionar. O espaço entre as *caixas* simboliza o distanciamento espacial e o a linha tracejada o distanciamento temporal. A cor verde representa os atores e a cor azul os observadores. Da esquerda para a direita: distanciamento espacial e temporal, distanciamento espacial e aproximação temporal e, por último, aproximação espacial e temporal.

¹ CARVALHO, Enio – Das origens ao século XVII: o ator preparado informalmente. In **História e Formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989. ISBN 85 08033559. p. 11-12.

² BERTHOLD, Margot – O Teatro Primitivo. In **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. ISBN 85-273-0228-4. p. 1.

³ MOURA, Vitor – **O espaço teatral e a condição do espectador**. Wisconsin-Madison, 1999. p. 10.

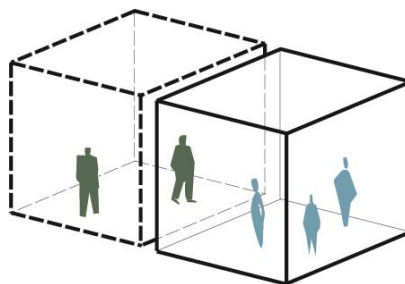
DISTANCIAMENTO ESPACIAL E TEMPORAL

CINEMA: CAIXA INTERIOR E CAIXA EXTERIOR

“ENTRE DOIS OLHARES – O NOSSO COMO ESPECTADORES, E O DA CÂMARA, COMO ESPETÁCULO – INAUGURA-SE UM LUGAR DE PERMANÊNCIA, O CINEMA, QUE VAI ASSOCIAR UM ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO A UM TEMPO REPRESENTADO. ESSE LUGAR CONCRETIZA-SE NUM AQUI E NUM AGORA COMPROMETIDOS EM TERMOS DRAMÁTICOS”¹

Podemos, hipoteticamente, resumir o cinema a duas faces distintas. Estas faces, mais conhecidas por câmara e por tela (ou, nos dias de hoje, também por ecrã) são o que liga, e simultaneamente separa, duas *caixas*: a *caixa* interior e a *caixa* exterior. Entenda-se por *caixa* interior tudo o que acontece desde a criação do conceito de um produto cinematográfico até ao seu resultado final. Esta *caixa* compreende os atores, realizadores, cenários, guionistas, produtores e toda uma série de elementos que resultam na história de um conjunto de personagens localizados no tempo e no espaço. A *caixa* exterior, ou seja, onde o observador tem contacto com o produto final, é composta pelo espaço em que está inserido o observador que assiste a esta mesma

história. Resumindo, a utilização dos termos “interior” e “exterior” está diretamente relacionada com o facto de a *caixa* estar dentro ou fora da história.



A câmara é o limite da *caixa* interior e o ecrã o limite da *caixa* exterior. O espaço compreendido entre estas duas faces inclui toda a pós-produção desde que as cenas são captadas com a câmara até que chega ao ecrã do observador.

Por um lado, estas faces separam as duas *caixas*, uma vez que o tempo em que ocorre a ação na *caixa* interior não é o mesmo em que o observador tem acesso à mesma. Por outro, estas faces unem as duas *caixas* pois é através da face da

Figura 3 – Ilustração da forma de relacionar I.

caixa exterior - a tela - que o observador tem acesso ao produto final.

Observando a figura, notamos que a *caixa* interior não tem limites definidos, pois o espaço cênico pode tomar qualquer forma e pode, também, localizar-se em qualquer parte do mundo ou até mesmo num formato digitalmente manipulado ou criado. Cada perspectiva captada pela lente é previamente pensada, filmada e manipulada. Por oposição a esta liberdade, o ponto de vista do observador é completamente imposto. Os agentes da *caixa* interior mostram o que querem e como querem mostrar ao observador. Mais do que uma questão de limites físicos, as *caixas* são uma questão de perspectiva, do modo de ver.

Para além da relação estabelecida entre ator, observador e espaço cênico e o modo de ver e ser visto, este capítulo analisa a forma como a arquitetura influencia o cinema e vice-versa.

Caixa interior

Do ponto de vista deste ensaio, uma das características que define um produto audiovisual é o distanciamento temporal que separa o momento da ação do momento de observação do produto, ou seja, o intervalo de tempo desde que as cenas

são filmadas até que o filme passa na tela. Este distanciamento permite um trabalho de pré-produção, produção e pós-produção e permite a manipulação do ponto de vista fornecido ao observador através de processos de montagem. Todos estes procedimentos fazem parte da *caixa* interior, onde tudo é possível - desde a construção e criação de um espaço que não existe à composição de um diálogo também ele inexistente.

Passo a explicar, tanto o cinema como a arquitetura se baseiam na criação ou manipulação de espaços: no cinema, criação de um espaço de vida virtual como parte de uma história que se pretende contar ou apenas como enquadramento ou contexto; na arquitetura, a conceção de um espaço físico palpável para desempenhar uma certa função². No cinema é possível criar uma cidade fictícia através de

imagens de partes de várias cidades reais, a partir de cenários construídos ou, ainda, com recurso a ferramentas digitais.

Para Sergei Eisensteinⁱ, a arte do cinema permite o desenvolvimento de uma nova arquitetura, compreendida como criação de espaços, livre de



Figura 4 – Cenário do filme “Cabiria”, de 1914.

ⁱ Serguei Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos, relacionado ao movimento de arte da vanguarda russa e influente na consolidação do cinema como meio de expressão artística.

condicionantes tanto físicas como materiais do mundo real. Ou seja, desprendida de condicionantes construtivas. Deste modo, a arquitetura pode aspirar à expressão e ilusão das mais incríveis sensações espaciais, pois o observador alcança visualmente apenas aquilo que lhe é permitido e dado a entender ³.

Embora inicialmente fosse utilizada a cidade como espaço cénico, a arquitetura, como forma de pensar um espaço para uma função específica, só surgiu no cinema passados vinte anos da primeira projeção dos Lumièreⁱⁱ. Foi então que a *caixa* interior começou a ser não só a cidade já existente como também cenários construídos para servir um determinado propósito. Desta forma, surge, pela primeira vez, a manipulação do espaço cénico, isto é, da *caixa* interior ⁴.

Os primeiros registos de um grande cenário construído de e no cinema são do filme italiano “*Cabiria*”, de 1914, com um templo impressionante (Figura 4) que viria a ter influência direta, dois anos mais tarde, num dos mais famosos espaços cénicos criados de sempre, os cenários construídos para a Babilónia, do filme “*Intolerance*”. A partir deste momento a *caixa* interior do cinema começa a fugir dos cenários do teatro, ou seja, deixa os seus cenários pintados e procura um espaço tridimensional ⁵.

Para além da liberdade na construção do espaço cénico, a *caixa* interior permite a manipulação do modo de ver dando a possibilidade ao realizador de criar movimento e planos mais apertados ou mais abertos.

ⁱⁱ Auguste e Louis Lumière foram os inventores do cinematógrafo, sendo frequentemente referidos como os pais do cinema.

“A CÂMARA OSCILA, DESLOCA-SE LIGEIRAMENTE, CORTEJA O PERFIL URBANO NUMA PANORÂMICA, DE SEGUIDA BAIXA LENTAMENTE, APROXIMA-SE DE UMA JANELA, UM BALCÃO. UMA RUA, DIMINUI PROGRESSIVAMENTE O SEU CAMPO VISUAL, ISOLA UM PERSONAGEM, UM AMBIENTE, UM ROSTO. DEPOIS, O CINEMA “ESQUECE” O ESPAÇO CIRCUNDANTE E COMEÇA A “NARRAR”, SOBRETUDO EM INTERIORES E SEM MAIS MOSTRAR O ESPAÇO URBANO, A NÃO SER DE MODO INTERMITENTE. MAS SABEMOS QUE TUDO AQUILO QUE VEMOS ESTÁ SITUADO DENTRO DO “PERÍMETRO” DA GRANDE CIDADE QUE VIMOS NO COMEÇO.”⁶

O cinema permite uma variação de planos, desde um plano geral a um plano de pormenor. Numa mesma cena, podem ser utilizados vários planos sendo que cada um tem a sua função: seja para contextualizar o observador ou para revelar determinados detalhes. Um plano pode variar consoante o enquadramento, a duração, o ângulo e o movimento. Enquanto observadores, fomos educados que depois de um plano geral ser-nos-á mostrado um plano inserido nele, isto é, por exemplo, depois de um plano focado na fachada de um edifício, surge um plano de uma ação do interior do mesmo.

Através das muitas possibilidades que a *caixa* interior admite para a realização de um filme, tornou-se possível, cada vez mais, captar imagens que permitem ao observador um novo olhar sobre a realidade, uma perspetiva mais nítida. Pelas palavras de Manuel Teixeira¹, “o cinema tornava-

nos capazes de ver espaços que de outra forma nos seriam indiferentes, de entender a beleza escondida no aparentemente banal, de olhar atentamente para os pormenores e, tal como num filme, fazer a nossa própria montagem da realidade. Através dos olhos do cinema, a rua da Graça, os elétricos, o vendedor de jornais, os sons da rua, ganhavam uma nitidez e uma beleza nunca antes apercebida.”⁷

Caixa exterior

A *caixa* exterior inclui tudo o que acontece após terminada a história. É nesta caixa que se encontram as ruas das cidades com grandes anúncios a filmes e séries que estão prestes a estrear, os centros comerciais com salas de cinema, as mais conhecidas salas de espetáculos, os autocarros, as salas de nossas casas, os nossos telemóveis e, mais importante, os observadores. Basta haver uma tela ou um ecrã que transmita a peça cinematográfica para que um espaço pertença a esta caixa.

¹ Manuel António Correia Teixeira, que entre 1997 e 2008 fora professor no ISCTE-IUL, é um arquiteto e investigador sobre a área e um dos autores do livro “Cinema e Arquitectura”.

4Entre 1930 e 1931, acompanhando a estreia dos primeiros filmes sonorosⁱⁱ, foram construídas dez salas de cinema em Lisboa. A cidade oferecia a possibilidade de assistir ao mesmo filme em diferentes salas de cinema, o que tornava a decisão de ir ao cinema algo complexa pois, para além do filme, também eram tomadas em conta as salas de espetáculo e a zona da cidade onde se pretendia ir⁸.

Contrariamente à atualidade em que os cinemas se inserem em centros comerciais, eram construídos edifícios particularmente para cinemas. Todos localizados em lugares de destaque na cidade de forma a atribuir-lhes importância e a torná-los em marcos de referência urbanos. Estes edifícios localizavam-se nas praças e ruas de maior destaque. Todos eram desenhados de forma a atingir uma imagem arquitetónica apropriada à sua função de destaque na cidade, de espetáculo, de escape à rotina, de edifício de luxo e de sonhos, embora uns mais ou menos modestos ou mais ou menos compostos⁹.

Cada elemento e detalhe do edifício, cada entrada, cada escadaria, constituía “um capítulo de

ⁱⁱ “Sombras Brancas nos Mares do Sul” (EUA, 1928) foi o primeiro filme sonoro. Estreou em Lisboa em abril de 1930, um ano antes do primeiro filme sonoro português: “A Severa”, realizado por Leitão de Barros e sonorizado em Paris.

uma história do cinema, de estilos e de estéticas cinematográficas de diferentes épocas, traduzidas nas fotografias”¹⁰. A arquitetura destes edifícios evoluiu e, se inicialmente os cinemas eram lugares que ambicionavam ser luxuosos e o próprio edifício fazia parte da magia de ir ao cinema, essa ideia acabou por ser desconstruída. O desenho das salas de cinema ambicionava proporcionar novas

percepções aos observadores e estas eram projetadas como uma sala de concertos ou uma sala de teatro. O prazer de ir ao cinema não estava apenas na obra cinematográfica em si, mas também no embelezamento da *caixa* que juntava os observadores para assistirem ao filme.

Mais tarde, a *caixa* exterior foi simplificada de forma a destacar o que mais importa numa ida ao cinema: o filme, ou seja, a *caixa* interior. As salas tornaram-se mais sóbrias, pequenas e modestas, favorecendo exclusivamente a tela e acima de tudo o que nela se projetava.

O primeiro cinema estúdio da capital, o Estúdio 444ⁱⁱⁱ, (Figura 5) deu início a um movimento que veio modificar fortemente a relação do edifício de cinema com a cidade. Os cinemas deixaram de ser marcos de referência na cidade quando se

ⁱⁱⁱ O Estúdio 444, projetado pelo arquiteto Henrique Figueiredo, inaugurou em abril de 1966 na Av. Defensores de Chaves, Lisboa.



Figura 5 – Entrada no Estúdio 444, na Avenida Defensores de Chaves.

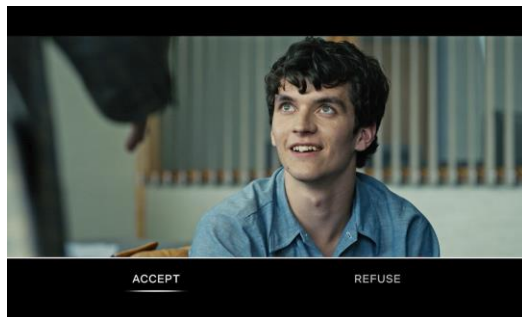
localizaram em partes de habitações e em caves¹¹. Consequentemente, tornaram-se invisíveis e puseram fim às fachadas, revestidas de cartazes, que já tinham conquistado o seu lugar na paisagem da cidade.

“Hoje, os multiplexes são concebidos como aeroportos”¹² nos quais todos os elementos “não diretamente cinematográficos” sugerem ao observador comodidade e colocam-no numa posição favorável ao convívio com os demais, enquanto este aguarda o momento do embarque, com o seu ingresso na mão, para entrar na história.

Embora ainda muito utilizadas, talvez pela sensação de atividade coletiva e pública, já não são extremamente indispensáveis as salas de cinema. A *caixa* exterior já não é exclusivamente composta por um auditório ou por uma sala na qual se agrupam vários observadores. Com todas as tecnologias e maneiras possíveis de aceder a um conteúdo audiovisual – televisões, computadores, *tablets*, telemóveis – o observador tem a capacidade de definir a sua própria caixa, despojado de outros observadores ou de caixas previamente estabelecidas para o efeito.

Contudo, “o cinema é engolido de modo mais ou menos passivo, por um espetador imóvel, que não tem escolha e que, através dos fenómenos de identificação, passa a “habitar” aquele espaço.”¹³ O ponto de vista é totalmente imposto ao observador pois, independentemente dos movimentos que realizar, apenas tem acesso aos planos da história que lhe são apresentados.

Hoje em dia, filmes como “*Black Mirror: Bandersnatch*” (Figura 6)^{iv} permitem que o observador interaja com a obra e escolha, entre as opções dadas, como pretende a continuação da história. Talvez este seja o exemplo mais próximo e atual em que o observador consegue entrar um pouco na *caixa* interior e ter algum impacto no desenrolar da história.



No cinema, nem o espaço nem o tempo são partilhados entre o ator e o observador e pode dizer-se, portanto, que não há qualquer relação direta entre eles. É o observador que atribui um “aqui” e um “agora” à peça cinematográfica, uma vez que é ele quem escolhe “onde” e “quando” quer assistir ao filme.

^{iv} “*Black Mirror: Bandersnatch*” é um filme de ficção científica estreado em 2018 pela Netflix.

Figura 6 - Frame do filme “*Black Mirror: Bandersnatch*”, no qual o observador pode escolher entre duas opções.

RELAÇÕES ENTRE CINEMA E ARQUITETURA

O cinema e a arquitetura são duas artes que se relacionam e onde é possível identificar semelhanças e diferenças entre ambas. Ao analisá-las, é possível encontrar circunstâncias em que a arquitetura tira partido do cinema e vice-versa.

Em primeiro lugar, ambas se iniciam com uma fase de projeto e planejamento. Este processo de produção passa por um trabalho coletivo de equipes de especialistas e assistentes e são, ambas, artes de autor.

Uma das primeiras semelhanças está relacionada com os recursos mentais e as respectivas linguagens implicadas na sua conceção. O tipo de linguagem, principalmente a visual, é comum ao cinema e à arquitetura. A necessidade de projetar as suas obras por via da síntese entre imaginação poética e lógica racional é, também, comum a ambos.

Tanto a arquitetura como o cinema recorrem a analogias, a metáforas e a processos semelhantes de montagem e colagem na produção das respectivas obras, quer na sucessão de espaços, quer na sucessão de planos e imagens. A arquitetura materializa as próprias técnicas de montagemⁱ. O processo de colagem e de montagem pressupõem uma fragmentação e reconstrução do todo. Para os arquitetos, a colagem traduz-se na transição de referências ou de linguagens de um contexto para

outro, e a montagem a adaptação destes elementos num novo produto. São estabelecidos novos significados e novos modos de compreender a realidade a partir da montagem que, tanto no cinema como na arquitetura, permite encadear formas, imagens ou eventos dessemelhantes¹⁴. Este processo de fragmentação e reconstrução contribui para a grande diferença entre o cinema e o teatro. Sendo que há um distanciamento temporal, há espaço de manobra para criar, editar e manipular a história antes de esta chegar ao observador, como já referido anteriormente.

O distanciamento espacial e temporal entre o filme e o observador dá-se após o seu término. Durante a sua realização, o cinema e a arquitetura partilham entre si um espaço e um tempo. Este “aqui” e este “agora” voltam a ganhar vida - desta vez dentro do ecrã - quando o observador pretender.

Quanto à arte de projetar e criar um espaço, o cinema e a arquitetura divergem. Por um lado, a arquitetura desenha espaços reais que devem ser compreendidos como tal e, por outro, a chamada sétima arte cria espaços cénicos entendidos como cenários – mesmo que, por vezes, a arquitetura beneficie da ambiguidade do nosso modo de ver um espaço para conseguir efeitos formais que poderemos descrever como ilusionistas e o cinema, por oposição, exponha imagens de espaços reais como enquadramento cénico de uma ação ficcionada¹⁵.

ⁱ Segundo as teorias de montagem desenvolvidas por Sergei Eisenstein.

Uma diferença evidente entre a arquitetura e o cinema faz-se notar na maneira como ambas ganham forma. O suporte da arquitetura é tridimensional, baseia-se na manipulação e organização dos espaços e, tal como já referido, sugere situações. O suporte das imagens cinematográficas, contrariamente, é bidimensional e estrutura-se maioritariamente através da manipulação do tempo e do ponto de vista oferecido ao observador. Pode-se então afirmar que, em virtude disso, “a arquitetura pode ser encarada como dinamização do espaço e o cinema como espacialização do tempo”¹⁶.

Se, por um lado, é a arquitetura, de entre todas as

artes às quais o cinema solicita maneiras de formalização, que apresenta conceitos representacionais mais semelhantes e que, tal como o cinema, cria espaços que sugerem proveito dos seus ocupantes, propiciando vivências específicas e, de forma geral, programando a utilização do lugar conforme uma lógica de apropriação, por outro, o cinema impõe de forma mais determinante o ponto de vista ao observador do que a arquitetura¹⁷.

Apesar da imposição do ponto de vista ao observador por parte do cinema, a própria obra cinematográfica vagueia pela arquitetura e permite ao observador alcançar novas perspetivas.

“SE O ESPAÇO É CARACTERÍSTICA ESSENCIAL DA ARQUITETURA, SÓ EXISTIAM VERDADEIRAMENTE DUAS FORMAS DE TER A EXPERIÊNCIA DESSE ESPAÇO: OU ATRAVÉS DA SUA EXPERIÊNCIA DIRETA OU ATRAVÉS DA SUA EXPERIÊNCIA ATRAVÉS DO CINEMA, E APENAS UMA FORMA DE O REPRESENTAR: ATRAVÉS DO FILME.”¹⁸

Desde o princípio da história do cinema, a arquitetura encontrou nele um meio de difusão inigualável, o veículo mais eficaz que poderia ter até então. No século XX, o cinema tornou-se um grande divulgador da sua arquitetura.

A utilização integral ou parcial de obras construídas como espaço cénico de uma ação, como enquadramento, como forma de criar um determinado ambiente, garante a essas obras arquitetónicas uma nova presença no universo da arquitetura que, de outra maneira, não teriam. Efetivamente, o cinema tem a capacidade de

contextualizar-nos e de dar-nos a conhecer propostas arquitetónicas que, por regra, não seriam submetidas a quaisquer divulgações para além daquelas a que a obra compreende.

Ou seja, a arquitetura torna-se atingível por via do cinema¹⁹. Através da captação de imagens de uma obra, é possível adquirir uma noção de forma e de como se vive um determinado espaço, de que forma se percorre e se transita de um espaço para o outro.

Contudo, não devemos reduzir a vivência da arquitetura ao uso funcional dos espaços por ela criados. A arquitetura é, também, sugestão. A arquitetura sugere-nos movimentos, percursos, ações. A arquitetura gera sensações de segurança, medo, liberdade ou curiosidade, tal como um filme. Somos apoderados por imagens, formas e ambientes que nos conduzem a ações e comportamentos específicos. “Há, assim, espaços festivos, solenes, que convidam a determinados tipos de permanência, que comovem, que espantam, que revelam ou ocultam, que despertam a meditação ou que a inibem, que nos reúnem e que nos apartam ou que apenas evocam imagens e situações significativas sustentando, por vezes, ficções que se alimentam da nossa comoção perante as manifestações estéticas”²⁰.

Através das várias escalas de planos, da mudança de ângulos e da edição e montagem, dos diversos planos em sequência, ou seja, pela multiplicidade de efeitos que possibilita, o cinema torna-se a forma ideal de percorrer uma obra arquitetônica, pois garante uma representação do espaço fidedigna²¹.

Walter Benjaminⁱ identificou a compatibilidade entre o cinema e a cidade. A experiência de percorrer uma rua desconhecida é equiparada à experiência de assistir a um filme²². A possibilidade de novas imagens, novas visões, novos pontos de vista, novas ligações e acontecimentos inespera-

dos motiva e provoca os observadores da mesma forma.

Para um arquiteto, mais importante do que o filme em si e a sua história, são os diferentes modos de ver a arquitetura que o cinema nos sugere e apresenta e que podemos aprender a ver em qualquer obra cinematográfica. Mais importante ainda, o melhor entendimento e assimilação da realidade que, através dela, podemos obter do mundo aparentemente real que nos rodeia e alcançar espaços e edifícios nunca observados por nós direta e individualmente²³.

O cinema permite o exercício de desenvolver uma nova arquitetura ideal e livre de condicionantes materiais e estruturais do mundo real, compreendida como autêntica organização de espaços relevantes pela sua beleza e funcionalidade apenas. A “arquitetura podia agora aspirar à expressão de puras sensações espaciais”²⁴. O cinema funciona, portanto, como um meio de experimentação virtual de utopias ou contra-utopias arquitetônicas ou urbanísticas.

As utopias presentes no cinema estão, também, presentes na arquitetura. Em ambos os processos são programados ambientes ideais a partir do nada. Contudo, há algo que quebra esta analogia entre o cinema e a arquitetura pois: se a arquitetura é espaço no tempo, o cinema é espaço e tempo. Tanto um como o outro modelam o espaço, um espaço concreto, arquitetura, um espaço criado a partir da soma de pequenos diversos espetáculos, percorrido sucessivamente por um corpo que se movimenta²⁵.

ⁱ Walter Benjamin, de nacionalidade alemã, foi um filósofo, crítico e escritor.

Se a arquitetura, assim como os arquitetos, tira partido do cinema, também se sucede o contrário uma vez que o cinema é enquadrado pelo espaço. A arquitetura pode surgir no cinema através da criação de cenários apropriados para um certo efeito, através da captação de imagens de espaços existentes como espaço cénico onde se situa a história que se conta, através da utilização da arquitetura e da cidade apenas como enquadramento ou sendo esta a protagonista da própria história ²⁶.

- ¹ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 46.
- ² TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 32.
- ³ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 33.
- ⁴ RODRIGUES, António – Cinemas, Arquitecturas. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 55.
- ⁵ RODRIGUES, António – Cinemas, Arquitecturas. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 55-56.
- ⁶ CANOVA, Gianni – O Olhar Sobre a Cidade. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 184.
- ⁷ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 28.
- ⁸ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 30.
- ⁹ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 30.
- ¹⁰ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 26.
- ¹¹ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 32.
- ¹² SUNFELD, César – Do Projecto à Projecção. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 103.
- ¹³ RODRIGUES, António – Cinemas, Arquitecturas. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 53-54.
- ¹⁴ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 36-37.
- ¹⁵ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 47.
- ¹⁶ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 47.
- ¹⁷ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 46.
- ¹⁸ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 33.
- ¹⁹ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 49.
- ²⁰ JORGE, José Duarte Gorjão – Cinema e Arquitectura: Mitologias. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 47.
- ²¹ RODRIGUES, António – Cinemas, Arquitecturas. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 53-54.

²² TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 34.

²³ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 24.

²⁴ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 33.

²⁵ RODRIGUES, António – Cinemas, Arquitecturas. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 53.

²⁶ TEIXEIRA, Manuel C. – Arquitectura e Cinema. In **Cinema e Arquitectura**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0. p. 33.

DISTANCIAMENTO ESPACIAL E APROXIMAÇÃO TEMPORAL

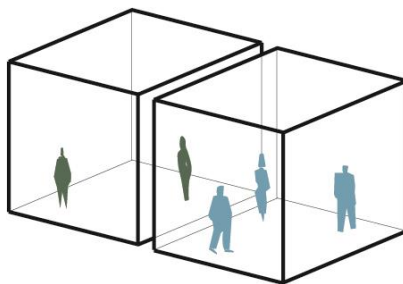
ANÁLISE DO MODO DE VER NO TEATRO CONVENCIONAL

Este capítulo, que trata da forma de relacionar II – distanciamento espacial e aproximação temporal, – assemelha-se com o anterior por manter o distanciamento espacial, mas contrasta por aproximar no tempo o ator e o observador.

Embora no teatro convencional o ator se encontre no palco e o observador na plateia, continua a existir uma barreira virtual entre estes dois elementos – a designada quarta parede, que simboliza uma parede imaginária localizada na frente do palco e através da qual os observadores assistem, de forma passiva, à peça. O palco é uma *caixa* e o ator não sai dos seus limites.

Independentemente das formas que o teatro convencional possa tomar, será sempre uma variação da conhecida plateia em auditório direcionada para o espaço cénico, que é normalmente um palco. Ou seja, no teatro convencional há sempre

um distanciamento espacial entre o observador e o ator, sendo que este último se encontra no espaço cénico que o enquadra na cena. É como se estivessem, portanto, em duas *caixas* distintas.



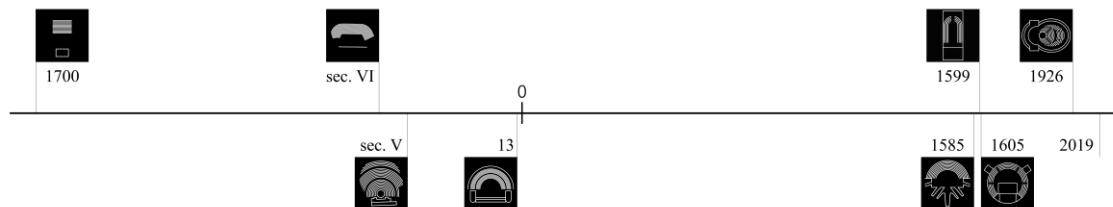
imposto e vice-versa.

Com início na tragédia grega, estas *caixas*, assim como o modo de se relacionarem, transformaram-se ao longo das diferentes épocas históricas de forma a dar resposta às necessidades de cada período. A história da arquitetura teatral não é estudada na sua continuidade. São apenas estudados modelos de espaço cénico que, sendo data-

Figura 7 – Ilustração da forma de relacionar II.

dos, nos dão uma noção de como esta evoluiu ao longo das épocas. Este capítulo trata de analisar casos de estudo e compreender como se transformaram estas *caixas* de época para época

(Figura 8), bem como a relação distante entre a *caixa* do observador e a *caixa* do ator e o modo como cada um vê e é visto.



ARQUITETURA TEATRAL: A FORMA DAS CAIXAS

“ARQUITETURA TEATRAL: UM TERMO QUE É SUFICIENTEMENTE AMBÍGUO SE NÃO PRECISO E QUE É USADO PARA SE REFERIR ÀS LIGAÇÕES DO TEATRO E DO TEATRO COM A CIDADE, O EDIFÍCIO DO TEATRO E O ESPAÇO CÊNICO, ESPECIALMENTE NA SUA RELAÇÃO COM OS ESPECTADORES.”¹

A arquitetura teatral pode ser estudada de vários pontos de vista: pode estudar-se o edifício teatral por si só, a sua influência e impacto na cidade, o espaço cénico como elemento isolado ou ainda a

relação deste com o observador.

A relação entre teatro e arquitetura baseia-se numa influência recíproca. Em primeiro lugar,

Figura 8 – Cronologia com ideogramas ilustrativos de cada caso de estudo.

porque não há teatro sem arquitetura. Este tipo de teatro – o do distanciamento espacial e aproximação temporal – exige sempre um espaço dedicado ao ator, o espaço cénico, e outro para usufruto do observador.

Arquitetura e teatro estão intrinsecamente ligados: enquanto o teatro influencia a arquitetura através da necessidade de evoluir e de se adequar às diferentes épocas, a arquitetura permite que o teatro efetivamente evolua com recurso a novas tecnologias e novos métodos de construção.

“O PRIMEIRO TRAÇO DO EDIFÍCIO DRAMÁTICO É UMA CIRCUNFERÊNCIA: A AÇÃO ACONTECE NO SEU CENTRO, PALCO E ORQUESTRA SIMULTANEAMENTE, QUE É O CAMPO DRAMÁTICO. OS OUVINTES E ESPETADORES ORGANIZAM-SE POR TODO O LADO, CENTRALMENTE MAGNETIZADOS POR ESTA AÇÃO.”²

O anfiteatro grego como o conhecemos não é um modelo ideal de formas geométricas, mas o resultado de uma constante evolução. Durante o século V a. C., quando as tragédias de Ésquiloⁱ eram representadas, o espaço teatral era bastante simples, sem cenário de fundo. É precisamente quando as obras se tornam mais frágeis que surge a necessidade de trabalhar e aperfeiçoar o espaço onde decorre o teatro e o sucesso público se torna mais importante.



elementos do teatro pré-clássico. No segundo palácio de Knossosⁱⁱⁱ, cerca de quinhentas pessoas podiam sentar-se em bancadas ortogonais. Num dos espaços cénicos mais antigos dos quais existem registos, no teatro de Lató, no século VII a. C., as pessoas continuam a sentar-se da mesma forma,

ortogonalmente ao espetáculo e em linhas paralelas entre si. É de notar que é sobre o declive natural do terreno que se apoiam os assentos dos observadores.

Em Creta, (Figura 9) os restos de degraus encontrados no primeiro e segundo palácios de Festoⁱⁱ (c. 1700 a.C.) mostram o caráter rudimentar dos



A *caixa* do observador é somente constituída pelas bancadas e a do ator por uma pequena plataforma

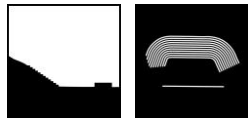
ⁱ Dramaturgo da Grécia Antiga, reconhecido frequentemente como o pai da tragédia.

ⁱⁱ Cidade antiga da ilha de Creta.

ⁱⁱⁱ O Palácio de Knossos, que foi o centro político da civilização, era dos maiores e mais sofisticados Palácios de Creta.

Figura 9 Teatro de Lató, Creta.

ligeiramente elevada de forma a destacá-lo e a enquadrá-lo no espaço. Estas são as *caixas* base de toda a evolução da relação entre ator e observador, as mais simples.



No Teatro de Tórico (Figura 10) as extremidades das bancadas começam a curvar-se em torno do espaço cénico, no fim do século VI a.C., centralizando, desta forma, o olhar dos observadores para o ator.

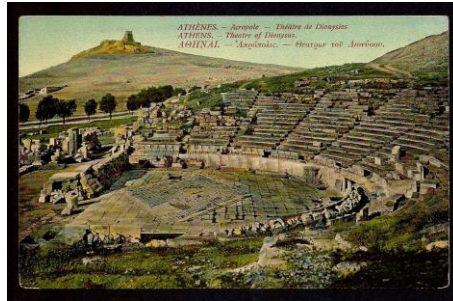
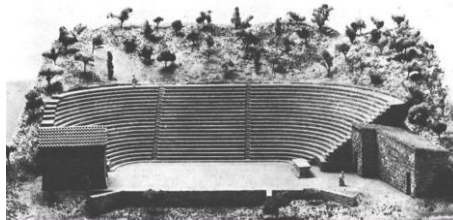
Este teatro é um início bastante cru, uma primeira fase de um gesto que viria a atingir a sua forma perfeita no Teatro de Dionísio, em Atenas, no qual as bancadas onde se sentam os vários observadores se encontram em forma de ferradura em torno do ator e do espaço cénico ocupado por este que, nesta fase, é o centro físico e epistémico da ação.



Esta orquestra, à semelhança das bancadas do Teatro de Tórico feitas em pedra, assenta numa dependência natural do terreno. O povo grego construía os seus teatros aproveitando da melhor

forma as deformações do solo e inseria os degraus no declive da colina, sendo que na sua base se localizava a orquestra, criando, assim, uma relação orgânica entre paisagem e arquitetura.

Em 460 a.C., as únicas construções existentes eram a grande orquestra e o pequeno templo que servia de palco. Em 338 a.C., a cena passa a ser construída de pedra, o vestíbulo é aberto com um pórtico e a sala de estar passa a ser coberta, provavelmente com estátuas dos poetas do século V na entrada. Nesta época, a cenografia começa a tornar-se complexa. O auditório organiza-se melhor e expande-se: o público entra pelos caminhos laterais que separam o auditório do palco. A secção central é reservada aos convidados de honra pois é nesta zona que se encontram os lugares onde a relação visual entre o observador, o ator e o espaço cénico é mais adequada. Durante o período helenístico, o edifício torna-se monumental e o cenário



complexifica-se ainda mais e, como tal, surge a necessidade de expandir o palco. O teatro passa de ser um ritual para se tornar ele mesmo num espetáculo³.

As *caixas* começam a tornar-se cada vez mais

Figura 10 – Teatro de Tórico.

Figura 11– Teatro de Dionísio.

complexas e adaptadas de forma a que a relação entre aquele que vê e aquele que é visto seja melhor.

O espaço cénico deixa de ser apenas um plano elevado e passa a ser enquadrado também por paredes e uma cobertura.

A compreensão dos edifícios teatrais nem sempre é simples pois cada um destes monumentos foi feito várias vezes para ser ajustado às novas conceções de espetáculo e às mudanças exigidas por cada época ⁴. O que, embora de forma menos precisa, nos permite compreender como seria a relação entre ator, observador e espaço cénico em cada edifício.

A história do edifício teatral antigo conta-se através dos elementos que o constituíam, das suas funções e significados e da forma como estes se relacionavam entre si. As relações entre a orquestra^{iv}, a cávea^v, a *skene*^{vi} e as *parodoi*^{vii} tornaram-

^{iv} No teatro grego, a orquestra era ocupada pelo coro, parte entre o público e o palco. Nos dias de hoje este espaço continua a ter uma função semelhante em algumas salas de espetáculos.

^v A cávea, normalmente dividida em secções correspondentes a diferentes classes sociais, designa os assentos de pedra onde permaneciam os observadores durante a peça. Quanto mais próximo da ação, maior a classe social do observador.

^{vi} Skene, palavra grega que significa “cabana”, era a estrutura no fundo do palco que enquadrava a ação (através da imitação de fachadas de palácios ou templos) e na qual os atores trocavam de roupa.

^{vii} Ao lado da cena, passagem de acesso do coro. Derivada do grego párodos, significa “caminho lateral”.

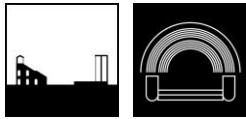
se cada vez mais orgânicas ao ponto de se contraírem numa real unidade arquitetónica nos teatros do período imperial.

A partir de meados do século IV a.C., a *skene* começou a ser construída em pedra e era utilizada tanto no seu interior, ao nível do solo, como na sua cobertura. Mais tarde, com a utilização constante desta parte superior, surgiu um novo elemento: o proscénio, ao qual corresponde o palco que conhecemos nos dias de hoje. Podemos entender que é nesta época que surge a preocupação, de forma mais consciente e estudada, em enquadrar o ator no espaço cénico. A estrutura cénica torna-se um elemento composto por dois andares com funções distintas: o inferior, a fachada do proscénio, servia de pano de fundo às evoluções do coro e o superior, a fachada da cena, fazia de enquadramento dos atores.



A principal diferença entre os teatros gregos e os romanos encontra-se num elemento de carácter estrutural, uma vez que o povo romano usou apenas pontualmente um declive natural para apoiar os degraus da cávea, que, contrariamente, se apoiam normalmente numa estrutura portante exterior formada por uma sucessão de arcadas sobrepostas, sendo que se acede ao interior do teatro pelo piso inferior e se alcança o piso superior através de escadas (Figura 112).

Figura 112 – Postal ilustrativo da fachada do Teatro Marcello



Os elementos constituintes do edifício são os mesmos do teatro grego, embora as relações existentes entre si tenham sofrido alterações. Tanto o espaço da orquestra, que é reduzido, como o da cávea tornam-se semicirculares. A orquestra, que anteriormente servia o coro, torna-se quase ausente e dá lugar a uma plateia especialmente dedicada a espetadores importantes – era, portanto, considerado o local ideal para estabelecer a melhor relação entre o observador, o ator e o espaço cénico. Por consequência, o palco é rebaixado à altura do homem de forma a ser visível também por este público. A *scaenae frons* – fachada do edifício cénico – torna-se mais complexa e imponente com a adição de colunas e pilares de mármore e intercolúnios adornados com estátuas e pinturas.

Já na idade média, o espaço cénico da tragédia grega é desconstruído. O teatro sai do interior do templo para o átrio, do alpendre para a praça mais próxima da igreja e para as ruas da cidade. Desde o século IV, a Páscoa não é apenas o centro do desenvolvimento litúrgico, mas também a origem da dramatização do culto, o texto litúrgico passa a ser interpretado por um ator na rua e todos os locais da ação são mostrados de forma simbólica e tornam-se espaço cénico. Perde-se a distância entre o observador e o ator existente no anfiteatro grego pois o espaço cénico é qualquer lugar e pode ser ocupado tanto por espetadores como por atores, que se encontram misturados.

Apesar da proximidade física, o ator e o observador não partilham a mesma *caixa* pois o teatro é realizado de forma a que cada um se coloque no seu espaço físico e, apesar de se encontrarem misturados, a presença dos observadores no espaço não influencia a ação. Pode-se dizer, talvez, que o ator se encontra numa grande *caixa* com muito mais do que seis faces composta pelas ruas, praças e alpendres e o observador se encontra em várias pequenas *caixas* espalhadas pela vila. A postura do observador mantém-se de contemplação perante a peça.

Já no século XV, a grande conquista formal na pintura foi a perspetiva em foco central, ou seja, um único ponto de fuga para o qual concorrem todas as linhas do quadro. Da pintura para o teatro, surge uma nova forma de encenação: a cenografia perspectivada. A perspetiva pictórica, quando usada corretamente, permitia criar um espaço ilusório e ilusionista capaz de dar continuidade ao espaço real, ou de nele se inserir.

Este fascínio pela perspetiva é uma característica do Renascimento, que concebe a perspetiva como uma construção geométrica correta^{viii}. “A imagem é a interseção plana da pirâmide visual e o olhar é produzido desde um ponto”. Necessária para construir um espaço racional, homogéneo, constante e muito diferente da antiguidade clássica, esta é uma abstração arrojada da realidade⁵.

^{viii} Segundo Erwin Panofsky – um historiador de arte.

Contudo, a aplicação ao teatro dos resultados obtidos na pintura em perspectiva não poderia ocorrer devido à própria concepção de encenação, implicando, desta forma, uma total revolução.



O espaço cénico era constituído por uma série de telas pintadas em perspectiva dispostas em ângulo obtuso em ambos os lados do palco. Enquanto algumas eram dispostas em paralelo à linha do proscénio, outras dirigiam-se ao fundo do palco. Criava-se então um ambiente de enquadramento à ação e não apenas um fundo, como acontecia anteriormente⁶.

“O espaço cénico não é um baixo-relevo, mas uma caixa mágica.”⁷

A cenografia quinhentista representava sempre no espaço cénico uma praça ou rua da cidade, na qual se encontravam todas as personagens. Esta praça ou rua poderia ser apenas representativa ou completamente realista imitando uma rua reconhecível pelos espetadores.

O Teatro Olímpico (Figura 123), de Andrea Palladio, tem uma *scaenae frons* – fachada cenário –

monumental dentro de um espaço coberto destinado a simular teatros clássicos ao ar livre. O espaço cénico deste teatro, o primeiro coberto de toda a Europa, representa as ruas de Tebas e é desenhado, tanto em corte como em planta, por planos oblíquos, exagerando a ideia de perspectiva e profundidade⁸.

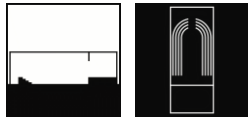
Nos últimos anos do século XVII torna-se frenética a constante mudança de cenário – os elementos mais aparatosos do melodrama cortesão. Eram utilizados mecanismos de forma a diversificar e tornar grandioso o movimento interno e suscitar tamanha admiração no observador pela habilidade com que os truques eram executados⁹.



Em relação ao século anterior, o espaço cénico foi alvo de uma simplificação: adotavam-se simples cortinas pintadas, coordenadas entre si para criar uma sensação unitária e manuseável ao invés das telas dispostas de esquina e, em parte, trabalhadas em relevo. Consequentemente, o observador assistia às diferentes mudanças de cenários com as cortinas a sobreporem-se umas às outras. As máquinas utilizadas para este efeito serviam, também, para criar aparições vindas do ar ou até personagens a voar

Figura 123 – Postal ilustrativo do interior do Teatro Olímpico

por entre as nuvens.



Salas de palácios, cortes régias e jardins vieram substituir os cenários com paisagens que se tornaram cada vez mais raros.

No século seguinte, surge a perspetiva angulada aplicada à cenografia, que permitiu romper definitivamente com a monótona simetria central que dominara durante quase todo o século XVII.

A estrutura do edificado que envolvia o observador e o ator consagrou-se no *Teatro degli Uffizi* (Figura 13), de Buontalenti, embora o único exemplo que restou deste tipo de arquitetura teatral tenha sido o teatro de Giovan Battista Aleotti: o grande teatro no qual era possível acolher um número muito elevado de espetadores devido às bancadas íngremes e altas ¹⁰.

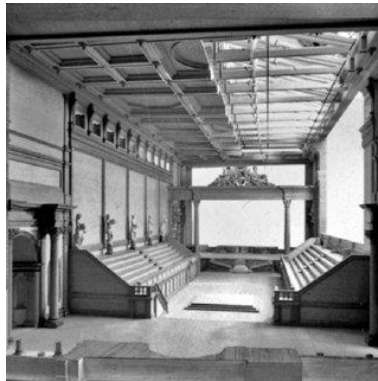
Os camarotes – que vieram substituir as tradicionais bancadas do edifício clássico - tornaram-se indispensáveis quando o teatro melodramático abandonou as cortes para se estender a todo o público que poderia pagar bilhete permitindo uma

separação física das diferentes classes sociais e criando definitivamente duas classes de observa-

dor, sendo que aqueles que tinham mais poder económico eram beneficiados.

De Itália para Inglaterra, em Londres, para fugir às proibições e entraves que a Câmara colocava à atividade teatral, os teatros começaram por ser construídos fora dos limites da cidade.

Infelizmente, um ataque puritano que levou ao encerramento dos teatros em 1642 e, anos mais tarde, a obsessão de imitar as salas italianas e francesas estiveram na origem da demolição dos



edifícios existentes, impossibilitando que qualquer exemplo de edifício teatral isabelino chegasse até à atualidade para além de alguns desenhos e documentos indiretos que permitem tentar uma reconstituição ¹¹.

A partir desta reconstituição e analisando os elementos comuns, é possível criar uma imagem bastante exata do que seria o típico teatro isabelino. Todos

os edifícios eram com planta central com um diâmetro (ou lado, no caso de a planta ser quadrilátera) que poderia variar entre os 25 e os 30 metros. Funcionavam com três galerias abertas para o pátio interior onde se localizava a plateia com cerca de 16 a 21 metros de diâmetro. O ponto de vista do observador perante o ator torna-se

Figura 134 – Interior do Teatro degli Uffizi

mais versátil, sendo que neste exemplo existem

três galerias onde este pode estar sentado e um pátio onde pode estar de pé.



Através do ideograma pode notar-se que o ator fica muito mais envolvido pelos observadores – por comparação ao teatro de Giovan Battista Aleotti e aos seus anteriores - e fica, efetivamente, no centro da ação.

Cada vez mais próxima a relação entre o observador e o ator, surgem, no teatro da vanguarda, as primeiras tentativas de juntar as duas caixas numa só, retirando, idealmente, o ator do espaço cénico e tornando-o parte integrante de um todo com pontos de vista comuns “

Começamos a pensar um espetáculo sem cenário.”¹²

No teatro da vanguarda, o espaço cénico deveria suprimir os bastidores^{ix} deixando as linhas básicas de construção pois se o teatro deve ser um todo único, então o edifício teatral também. Meyerhold luta contra a ideia de edifício estático e procura que o cenário moderno seja dinâmico e versátil.

O conceito de “Teatro Total” idealizado por Moholy-Nagy ^x também se baseava na mesma procura e regia na Escola da Bauhaus – a escola mais importante de design e arquitetura do século XX - os projetos de arquitetura teatral, pois nesta escola o edifício teatral com a estrutura convencional era considerado limitativo.

^{ix} Segundo Meyerhold. Vsevolod Meyerhold foi um grande ator e importante teórico de teatro que aspirava dar ao observador a possibilidade de acompanhar todos os movimentos do ator durante as suas deslocações pelo espaço cénico.

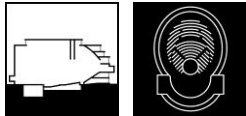
^x László Moholy-Nagy – fotógrafo, designer e pintor – foi professor na escola de Bauhaus.

TEATRO TOTAL: “NADA IMPEDE A UTILIZAÇÃO DE MECANISMOS COMPLEXOS [...] NEM A PRODUÇÃO DE UM TIPO DE ATIVIDADE CÊNICA QUE NÃO COLOQUE OS ESPETADORES PASSÍVEIS, E QUE [...] LHES PERMITA FUNDIR-SE COM A AÇÃO DO PALCO.”¹³

O conceito passa por criar uma *caixa* para o ator que seja flexível e na qual possam ser integradas novas tecnologias e ideias que contribuam para a versatilidade do espetáculo.

Walter Gropius – o arquiteto alemão fundador da Bauhaus – tencionava suprimir a sensação de bidimensionalidade que o teatro convencional gerava ao emoldurar a cena na *caixa* do ator.

“O ATUAL PALCO, QUE LEVA O ESPETADOR A OLHAR [...] COMO SE OLHASSE ATRAVÉS DE UMA JANELA, OU QUE SE SEPARA DELE POR UMA CORTINA, ELIMINOU A ARENA CENTRAL QUE HAVIA NO PASSADO.”¹⁴



O projeto do Teatro Totalⁱ, que se mantém como o mais influente de Gropius, consistia num instrumento muito aperfeiçoado do ponto de vista da técnica, ao mesmo tempo que algo variável e, portanto, capaz de satisfazer as pretensões dos diversos diretores artísticos em termos de mudanças cénicas. Graças a sistemas técnicos, este teatro pode moldar-se de três formas diferentes e permite que os atores trabalhem em três espaços diferentes em simultâneo caso seja necessário: na alta plataforma, no proscénio e na arena circular.

Segundo Gropius, o arquiteto de um teatro tem a missão de tornar o mecanismo cénico tão impessoal, manual e variável de forma a que um diretor

artístico nunca deixe vestígios para o próximo, dando a possibilidade ao espaço de suportar diferentes interpretações.

Embora estas propostas de uma nova estrutura para o teatro criarem a possibilidade de diferentes relações entre o observador e o ator, mantêm o isolamento recíproco entre estes dois elementos: independentemente de o ator ser colocado em cima, em baixo, no centro ou de lado, a relação entre os dois elementos é de contemplação do ator por parte do observador¹⁵. As *caixas* onde cada um se insere ganham novas formas, contudo não se transformam, ainda, numa *caixa* partilhada por ambos.

ⁱ Sala de espetáculos projetada por Walter Gropius.

“NOS GRANDES TEATROS É PURA CONVENÇÃO DIZER QUE SE VIU REPRESENTAR O ATOR: PARA LÁ DA DÉCIMA FILA DE POLTRONAS PERCEBE-SE NO MÁXIMO O ESQUEMA.”¹⁶

A década de 60 ficou marcada por uma crise internacional no mundo da arte. A obra de arte em duas dimensões esgotou-se a si mesma, todas as técnicas possíveis de abstração e figuração já tinham sido experimentadas. Em todas as artes – pintura, escultura, dança, teatro - o objetivo era romper a barreira entre o observador e a obra e terminar com o seu caráter de agente passivo. Iniciou-se a procura para a criação de um diálogo e surgiram performances como a Body Art, as instalações e a Arte Cinética. A bidimensionalidade da pintura ganha novas formas e novos ma-

teriais e é redefinido o caráter da sua representação. Esta arte perde o destaque perante as restantes e fundem-se numa só num conceito inovador de “arte total”. A regra passa a ser quebrar os parâmetros estabelecidos e desenvolver novas experiências. Por conseguinte, o teatro sai à rua e todos os espaços passam a ser propícios para a realização de um espetáculo, desde salas de teatro antigas abandonadas até a armazéns. Inicia-se, então, a procura pela aproximação espacial entre o ator e o observador no espaço cénico.

¹ GRAELLS, A. Ramon – Apunts per a una història de l'arquitectura teatral: La tragèdia grega: del ritu a l'espectacle. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. II.1, p. 27

² Origem desconhecida.

³ GRAELLS, A. Ramon – Apunts per a una història de l'arquitectura teatral: La tragèdia grega: del ritu a l'espectacle. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. II.1, p. 32.

⁴ GRAELLS, A. Ramon – La crisi de la convenció: La vida entra en escena. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. III.2, p. 62.

⁵ GRAELLS, A. Ramon – Apunts per a una història de l'arquitectura teatral: El naixement del teatre a la italiana. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. II.4, p. 41.

⁶ MOLINARI, Cesare - O teatro erudito italiano do século XVI. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 122.

⁷ GRAELLS, A. Ramon – Apunts per a una història de l'arquitectura teatral: El naixement del teatre a la italiana. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. II.4, p. 48.

⁸ GRAELLS, A. Ramon – El teatre de les avantguardes: Erwin Piscator. Del tribunal al Teatre total. In **El lloc del teatre - Ciutat, arquitectura i espai escènic**. Barcelona: Edicions UPC, 1997. ISBN 84-8301-180-8. Pt. IV.3, p. 92.

⁹ MOLINARI, Cesare – O melodrama: forma electiva do Barroco. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 135

¹⁰ MOLINARI, Cesare – O melodrama: forma electiva do Barroco. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 138

¹¹ MOLINARI, Cesare – Teatros e companhias da Inglaterra Isabelina. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 203

¹² MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch – **Textos teóricos**. Madrid: Publicaciones de la ADE de España, 1992.

¹³ GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 106-107.

¹⁴ GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. São Paulo, Martins Fontes, 2006. p. 104.

¹⁵ MOLINARI, Cesare – A dissolução do espaço cénico. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 360-361

¹⁶ MOLINARI, Cesare – A segunda vanguarda. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 389

DIFERENÇA ENTRE CINEMA E TEATRO: DISTANCIAMENTO TEMPORAL

“DELL: QUERES LIVRAR-TE DO TEMPO? COMO É QUE FARIAS ISSO?”

KIMBERLY: ESTÁS A VER A ARTE BASEADA NO TEMPO? FILMES, MÚSICA, PEÇAS DE TEATRO, É TUDO BASEADO NO TEMPO. HÁ UM PRINCÍPIO, UM MEIO E UM FIM. E TENS DE VÊ-LA DO PRINCÍPIO AO FIM. ESTÁS PRESO A ESSA LINHA DO TEMPO, A ESSA FORMA DE EXPERIENCIÁ-LA. MAS DEPOIS HÁ AS PINTURAS. SEM PRINCÍPIO, SEM MEIO, SEM FIM. TU VÊS O QUE TU QUERES VER QUANDO QUERES. SEM RESTRIÇÕES, SIMPLEMENTE ESTÁ LÁ.”¹

O cinema e o teatro têm um princípio, um meio e um fim. No teatro, por um lado, o tempo do ator coincide com o tempo do observador. Ambos partilham um espaço dividido em duas *caixas* em que um atua e o outro observa. No cinema, por outro lado, este tempo não coincide. O filme apenas é observado após concluída a ação, após o próprio filme terminar de ser gravado e editado. A grande diferença entre o cinema e o teatro centra-se no distanciamento temporal, o que se desdobra numa série de características que aumentam o contraste entre estas duas artes.

Tanto o teatro como o cinema exigem grande preparação do ator e de toda a equipa envolvida até ao momento de este entrar em cena. O distanciamento temporal a que este ensaio se refere é o

período desde o momento em que ator representa até ao momento em que a história é exibida perante o observador. No teatro não existe qualquer distanciamento temporal enquanto no cinema sim, de semanas, meses ou anos. É durante este período que se dá a pós-produção do filme onde são efetuadas todas as alterações, edições e adições necessárias, desde som e efeitos visuais à banda sonora.

O espaço cénico onde decorre o teatro convencional corresponde ao palco ou a um espaço físico delimitado para o efeito enquanto no cinema pode decorrer em toda e qualquer parte do mundo e pode inclusivamente não existir e ser criado de

raiz. A utilização do *chroma key*ⁱ permite isolar objetos e personagens e atribuir-lhes um fundo durante o processo de pós-produção. Fundo este que tanto pode ser gravado num espaço real ou ser digitalmente criado.

Tanto no teatro convencional como no cinema, o observador assiste do ponto de vista que lhe é fornecido. Por outras palavras, assistir sentado de início ao fim a um filme no cinema de São Jorge ou a uma peça de teatro no Teatro Tivoli é, em termos do ponto de vista do observador perante a ação, uma experiência muito semelhante. Todavia, enquanto no teatro observamos sempre o mesmo plano, o ponto de vista da câmara que captou o filme pode ser alterado criando uma sequência de planos, perspetivas e escalas diferentes, manipulando e enquadrando a cena de uma forma mais detalhada e concisa. O que torna, neste sentido, o cinema mais rico e complexo do que o teatro.

Pode-se dizer que o observador vai até ao teatro e o cinema vai até ao observador. Isto é, deslocamo-nos a uma sala de espetáculos para assistir à peça. Por oposição, o cinema, quando pronto, desloca-se até ao observador, mesmo que este, por vezes, vá ao seu encontro numa sala preparada para o efeito. O filme não é, na generalidade dos casos, realizado no mesmo espaço onde é exibido. Hoje em dia, para além da tradicional sala de cinema, o filme pode ser visto em toda a

parte e pode, inclusive, deslocar-se connosco. Podemos escolher o local e o tempo em que queremos ver o filme. Contudo, talvez este seja mais impactante numa sala preparada para o efeito.

A ida ao teatro continua a ser uma atividade de índole coletiva ao passo que o visionamento de produtos audiovisuais começa a inclinar-se para um ato de carácter individual em razão de novas plataformas que o permitem. São algumas destas plataformas que dão a possibilidade ao observador de ter o seu próprio impacto na história e alterar o seu rumo, o que não é possível ao assistir a uma peça de teatro como agente passivo.

Em suma, tal como já referido, as diferenças entre a forma de relacionar I e a II – ou, por outras palavras, entre o cinema e o teatro convencional, respetivamente - têm origem no facto de existir na primeira um distanciamento temporal que não existe na segunda.

No teatro convencional (II), apenas o ator se encontra no espaço cénico enquanto o observador ocupa o seu lugar do outro lado da “quarta parede”, numa *caixa* diferente da ocupado pelo artista, contudo o tempo é partilhado por ambos.

E se, para além do tempo, também for partilhado o espaço? E se for quebrada a barreira entre o ator e o observador? E se ambos coexistirem no espaço cénico, na mesma *caixa*? O próximo capítulo aborda a forma de relacionar III – aproximação espacial e temporal.

ⁱ Chroma key é a designação técnica atribuída ao processo de gravação comumente conhecido como “tela verde”, utilizada para a manipulação de imagem e vídeo.

¹ ESMAIL, Sam - **Comet** [Registo vídeo]. Realização de Sam Esmail. Los Angeles: Fubar Films, 2014. (91 min.).

APROXIMAÇÃO ESPACIAL E TEMPORAL

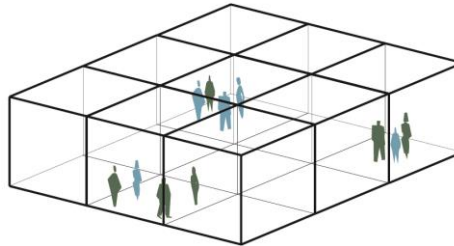
DESCONSTRUÇÃO DO ESPAÇO CÉNICO

“POSSO CHEGAR A UM ESPAÇO VAZIO QUALQUER E FAZER DELE UM ESPAÇO DE CENA.
UMA PESSOA ATRAVESSA ESSE ESPAÇO VAZIO ENQUANTO OUTRA PESSOA OBSERVA – E
NADA MAIS É NECESSÁRIO PARA QUE OCORRA UMA AÇÃO TEATRAL.”¹

É a arquitetura – e entenda-se por arquitetura todo e qualquer espaço e não apenas os dedicados ao teatro ou ao cinema, o espaço cénico do nosso quotidiano – que permite uma total aproximação espacial e temporal entre o ator e o observador. Uma pessoa atravessa a *caixa* e a outra observa, partilhando a *caixa* com o ator.

Ao partilharmos uma mesma *caixa*, um mesmo espaço, tornamo-nos, por um lado, atores e, por outro, observadores. Observamos e somos observados, vemos e somos vistos, é uma questão de perspectiva. A diferença entre o nosso quotidiano e

uma ação teatral consiste no facto de um ser espontâneo e a outra desenvolver-se a partir de uma estrutura dramática.



Na Figura 14 podemos observar que atores e observadores – representados a verde e a azul, respetivamente – distribuem-se, sem distinção, pelas mesmas *caixas*. Ou seja, o observador passa a ser

parte integrante do espaço cénico.

Figura 145 Ilustração da forma de relacionar III

“QUANDO SE É CRIANÇA APRENDE-SE QUE HÁ TRÊS DIMENSÕES: ALTURA, LARGURA E COMPRIMENTO. COMO UMA CAIXA DE SAPATOS. DEPOIS, DESCOBRES QUE HÁ UMA QUARTA DIMENSÃO: O TEMPO. E ENTÃO ALGUNS DIZEM QUE PODE HAVER CINCO, SEIS, SETE...”²

Numa experiência em que há contacto direto entre o ator e o observador, ou seja, em que ambos partilham o mesmo espaço cénico, a percepção de todas as dimensões e sentidos torna-se mais espontânea e natural, sendo que as dimensões que

tornam esta ação teatral mais interessante não são as dimensões espaciais, mas sim as restantes como as relativas ao tempo e à luz.

PETER BROOK

“Mortal”, “Sagrado”, “Bruto” e “Imediato”. São estes os quatro termos utilizados por Peter Brookⁱ para categorizar os diferentes tipos de teatro. Estas quatro palavras, retiradas do livro “O Espaço Vazio”ⁱⁱ, têm implicações arquitetónicas. O que é uma arquitetura “sagrada”, “bruta” ou “morta”? Existe uma arquitetura “imediata”? Se partilharmos do ideal de Brook de que tudo tem um potencial teórico, temos que o teatro é sobre a vida e então não há limites entre teatro e vida. Podemos dizer o mesmo sobre a arquitetura? Também não há limites entre arquitetura, o teatro e a vida?

Peter Brook é alvo de estudo neste trabalho pois parte-se da premissa que a abordagem de Brook sobre o teatro não só contribuiu para a transfor-

mação da criação arquitetónica no século XX, mas também abriu possibilidades de repensar e explorar o teatro no contexto de experiências espaciais e temporais da arquitetura. Ao estudar as ideias de Brook, esta dissertação pretende descobrir e explorar os seus significados e qualidades com impacto na teoria e na prática da arquitetura.

Em 1963, Peter Brook, juntamente com Charles Marowitzⁱⁱⁱ, organizou um espetáculo intitulado “Artaud for Artaud’s Sake”, no âmbito do teatro da crueldade, baseado nas ideias de Antonin Artaud^{iv}. Para Artaud, o teatro não era representação, mas realidade, ainda que realidade virtual. Os seus elementos não devem, por conseguinte, valer por aquilo que representam, mas por aquilo que são. Falar de palco é errado³. Sendo a intera-

ⁱ Peter Stephen Paul Brook, nascido a 21 de março de 1925 em Londres, é considerado um dos encenadores mais influentes e respeitados do mundo.¹ Durante a sua carreira, distinguiu-se no teatro, na ópera, no cinema e na escrita. Dirigiu muitas produções para a Royal Shakespeare Company, incluindo “Trabalhos de Amores Conquistados”

ⁱⁱ Livro escrito por Peter Brook, em 1968.

ⁱⁱⁱ Charles Marowitz - crítico americano, diretor de teatro e dramaturgo - era um colaborador próximo de Peter Brook.

^{iv} Com uma forte ligação ao surrealismo, Antonin Artaud foi um ator, dramaturgo, roteirista, poeta, escritor e diretor de teatro francês.

ção entre atores e observadores o mais importante, a arquitetura deve ser adaptada de forma a que a encenação ocupe todo o espaço, fundindo o palco e a plateia num único espaço.

Contrariamente ao teatro convencional – distanciamento espacial – ou ao cinema – distanciamento temporal e espacial –, temos, neste caso, uma aproximação espacial e temporal, um envolvimento da ação e do espaço cénico em torno do observador. Este deixa de admirar o espetáculo e passa a integrá-lo. Os atores atuam e falam entre o público. Trata-se de uma nova perspetiva que permite que o observador viva a história como participante da mesma, por oposição ao teatro convencional no qual a perspetiva era longínqua e imposta.

O espaço cénico enquanto mero enquadramento dissolve-se e passa a ser habitado por todos, torna-se realidade e deixa de ser apenas um artifício. A imposição de um ponto de vista ao observador perante o ator e vice-versa perde-se e, desta forma, o teatro deixa de ser um espetáculo no sentido etimológico de contemplação – o que apenas é possível abandonando a sala de espetáculos convencional e procurando novas arquiteturas que permitam esta envolvimento.

O teatro enquanto obra de arte de observação, emoldurada e inalcançável – cuja forma ideal fora procurada ao longo de séculos e posteriormente encontrada no teatro à italiana – entra em crise ⁴.

A arquitetura do Teatro Total de Walter Gropius, abordado anteriormente neste ensaio, confere certamente a possibilidade de uma reorganização

e variação do modo de ver e ser visto, contudo, mantém um limite claro entre o ator e o observador. A forma das suas *caixas* é manipulável, mas não junta numa só o ator e o observador. Cada ação – quer seja representar ou observar – dispõe de um espaço designado para tal, nos quais os pontos de vistas são diferentes e menos rigidamente impostos do que numa sala comum, contudo, à semelhança do teatro convencional, o teatro continua a tratar-se de um objeto de contemplação. Por outras palavras, apesar de uma tentativa de aproximação espacial entre o ator e o observador, o distanciamento continua evidente.

À semelhança de Grotowski, Brook acredita que o teatro gira em torno do ator e que o espetáculo não deve ser construído, mas sim preparado: tal como no futebol, o treinador define táticas e prepara os atletas, mas fica tudo nas mãos dos jogadores quando entram em campo. É esta preparação que possibilita a adaptação a diferentes situações espaciais ⁵.

Em “O Espaço Vazio”, o teatro é dividido em quatro diferentes formas: o do aborrecimento mortal, o sagrado, o bruto e o imediato. Brook acredita que qualquer espaço arquitetónico se pode transformar num espaço cénico para o desenrolar de um ato performativo. Contudo, uma vez que o teatro se instala, muitos observadores tornam-se vítimas do teatro do aborrecimento mortal, o qual Brook considera mau teatro pois este está a morrer por diversas razões. Este encenador acredita que o Teatro do Aborrecimento Mortal (TAM) surge quando, no ambiente teatral, há expectativas predispostas sobre uma determina-

da peça, que é o que origina o problema, pois os atores não têm a oportunidade de explorar os textos e, geralmente, têm que seguir diretrizes rígidas que fazem com que o texto não seja natural e que pareça, muitas vezes, falso.

Sendo que o TAM é principalmente o teatro comercial, o problema centra-se na questão do tempo. É dada a responsabilidade a uma companhia para produzir o espetáculo e, uma vez que este se encontre definido e fechado, essa letalidade atinge os atores e torna a peça aborrecida para estes. O TAM continua a existir porque é este aborrecimento que maioria dos espetadores procura.

Em termos arquitetónicos, o TAM corresponde ao teatro convencional, no qual o ator e o observador estão separados e o espaço é dividido em dois: de um lado o palco e do outro o tradicional auditório.

O segundo tipo que Brook aborda no livro é o Teatro Sagrado ou, por outras palavras, “Teatro do Invisível-Que-Se-Torna-Visível”⁶. Este tipo de teatro revela tudo o que escapa aos nossos sentidos e torna-o visível no palco aos espetadores. No Teatro Sagrado os diretores anseiam por algo novo. Pretendem descobrir algo que ainda não tenha sido revelado, procuram objetos ou situações com um significado mais profundo do que aqueles retratados pelo TAM. Esta procura continua no desejo de conectar algo que costumava ser invisível ao nosso mundo, e este desejo interiorizado nas pessoas fá-las continuar a ser membros da audiência. No Teatro Sagrado, o importante são os momentos de genuína celebração e compreensão das ideias abstratas de que a

peça foi inspirada. Este tipo de teatro é designado por “sagrado” pois cria no espetador a crença de existe algo para além do que lhe é mostrado. Apesar de ser apresentado, também, na tradicional sala com a plateia em auditório, este é o teatro no qual nos é dado apenas um ponto de vista e, através da nossa experiência individual e dos nossos conhecimentos, imaginamos e completamos os restantes pontos de vista. Por exemplo, se no palco se apresenta uma casa numa aldeia, nós vemos o seu interior e, pelos elementos cénicos apresentados, completamos no nosso subconsciente a imagem de uma aldeia a partir daquelas que conhecemos.

O Teatro Bruto, a terceira forma de teatro abordada no livro, parece ser o teatro mais realista, o que cria a ligação entre os observadores e os atores e cria dinâmicas entre os membros da audiência e os artistas. O Teatro Bruto trata de eventos simples, das ações e acontecimentos naturais, performances que acontecem em ambientes informais, até mesmo sujos, mas que ainda conseguem trazer alegria ao público. Brook acredita que o Teatro Bruto é mais próximo e mais honesto para os observadores. Há uma diferença importante entre o Teatro Sagrado e o Teatro Bruto: o primeiro lida com “impulsos ocultos”, enquanto o segundo examina eventos e ações reais que afetam diretamente o observador.

O último tipo de teatro mencionado é o Teatro Imediato, o teatro que “se afirma no presente”. Esta forma de teatro ocorre quando o público reage ao que acontece no espaço cénico. As reações são sempre diferentes, pois os membros do

público são diferentes e é difícil prever os seus sentimentos, conhecimentos, forma de compreensão e comportamento. Este tipo de teatro pode ganhar vida em qualquer forma arquitetónica. No Teatro Imediato, o observador deve aceitar o presente e permitir a transição entre o que está a acontecer na ação e o que está a acontecer na sua mente naquele preciso momento.

As salas do teatro convencional não são compatíveis com a ideia de “espaço vazio” de Brook. Devido às falhas que Brook encontrava nestes espaços, no início dos anos 70, Brook iniciou, com a sua companhia de teatro^v, uma procura para espaços com qualidades arquitetónicas que tornassem possível a criação de uma relação próxima entre atores e observadores. Durante os primeiros três anos arriscaram e atuaram em espaços públicos como parques, ruas, cafés, hospitais, prisões, armazéns ou até mesmo ruínas antigas, em diferentes partes do mundo. Este movimento marcou uma transição crucial na história do teatro do século XX, levando os teatros para fora dos “teatros”. Era requerido que estes espaços encontrados tivessem qualidade para uma transformação espacial e tinham de ter potencial para se tornarem num “espaço teatral”.

A habilidade de Brook para estabelecer relações entre os atributos e as qualidades do espaço e as características da peça realizada nesses espaços era um talento excepcional que o distinguia de

outras mentes relacionadas com o teatro moderno. Tornou-se necessária a capacidade de ler um espaço e compreender que relações se poderiam estabelecer no seu interior pois cada espaço poderia contar uma história de uma forma única.

Estudar a abordagem de Brook ajuda a compreender a relação entre uma obra de arquitetura e o carácter do seu território. Um arquiteto deve ter sempre em consideração as relações, os elementos e as características do território com a mesma sensibilidade e intensidade com a qual Peter Brook abordava o espaço no teatro.

Um ponto crucial no trabalho de Brook surge na encenação teatral e na forma de criar uma narrativa. O seu teatro exhibe uma tendência e habilidade para evocar objetos e entidades que estão ausentes, um desejo de projetar entidades não-existentes. Esta é uma característica importante com implicações arquitetónicas que visa o papel da imaginação. A noção de imaginação está profundamente interiorizada no pensamento de Brook acerca do teatro e, em particular, no seu discurso sobre o “mundo invisível” que pode ser descoberto em determinados momentos - através da imaginação. Brook prepara o espaço e fornece ao espetador meios para imaginar algo que é invisível e para criar um objeto ou um espaço na sua própria imaginação, contrariamente à cenografia convencional que providencia a imagem completa. Por outras palavras, são criados vazios pela produção do espetáculo de forma a que seja o observador a preenchê-los.

^v Em 1970 Brook, com Micheline Rozan, fundou o *International Centre for Theatre Research*, uma companhia multinacional de atores, dançarinos e músicos.

ARQUITETURA

O *Fatias de Cá*ⁱ é um exemplo vivo de como uma história pode ser contada com total aproximação temporal e espacial, na forma de Teatro Imediato.

Antes de o observador iniciar a sua viagem pela história de *T de Lempicka*ⁱⁱ, ainda no exterior da casa da Quinta da Ribafria, é-lhe dado um pequeno livrete, em jeito de passaporte, com um conjunto de informações e regras que deverá cumprir até ao final da sessão.

ⁱ Grupo português de teatro profissional e amador que se configurou, com a estrutura atual, em 1985.

ⁱⁱ Peça dramatizada pelo grupo *Fatias de Cá* a partir da peça “*Tamara*”, de John Krinzac.

“«OS DEZ MANDAMENTOS DE «*IL VITTORIALE*» [...]

2. – PARA MELHOR COMPREENSÃO E MANUTENÇÃO DA ORDEM, OS CONVIDADOS DEVEM SEGUIR APENAS UMA OU DUAS PERSONAGENS. MAS, SE A VARIEDADE É UMA CARACTERÍSTICA ESPECIAL DA SUA VIDA, ENTÃO SIGA OS SEUS IMPULSOS. [...]

6. – SE VIER ACOMPANHADO, DEVIA SEPARAR-SE DOS SEUS AMIGOS. DUAS FONTES DE INFORMAÇÃO SÃO MAIS VALIOSAS DO QUE UMA. [...]

7. – OBSERVE AS HISTÓRIAS OU OBSERVE OS OBSERVADORES. DE QUALQUER MODO, DEIXE-SE SEMPRE ENVOLVER. [...]”⁷

Por outras palavras, a partir do momento em que o observador entra no espaço cénico e se inicia a ação, este deve seguir apenas um ator até ao fim. Contudo, quando duas personagens se cruzam numa divisão da casa, o observador pode optar por seguir o outro ator. No início da sessão os observadores são equitativamente distribuídos pelos atores de forma a que o grupo não se concentre apenas num. Com o desenrolar da ação, os grupos de observadores vão reajustando-se conforme o ator que cada indivíduo pretende seguir. Estas regras impostas, juntamente com as escolhas dos observadores, resultam numa ação decorrente numa casa na qual chega a haver oito cenas em simultâneo em oito espaços distintos, sendo que o observador só tem capacidade de assistir a uma delas, aquela a que as suas escolhas o levaram. É aqui que se encontra a magia de obras como esta.

O observador tem acesso direto a todas as dimensões da história: altura, largura, comprimento, tempo, luz e, também, à dimensão emocional. Em certo momento, o observador questiona-se de como seria contada a história caso tivesse optado por partilhar uma outra divisão com um outro ator. Sendo a mesma história, de início ao fim, o modo como é contada e a perspetiva mudam conforme os espaços para os quais o observador seguir em consequência da personagem que acompanha. O mesmo acontece na vida de um indivíduo, uma vez que não somos omnipresentes e só temos acesso à versão da vida à qual as nossas escolhas nos levaram. Só assistimos e vivemos a uma versão da história, um ponto de vista, o nosso.

Neste caso concreto, o espaço cénico da peça é a Quinta da Ribafria, em Sintra, uma obra de arquitetura que embora com muita história, é uma

habitação semelhante a tantas outras e que poderia ser substituída. Quer isto dizer que a ação facilmente se adapta a um espaço cénico diferente desde que se trate de um projeto de habitação dentro do mesmo tipo. Contudo, esta Quinta tem especificidades que outra habitação poderia não ter, como é exemplo o espaço de entrada com duplo pé-direito, com um acesso vertical e com uma galeria – o que permite, nesta peça, que enquanto há uma cena no piso térreo deste espaço os observadores podem escolher múltiplos pontos de vista. Há inclusive uma cena neste espaço na qual se juntam vários atores e, por consequência, todos os observadores que os seguem e preenchem a divisão. Terá este espaço privado sido desenhado de forma a proporcionar estes encontros na entrada da casa?

À semelhança de uma peça de teatro em moldes tradicionais, nesta história o tempo em que decorre a ação é o mesmo tem em que o observador tem acesso à mesma. Contudo, não há um distanciamento espacial. O ator e o observador não se encontram em *caixas* distintas, partilham, de início ao fim, o mesmo espaço cénico, a mesma *caixa*. O ponto de vista é livre tanto para um como para outro, uma vez que se podem deslocar e movimentar dentro da ação. Esta possibilidade de movimento permite ao observador tornar-se a sua própria câmara. Ao contrário do cinema em que o ponto de vista é imposto ao observador, este pode agora selecionar os planos e os detalhes que pretende e que captam mais a sua atenção, tal como numa obra de arquitetura em que observamos e nos movimentamos de forma livre.

¹ BROOK, Peter – O teatro do aborrecimento mortal. In **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. ISBN 978-989-95565-1-5. p. 7

² JARMUSCH, Jim - **Paterson** [Registo vídeo]. Realização de Jim Jarmusch. New Jersey: K5 Internation, Le Pacte, Animal Kingdom, Inkjet Productions, 2016. (118 min.).

³ MOLINARI, Cesare – A dissolução do espaço cénico. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 359.

⁴ MOLINARI, Cesare – A dissolução do espaço cénico. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 360.

⁵ MOLINARI, Cesare – Os últimos 20 anos. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 412.

⁶ BROOK, Peter – O teatro sagrado. In **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. ISBN 978-989-95565-1-5. p. 57

⁷ Retirado de um livrete fornecido pela companhia de teatro antes de se iniciar o mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro e o cinema – as artes em que se foca este trabalho – baseiam-se na arte do ator, pois estas obras podem existir sem fatos, sem adereços, sem luminotécnica, sem cenografia, mas não sem o ator ¹.

A arte do ator pode ser apreciada pelo observador ao vivo, no caso de uma peça de teatro, ou através de um registo de imagens, no caso de um produto audiovisual.

Estudar as três formas de relacionar o ator, o observador e o espaço cénico pela ordem em que esta dissertação se estrutura – desde o maior distanciamento à maior aproximação – permite compreender que quanto mais estreita for a relação entre o ator e o observador no tempo e no espaço, mais intensas serão as sensações causadas pela história.

Na forma de relacionar I, apenas o observador vê o ator e o contrário não acontece, pois o seu período de atuação transformou-se num registo audiovisual. Na forma II, o ator vê e é visto, embora

de forma distante. Por oposição à liberdade do olhar do observador, o ator, quando está em palco, só vê através dos olhos da sua personagem – quer isto dizer que o ponto de vista do ator é aquele que o guião permite à sua personagem. Na forma III, embora o ator continue a interpretar uma personagem, vê e é visto num sistema de ação-reação, dado que o ator e o observador interagem entre si.

Durante a realização e o processo deste trabalho, os capítulos foram identificados como I – cinema, II – teatro e III – arquitetura. O termo atribuído ao ponto III, que na realidade não deixa de ser uma forma diferente de fazer teatro, surgiu devido às semelhanças entre esta forma de fazer teatro e a vivência

que temos, enquanto seres pensantes, no espaço, na arquitetura.

Se substituirmos o termo “pintura” pelo termo “arquitetura” na citação do filme “Comet” presente no capítulo anterior, esta faz igualmente sentido:

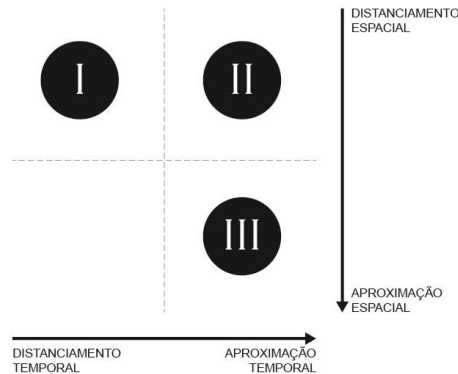


Figura 156- Gráfico explicativo das três formas de relacionar

“DELL: QUERES LIVRAR-TE DO TEMPO? COMO É QUE FARIAS ISSO?

KIMBERLY: ESTÁS A VER A ARTE BASEADA NO TEMPO? FILMES, MÚSICA, PEÇAS DE TEATRO, É TUDO BASEADO NO TEMPO. HÁ UM PRINCÍPIO, UM MEIO E UM FIM. E TENS DE VÊ-LA DO PRINCÍPIO AO FIM. ESTÁS PRESO A ESSA LINHA DO TEMPO, A ESSA FORMA DE EXPERIENCIÁ-LA. MAS DEPOIS HÁ A ARQUITETURA. SEM PRINCÍPIO, SEM MEIO, SEM FIM. TU VÊS O QUE TU QUERES VER QUANDO QUERES. SEM RESTRIÇÕES, SIMPLEMENTE ESTÁ LÁ.”²

É esta sensação livre de experienciar a arquitetura e o espaço – sem princípio, sem meio, sem fim e ver o que se quer quando se quer – que o teatro da vanguarda abordado no último capítulo nos dá. Inevitavelmente, uma obra de arquitetura tem, também, um princípio, um meio e um fim. Contudo, estas fases dão-se numa dimensão muito maior à de um filme, de uma música ou de uma peça de teatro e é esta dimensão que nos permite experienciar a arquitetura no nosso próprio tempo e ritmo.

Assistir a uma peça do grupo Fatias de Cá é como dedicar umas horas do nosso dia a viver uma vida que não é a nossa num espaço que não pertence ao nosso quotidiano. Vivemos realmente um episódio numa vida paralela. O mesmo não acontece num filme ou numa peça de teatro em que somos sempre colocados por detrás de uma barreira virtual – seja uma tela ou uma “parede virtual”.

Talvez um espaço livre e multifuncional no qual o produtor tem liberdade para explorar não só o

espaço em si como a forma como as pessoas se relacionam e comportam no mesmo seja o mais adequado para uma peça de teatro nos dias que decorrem.

Este ensaio não pretende desvalorizar a arte do teatro e do cinema, mas expor que – tal como já mencionado - quanto mais próximo o indivíduo que atua e o indivíduo que observa estiverem, maior será a sua integração na história. A Arquitetura, independentemente dos moldes em que a história é contada, é e sempre será **o contexto**.

As outras artes usam a arquitetura para enquadrar as suas ações, uma vez que esta marca um tempo, uma época, uma forma de construir e uma forma de pensar da sociedade em que se desenvolve.

O ponto de vista do observador varia em cada uma das formas de relacionar estudadas nesta dissertação. Como consequência, o contexto é apresentado ao observador de diferentes formas, ou seja, a forma de este compreender o espaço

arquitetónico também varia. No teatro, é mostrado um cenário que é visto pelo observador a partir de uma única perspetiva. No cinema, o espaço cénico ganha uma dimensão mais real e, apesar da possibilidade de se criar várias perspetivas, apenas são mostradas as selecionadas. Contrariamente, num espaço arquitetónico, o observador tem o poder de observar o que pretende, pode criar incontáveis perspetivas e assimila o espaço arquitetónico através dos seus próprios olhos.

Estudar a arquitetura do espaço cénico e as relações criadas entre o observador e o ator no teatro e no cinema permite compreender que a forma arquitetónica tem influência direta no comportamento humano e na forma como duas pessoas se relacionam no espaço. Pode dizer-se que o Arquiteto tem, de certa forma, o poder de educar aqueles que usufruirão do espaço por si desenhado. Sendo que este poder tem quanta mais força quanto mais pessoas usufruírem desse mesmo espaço. Por exemplo, no caso de uma estação de metro, o desenho dos acessos e saídas é determinante para o bom ou mau funcionamento da mesma.

A Arquitetura pode ser pensada tendo em conta a forma como a organização dos espaços influencia o comportamento humano. Neste trabalho, seguindo para uma próxima fase de desenvolvimento, poderiam ser analisados casos concretos de obras e espaços arquitetónicos em que esta influência seja evidente.

Durante o decorrer do trabalho, na Vertente Prática do Projeto Final de Arquitetura foi desenvolvido um projeto – localizado na Quinta da Alagoa, em Carcavelos – tendo em mente, como ponto de partida, as relações que cada espaço pode proporcionar aos seus ocupantes. Um dos casos mais exemplificativos desta afirmação trata do rompimento da Quinta da Alagoa através de um eixo, representado a amarelo, que permite a passagem pedonal tanto durante o dia como durante a noite. Com a crença de que quantas mais pessoas tiverem a oportunidade de observar um espaço mais seguro ele se torna, foi definido um programa de habitação para os edifícios envolventes de forma a dar vida ao local em todas as horas através da relação, mesmo que indireta, criada entre os habitantes e os pedestres.

¹ MOLINARI, Cesare – A segunda vanguarda. In **História do Teatro**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2010. 978-972-44-1558-1. p. 390.

² ESMAIL, Sam - **Comet** [Registo vídeo]. Realização de Sam Esmail. Los Angeles: Fubar Films, 2014. (91 min.) – adaptação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

BROOK, Peter – **O Espaço Vazio**. 3ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2016. ISBN 978-989-95565-1-5

RAMON GRAELLS, Antoni – **El lloc del teatre: Ciutat, arquitectura I espai escènic**. 1ª ed. Barcelona: Aula d'Arquitectura, 1997. ISBN 84-8301-180-8

RANCIÈRE, Jacques – **O Espectador Emancipado**. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2

MOLINARI, Cesare – **História do Teatro**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2010. ISBN 978-972-44-1558-1

RODRIGUES, António – **Cinema e Arquitectura**. 1ª ed. Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, 1999. ISBN 972-619-175-0

CARVALHO, Enio – Das origens ao século XVII: o ator preparado informalmente. In **História e Formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989. ISBN 85 08033559

BERTHOLD, Margot – O Teatro Primitivo. In **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968. ISBN 85-273-0228-4

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch – **Textos teóricos**. Madrid: Publicaciones de la ADE de España, 1992.

Artigos

PARIENTE F., José Luis - Te ven o no te ven; esa es la cuestión: Breve ensayo sobre la evolución de los espacios teatrales en Occidente. **Ta-maulipas en la Cultura**. Vol. 1, nº 1 (1988).

MOURA, Vitor – **O espaço teatral e a condição do espectador**. Wisconsin-Madison, 1999

Sítios

STEPHAN, Annelisa - **Ancient Greek Theaters, Seen from the Sky** [Em linha]. Los Angeles: the iris. [Consult. 02 Abr. 2019] Disponível em WWW:<<http://blogs.getty.edu/iris/ancient-greek-theaters-seen-from-the-sky/>>.

Filmografia

JARMUSCH, Jim - **Paterson** [Registo vídeo]. Realização de Jim Jarmusch. New Jersey: K5 Internation, Le Pacte, Animal Kingdom, Inkjet Productions, 2016. (118 min.).

ESMAIL, Sam - **Comet** [Registo vídeo]. Realização de Sam Esmail. Los Angeles: Fubar Films, 2014. (91 min.).

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Figurine dans une boîte entre deux maisons, Giacometti, 1950. Fotografia de Jacques Faujour - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GPc

Figura 2 - Representação gráfica das três formas de relacionar. O espaço entre as caixas simboliza o distanciamento espacial e o a linha tracejada o distanciamento temporal. A cor verde representa os atores e a cor azul os observadores. Da esquerda para a direita: distanciamento espacial e temporal, distanciamento espacial e aproximação temporal e, por último, aproximação espacial e temporal.

Figura 3- Ilustração da forma de relacionar I. Autoria do próprio.

Figura 4 – Cenário do filme “Cabiria”, de 1914. CAIRNS, David - Cabiria [Em linha]. Mubi Filmes. [Consult. 24 Jun. 2019] Disponível em WWW:<<https://mubi.com/films/cabiria>>.

Figura 5 – Entrada no Estúdio 444, na Avenida Defensores de Chaves. PHOTOGRAPHIA VASQUES, Casa fotográfica – Cinema Estúdio 444, 1977. [Em linha]. Lisboa. [Consult. 09 Abr. 2019] Disponível em WWW:<<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/sala/online/ui/searchbasic.aspx?filter=AH;AI;AC;AF>>.

Figura 6 - Frame do filme “Black Mirror: Bandersnatch”, no qual o observador pode escolher entre duas opções. EMAIL, Sam - Comet [Registo vídeo]. Realização de Sam Esmail. Los Angeles: Fubar Films, 2014. (xx min.).

Figura 7 – Ilustração da forma de relacionar II. Autoria do próprio.

Figura 8 – Cronologia com ideogramas ilustrativos de cada caso de estudo. Autoria do próprio.

Figura 9 – Teatro de Lató, Creta.

Figura 10 – Teatro de Tórico

Figura 11 – Postal ilustrativo do teatro de Dionisio. Autor desconhecido - Postal ilustrado. [Consult. 19 Jun. 2019] Disponível em WWW:<https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/greece/greece-ak-335924-athens-acropolis-dionysus-theatre-655315867.html>.

Figura 12 – Postal ilustrativo da fachada do Teatro Marcello. Autor desconhecido - Postal ilustrado. [Em linha]. França. [Consult. 19 Jun. 2019] Disponível em WWW:<https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/italy-roma-rome/other-monuments-buildings/cpa-roma-rome-teatro-marcello-493013729.html>.

Figura 13 – Postal ilustrativo do interior do Teatro Olimpico. Autor desconhecido - Postal ilustrado. [Em linha]. Itália. [Consult. 28 Jun. 2019] Disponível em WWW:<https://www.delcampe.net/en_GB/collectables/postcards/italy-roma-rome/other-monuments-buildings/cpa-roma-rome-teatro-marcello-493013729.html>.

Figura 14 – Interior do Teatro degli Uffizi.

Figura 15 – Ilustração da forma de relacionar III. Autoria do próprio.

Figura 16 – Gráfico explicativo das três formas de relacionar. Autoria do próprio.

0	74	INTRODUÇÃO
1	75	TERRITÓRIO
2	80	QUINTA DA ALAGOA
	80	HISTÓRIA
	89	ATUALIDADE
3	96	PROJETO DE GRUPO
	96	PARQUE DA QUINTA DA ALAGOA
	99	EIXO AMARELO
4	102	PROJETO INDIVIDUAL
	105	EIXO AMARELO
	109	CHALET
	126	ADEGA

INTRODUÇÃO

A segunda parte deste volume materializa o trabalho desenvolvido no âmbito da vertente prática da Unidade Curricular (UC) de Projeto Final de Arquitetura, do 2º ciclo do MIA, para o ano letivo 2018/2019, sendo que o território definido para o desenvolvimento do projeto localiza-se em Carcavelos, mais concretamente, entre a Ribeira de Sassoeiros e a Ribeira das Marianas, prolongando-se para a Ribeira de Caparide.

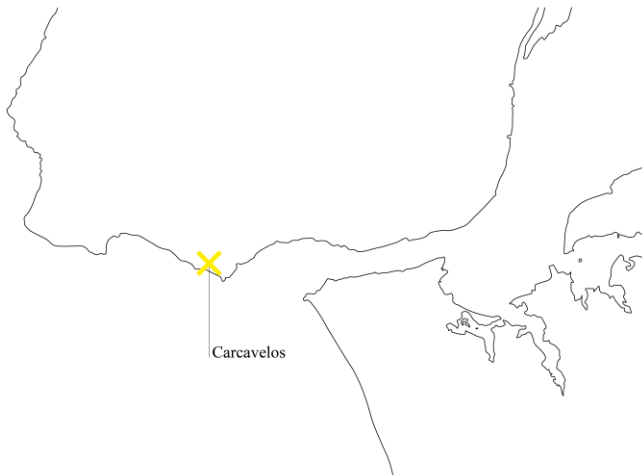
O enunciado da UC propõe uma leitura crítica e integrada do território urbano de Carcavelos - num processo constante de transformação e requalificação - e, conseqüentemente, a criação de uma proposta, o desenvolvimento de uma estratégia geral e de um programa de regeneração urbana e arquitetónica do território.

Tendo como objetivo uma possibilidade futura de passar o projeto do papel para a realidade, quanto mais realista e integrado no território, maiores as suas qualidades arquitetónicas.

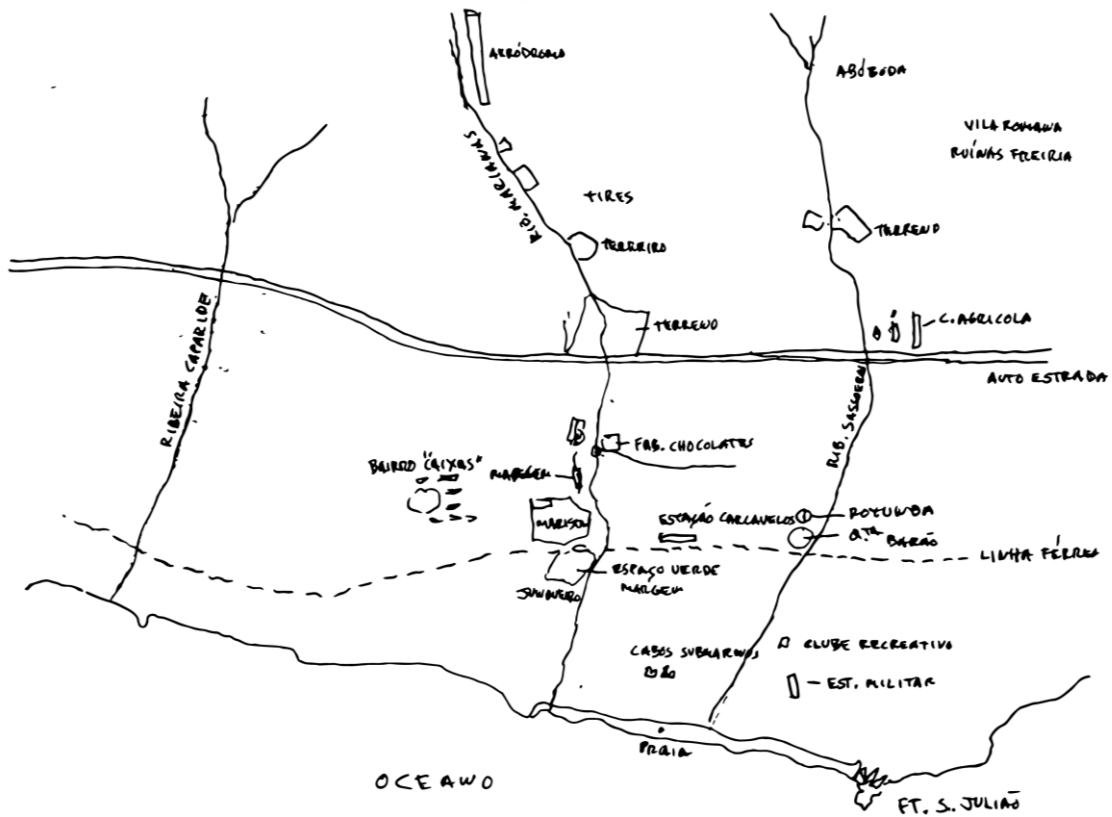
Pretende-se que a intervenção trate desde a escala urbana ao interior do edificado, passando pelo desenho do espaço público.

É de referir que o projeto prático foi desenvolvido tendo como princípio o modo de ver e de fazer Arquitetura analisado na Vertente Teórica.

NOTA: Todas as plantas presentes neste caderno estão orientadas a norte.



TERRITÓRIO



TERRITÓRIO

ANÁLISE DO TERRITÓRIO FEITA PELO PROFESSOR ARQUITETO PEDRO MENDES.

CAR·CA·VE·LOS

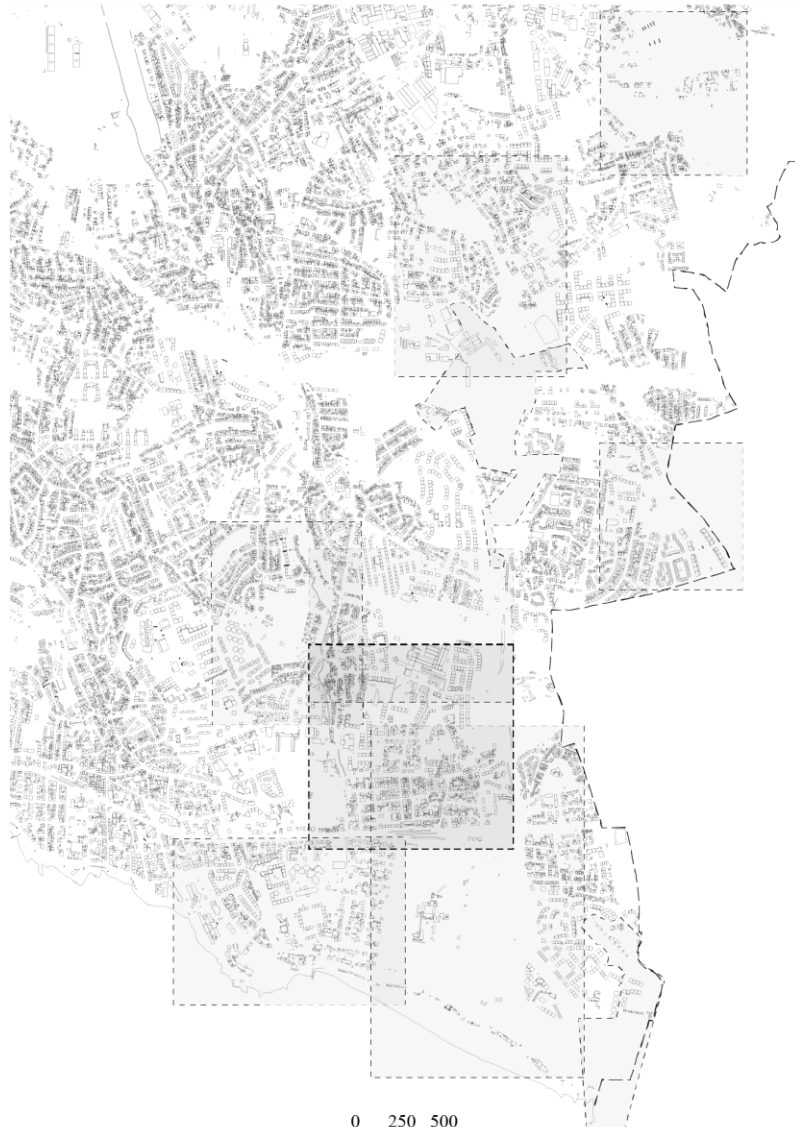
(derivado de *Cárcova* – fosso - e do sufixo “*elo*” – de conotação diminutiva-, significa “**pequenos fossos**”)

Carcavelos insere-se no concelho de Cascais que, por sua vez, se insere na zona oeste da Área Metropolitana de Lisboa.

Atualmente, a União de Freguesias de Parede e Carcavelos encontra-se numa fase de crescimento rápido devido à procura de habitação, à recente abertura da faculdade NOVA – *School of Business and Economics* e, ainda, à especulação da implantação de um novo *campus* desta universidade neste território.

Devido à extensão da sua praia, Carcavelos é das zonas mais frequentadas da Linha de Cascais. Linha esta que constitui uma barreira entre algumas partes do território. Contudo, mais a norte da linha férrea, o atravessamento da autoestrada A5 assume uma barreira ainda maior, sendo notável o rompimento entre a parte a norte e a parte a sul da mesma.

Algumas destas fragilidades, entre outras, foram alvo de intervenção por parte de elementos da turma. Na planta são indicadas as áreas selecionadas para o desenvolvimento do projeto, com principal destaque na área circundante à Quinta da Alagoa.



LIMITES DE INTERVENÇÃO DA TURMA



QUINTA DA ALAGOA

HISTÓRIA

A história da exploração do terreno da Quinta da Alagoa data de há vários séculos. Em 1407, a quinta passou a ser parte constituinte de uma Capela do cônego da Sé de Lisboa Gonçalo Martins e, consequentemente, todos os rendimentos provenientes da sua exploração contribuíam para os propósitos da Capela.

Nos anos 20 do século XVII, a posse da quinta passa para a Procuradoria do Japão e Malabar da Companhia de Jesus. Nesta época, os proprietários construíram um edifício que é ainda possível identificar nas ruínas existentes.

Em 1759, a Quinta da Alagoa retornou para a posse real por consequência da expulsão dos jesuítas de Portugal.

O famoso vinho de Carcavelos foi, também, produzido nesta quinta nos seus terrenos e na adega. A outra grande fonte de rendimento da quinta foi a produção de fruta.

Em cerca de 1870, foram recuperados os edifícios então existentes, foi construído o “Chalet Wanda” – uma habitação unifamiliar – e desenhado o jardim e a lagoa por Jerónimo Moreira. Por razões de aban-

dono e de incêndio, o chalet ficou em ruínas, bem como o edifício construído pelos jesuítas.

Pressupõe-se que o nome da quinta provém da lagoa existente na zona oeste do parque – outrora uma pedreira entretanto desativada.



Embora - por razões de morte e herança e de venda em praça pública - a quinta tenha tido vários proprietários diferentes, a tradição e prática da produção de vinho manteve-se sempre, atingindo, no início do século XX, lotes premiados. Na década de 1930 a produção foi permanentemente descontinuada devido à debilitação das vinhas pela infestação de “escarvalho”.

Nas décadas de 40 e 50, sendo propriedade de uma família com ligações à corte, as festas e banquetes da quinta foram frequentados por membros reais.

Entretanto, a quinta ficou novamente ao abandono. Em 1983, a quinta foi entregue ao município e, mais tarde, formou-se o atual Parque da Quinta da Alagoa.

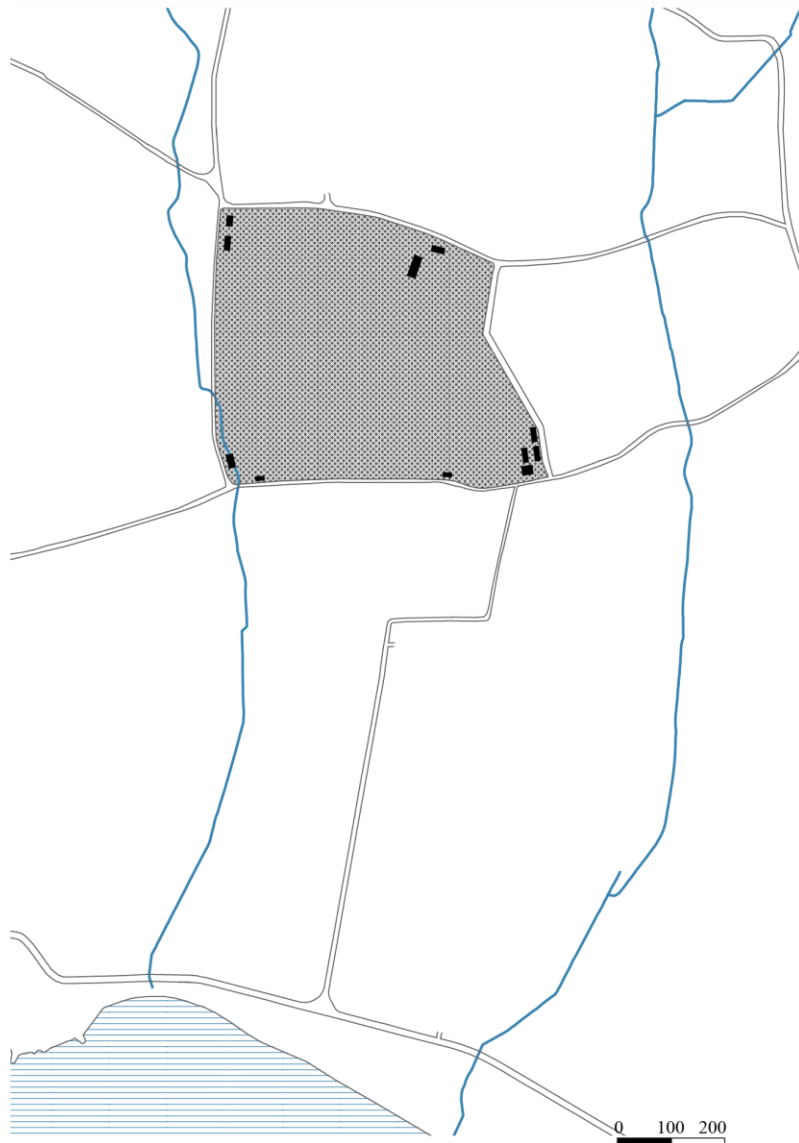
EM 1886, O REI D. LUÍS, O PRINCIPE HERDEIRO D. CARLOS E D. AMÉLIA VISITARAM A QUINTA.



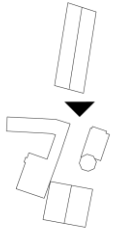
ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



FACHADA SUL DO CHALET, EM 1982, ANTES DA PROPRIEDADE SER ENTREGUE AO MUNICÍPIO.



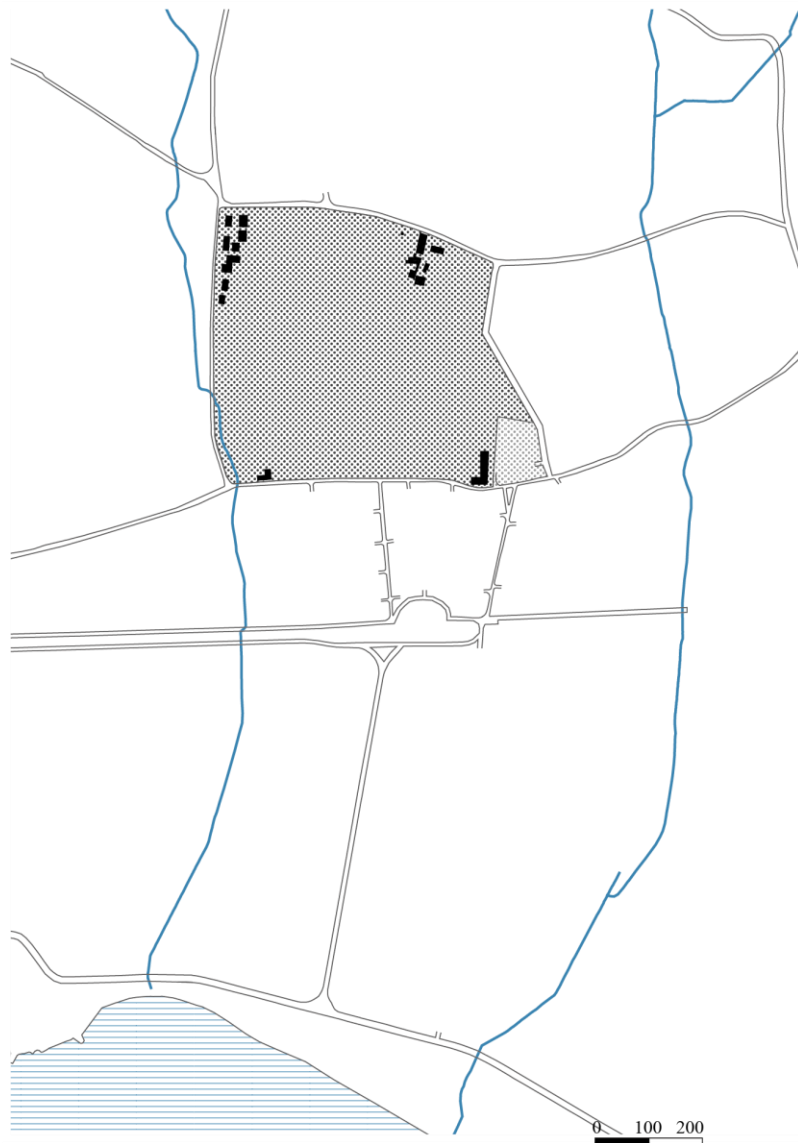
LIMITES DA QUINTA DA ALAGOA E PRINCIPAIS EIXOS VIÁRIOS SÉC. XIX



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



MOINHO E FACHADA NORTE DO CHALET.



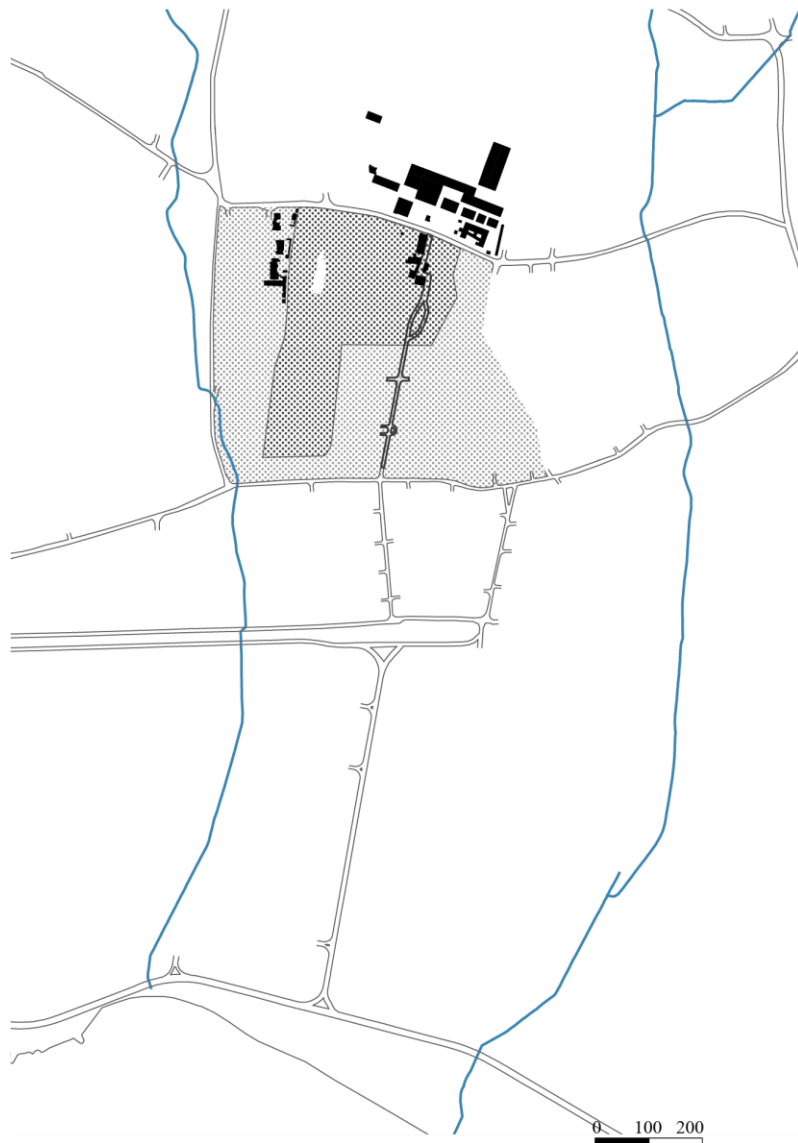
LIMITES DA QUINTA DA ALAGOA E PRINCIPAIS EIXOS VIÁRIOS 1935



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



INTERIOR DA ADEGA



QUINTA DA ALAGOA

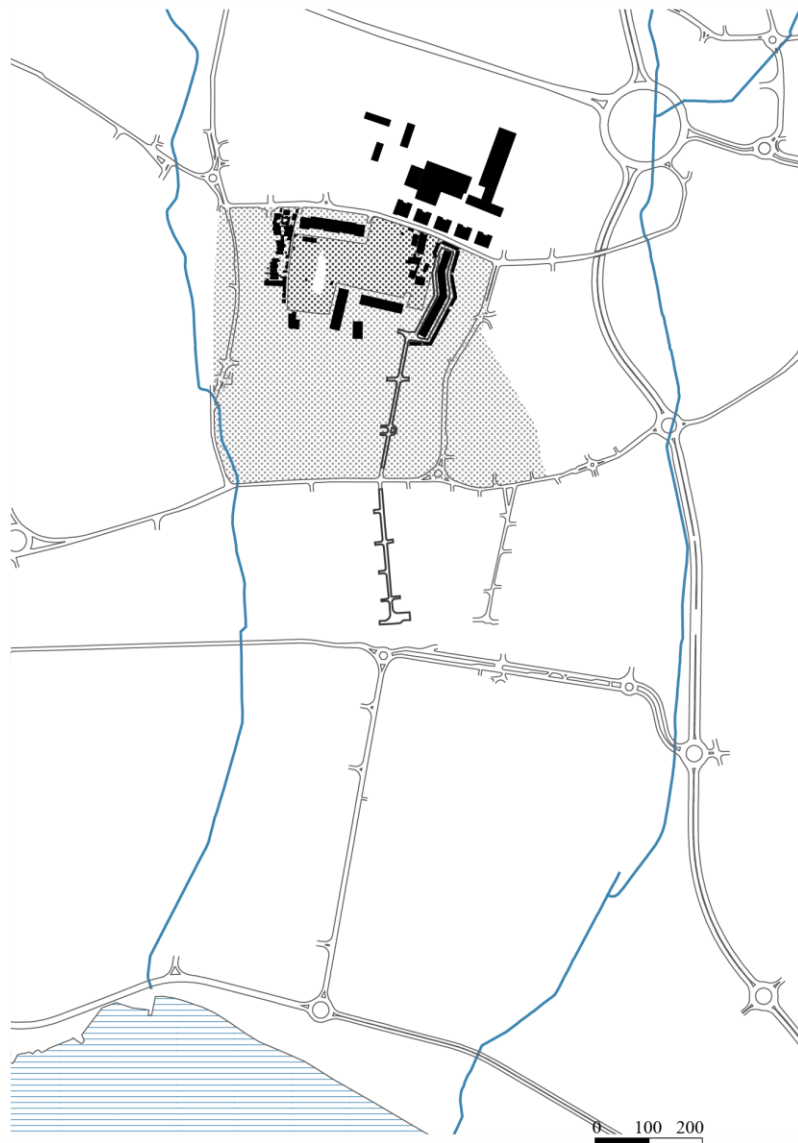
LIMITES DA QUINTA DA ALAGOA E PRINCIPAIS EIXOS VIÁRIOS 1970



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



ENTRADA SUL DA QUINTA DA ALAGOA, 1982.

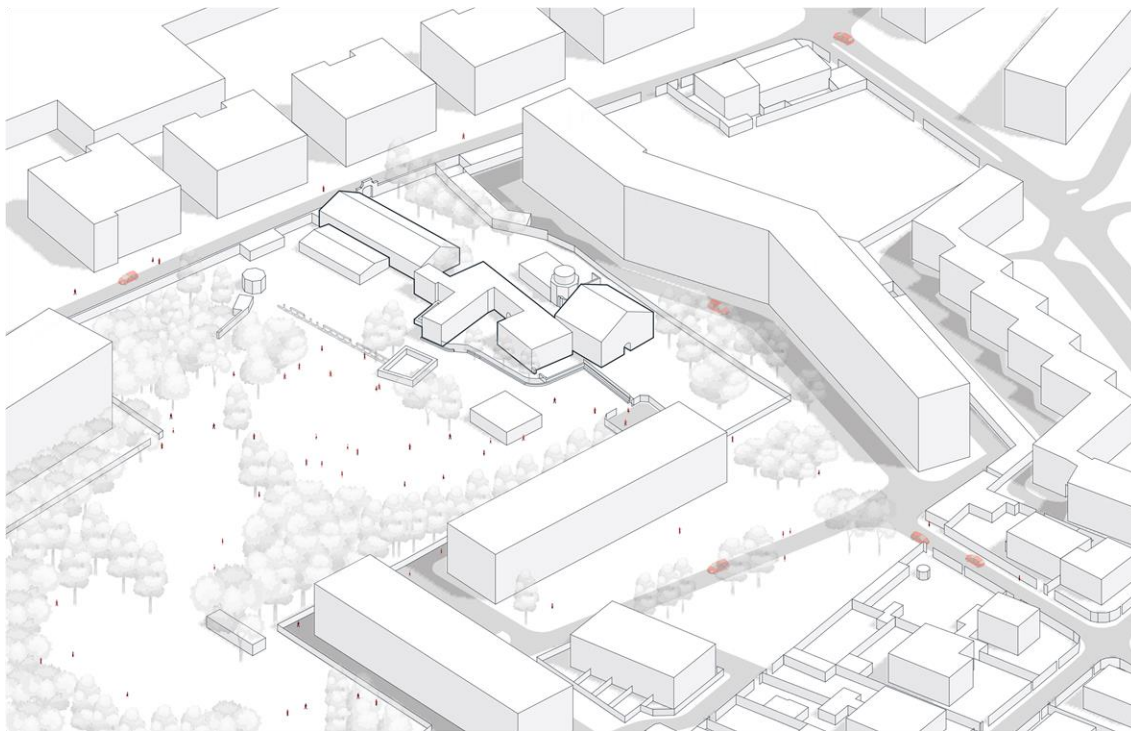


LIMITES DA QUINTA DA ALAGOA E PRINCIPAIS EIXOS VIÁRIOS 2019

ATUALIDADE

A Quinta da Alagoa pertence à União de Freguesias de Parede e Carcavelos. Está próxima de pontos notáveis do território como a fábrica da Legrand Elétrica, a fábrica dos Chocolates Excelsior e da Associação dos Bombeiros Voluntários de Carcavelos. A quinta está compreendida entre a Estrada da Alagoa e a Rua Aníbal Firmino da Silva.

A fachada frontal do edifício principal, já em ruínas, está orientada para a Avenida Dom Vasco da Câmara que, por sua vez, continua pela Avenida Maria da Conceição e termina na estação ferroviária de Carcavelos. Não fosse a interrupção provocada pelos caminhos de ferros, estas avenidas continuariam pela Avenida Jorge V e arrematariam apenas junto à praia de Carcavelos.



QUINTA DA ALAGOA

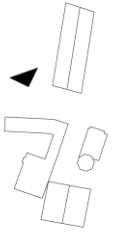
ISOMETRIA DA SITUAÇÃO ATUAL DA QUINTA DA ALAGOA E ENVOLVENTE PRÓXIMA.



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



FACHADA SUL DO CHALET. AO FUNDO, PORTÃO NORTE DA QUINTA, ATUALMENTE ENCERRADO AO PÚBLICO.

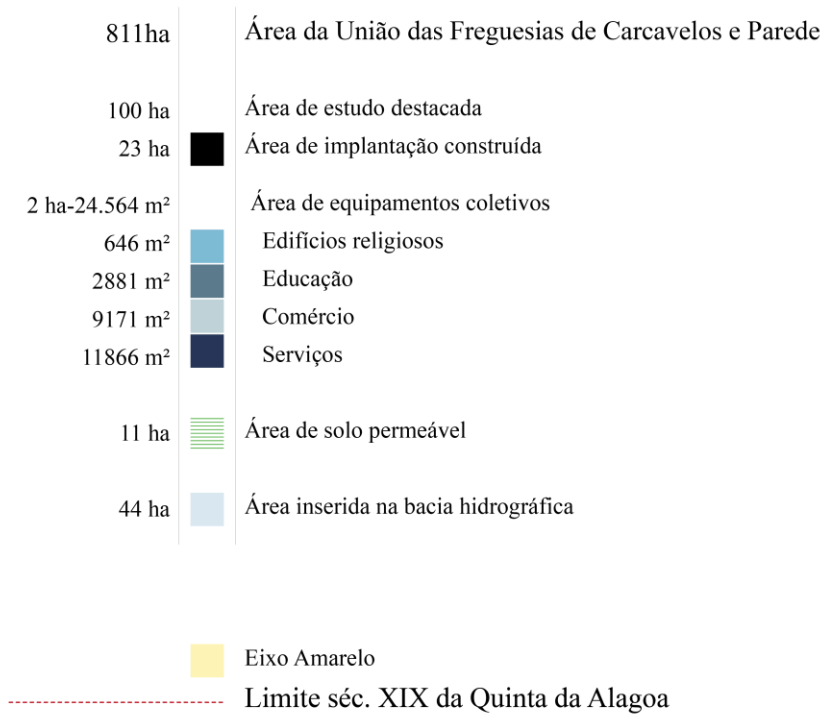


QUINTA DA ALAGOA

VISTA AÉREA



0 200 400



ANÁLISE DO TERRITÓRIO

PROJETO DE GRUPO

PARQUE DA QUINTA DA ALAGOA

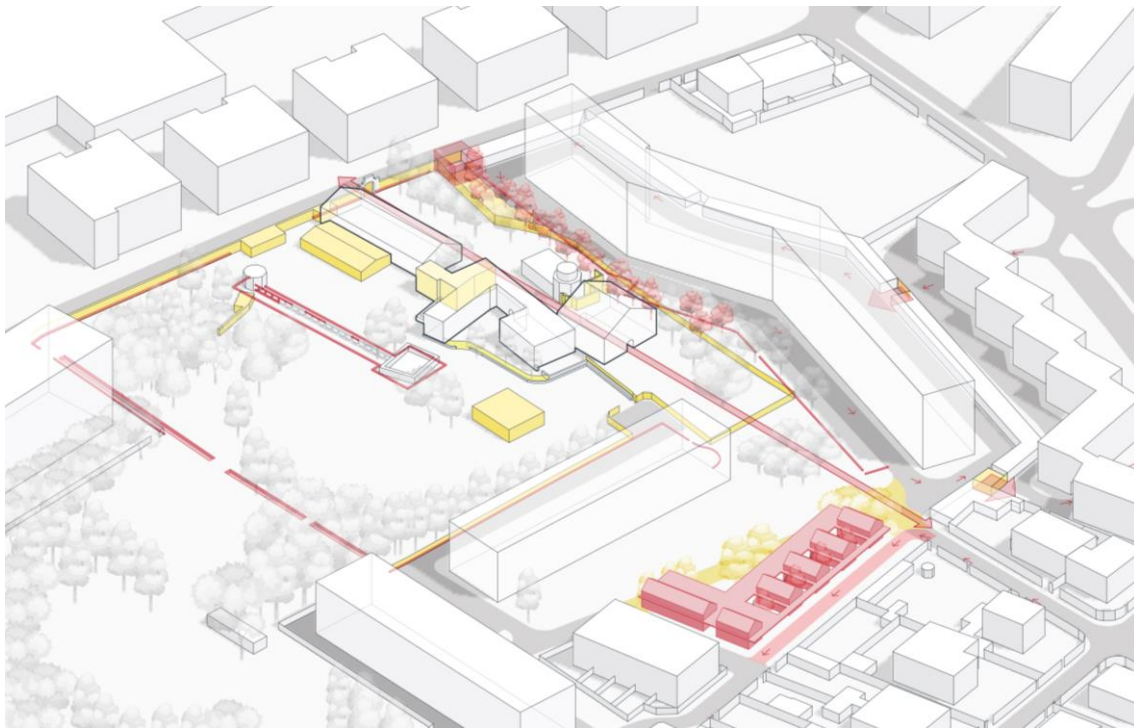
O Parque da Quinta da Alagoa é hoje um dos pulmões de Carcavelos. Os edifícios de apoio e de habitação inerentes à mesma transformaram-se em ruínas.

A última intervenção no Parque da Quinta da Alagoa, em 2006, ficou pela metade criando um limite imaginário e incompreensível entre a parte tratada e outra parte deixada, praticamente, ao abandono sendo utilizada apenas pelos escoteiros e guias de Carcavelos aos fins-de-semana.

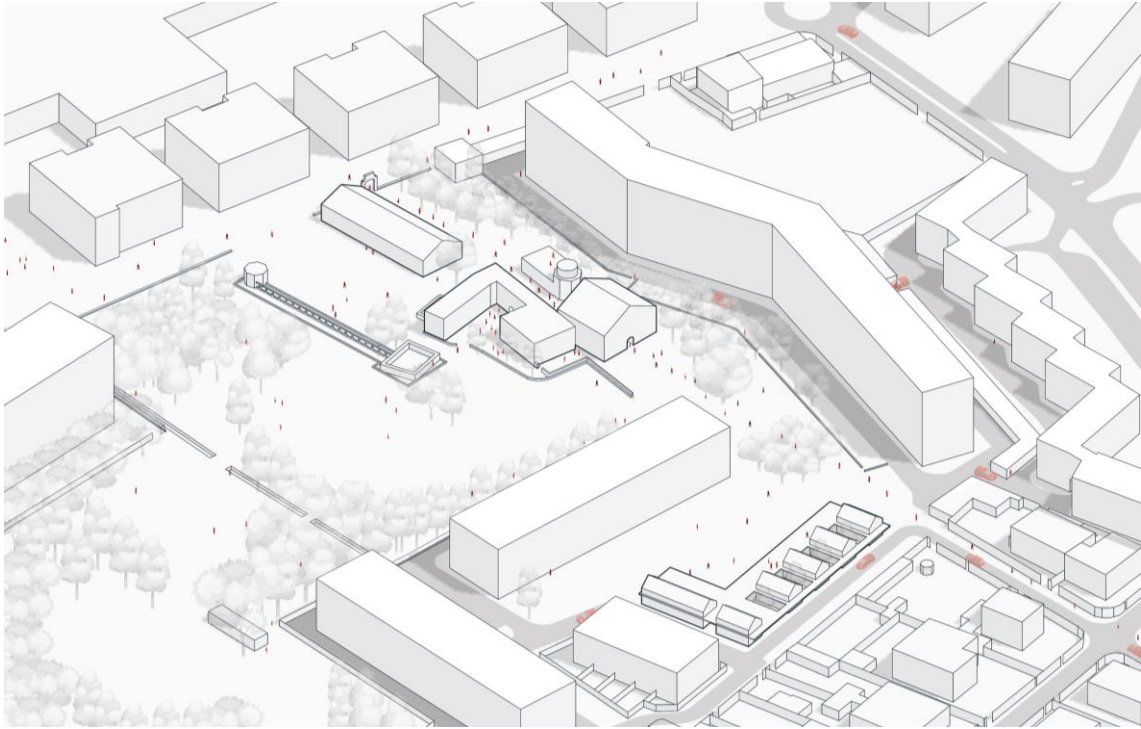
A estratégia de grupo consiste em completar o Parque, potencializar este espaço e torná-lo parte integrante do jardim da Quinta da Alagoa que é o resultado de sucessivas reduções dos seus limites ao longo dos últimos séculos. Esta metade atualmente encerrada ao público, devidamente trabalhada, pode não só servir o Parque como tornar-se um centro para todos os que vivem Carcavelos e Parede, quer sejam moradores, quer sejam pessoas que usufruem a freguesia - devido à sua profissão ou estudos - resultantes do crescimento da zona em função da criação de novas empresas e instituições de ensino.

O Parque da Quinta da Alagoa pode ser potencializado através do aumento de espaços verdes, da criação de novos serviços e do restabelecimento de conexões.

O projeto consiste em: devolver resquícios da quinta e torná-los parte integrante do jardim, aumentando a área de espaços verdes; transformar o espaço atualmente interditado devido às ruínas num espaço público sem limites físicos durante todo o dia e noite garantido, assim, um espaço permeável 24 horas por dia; tratar os acessos viários e pedonais que envolvem ou se dirigem à quinta de forma a torná-la parte integrante do território; desenhar uma nova praça para esta parte do Concelho de Cascais; ocupar parte do espaço com edifícios de habitação temporária e que garantam vida na quinta 24 horas; criar serviços que beneficiem a comunidade tais como espaços de âmbito polivalente, de restauração e de estudo e, por último, desenvolver uma nova sede de escoteiros.



AMARELO: VOLUMES OU VIAS A ELIMINAR. VERMELHO: VOLUMES, VEGETAÇÃO E VIAS A INSERIR.



SITUAÇÃO PROPOSTA, COM DESTAQUE NOS QUATRO EDIFÍCIOS DESENVOLVIDOS.

EIXO AMARELO

Uma das primeiras características notadas na Quinta da Alagoa foi o alinhamento entre o corredor exterior que atravessa o Chalet e o portão norte da quinta.

Numa escala menor, em planta, compreende-se que este alinhamento, prolongando-se para norte e para sul – cruza pontos notáveis do território tais como estabelecimentos de ensino, a fábrica da Legrand, a estação ferroviária de Carcavelos e, por fim, a praia.

Recuando no tempo e analisando cartas militares antigas (ver secção Quinta da Alagoa > História), é possível identificar que o designado “eixo amarelo” tem uma história multiseccular.

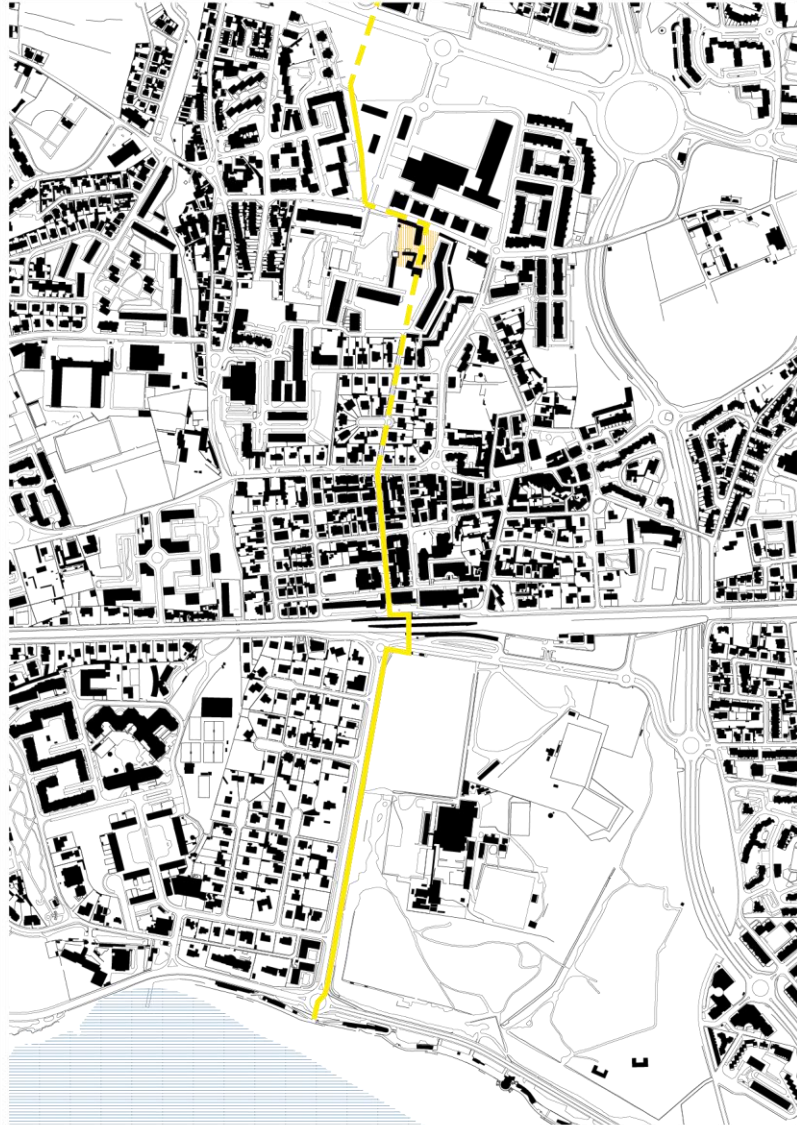
Atualmente, estando interdita ao público, a Quinta da Alagoa constitui um obstáculo na permeabilidade do eixo e é desperdiçada a possibilidade da

ligação entre a parte a norte do território e a parte a sul – centro de Carcavelos.

Para além do atravessamento da quinta, esta também tem potencial para a criação de espaços de permanência devido à sua grande dimensão.

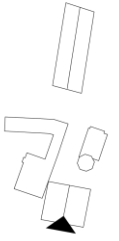
Alterando o sentido dos eixos viários a sul da quinta, foi possível o alargamento do passeio pedonal pertencente ao eixo, melhorando a circulação.

Tanto o projeto de grupo como os projetos individuais foram desenvolvidos atendendo ao potencial do eixo e fortalecendo o atravessamento do mesmo na Quinta da Alagoa de forma a torná-la um ponto notável do território.



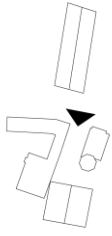
EIXO AMARELO

PROJETO INDIVIDUAL



PROJETO INDIVIDUAL

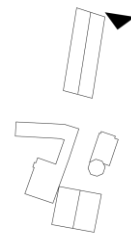
ATRAVSSAMENTO DO EIXO AMARELO SOB O CHALET.



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



RELAÇÃO ENTRE O MOINHO, O CHALET E O EDIFÍCIO DOS JESUÍTAS COM O EIXO AMARELO.



PROJETO INDIVIDUAL

PERCURSO DO EIXO AMARELO - PARALELO À FACHADA ESTE DA ADEGA.

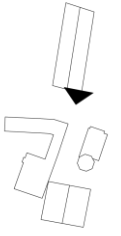
EIXO AMARELO

Foram reabilitados dois edifícios: o Chalet, edifício em estado de ruína, e a Adega, edifício em mau estado de conservação - atualmente ocupado pelas escoteiros e guias de Carcavelos, apenas durante os fins-de-semana. Sendo que a estratégia de grupo tem como base a criação do eixo amarelo, a intervenção individual também parte do mesmo princípio e ambos os edifícios desenvolvidos têm uma relação direta com o eixo, tal como o antigo moinho e os estábulos anexos ao mesmo - aos quais foram atribuídos os usos de recepção e espaço de arrumos de apoio às novas funções dos edifícios.

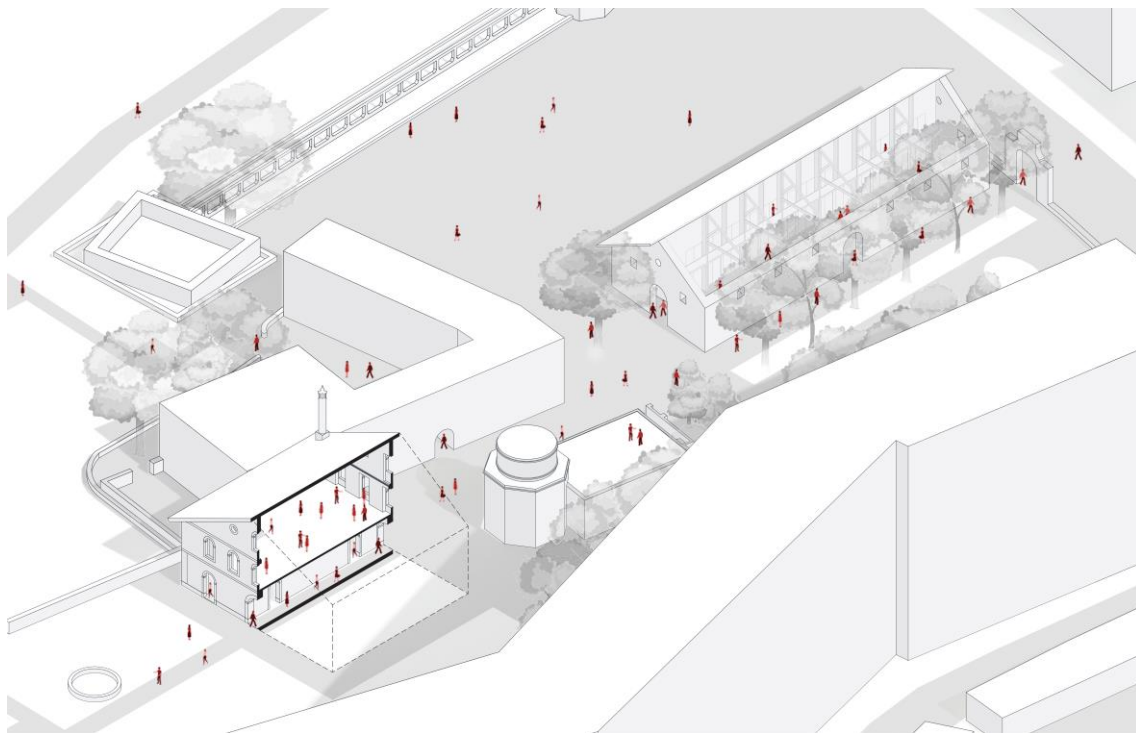
As relações criadas entre o eixo e os edifícios diferem. Enquanto no Chalet o eixo invade a planta do piso térreo, tornando-o um edifício permeável, na Adega a relação estabelece-se através dos dois vãos de entrada.

Com a crença de que um espaço urbano habitado é um espaço seguro, a Adega comporta dois usos de utilização permanente: uma sala de estudo e habitação temporária.

O estudo da Vertente Teórica reflete-se na forma como os edifícios se desenvolvem em torno do eixo e na forma como a Arquitetura cria relações entre os seus ocupantes no modo como cada um vê e é visto no espaço.



PROJETO INDIVIDUAL







CHALET

ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA

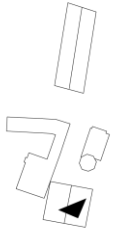


VISTA AÉREA DO CHALET, NOVEMBRO 2018



PROJETO INDIVIDUAL

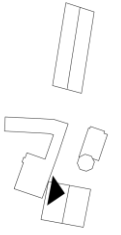
FACHADA SUL DO CHALET, JANEIRO 2019



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÊNICO: QUINTA DA ALAGOA



INTERIOR DO CHALET, JANEIRO 2019



PROJETO INDIVIDUAL

INTERIOR DO CHALET, JANEIRO 2019

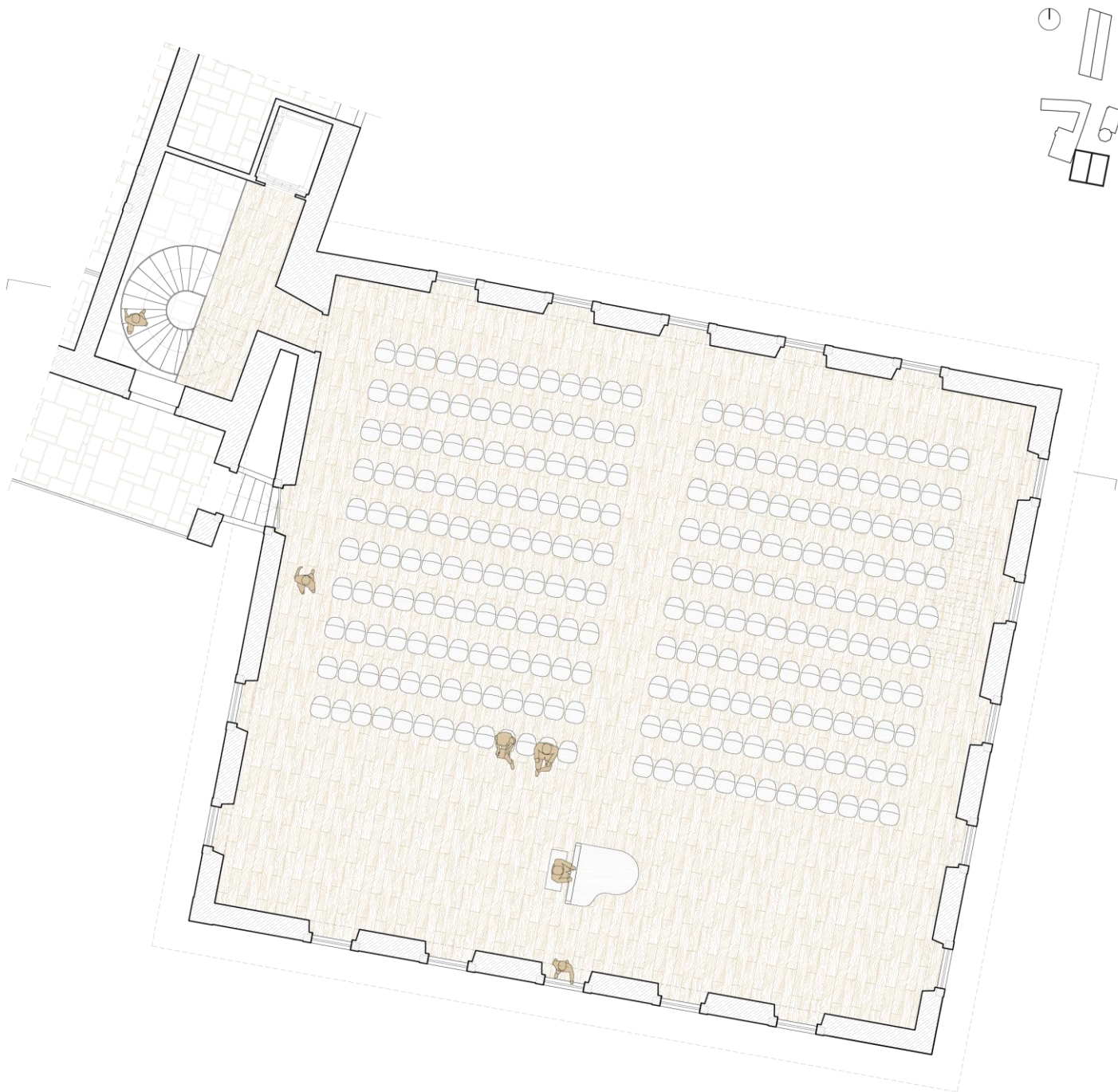
Em termos de programa, o Chalet alberga, como principal foco, uma sala polivalente no piso superior com capacidade para mais de 260 pessoas. A planta do piso térreo, dividida em duas partes de forma a permitir a passagem pedonal pública, é constituída, a oeste, por instalações sanitárias e por dois outros espaços que podem ser utilizados como recepção (espaço norte) e espaço de preparação dos artistas ou arrumos (espaço sul) e, na parte a este, por uma sala que permite, por exemplo, a permanência dos convidados antes do espetáculo. O Chalet e o edifício dos jesuítas relacionam-se de forma direta, pois é ocupada uma parte deste último para estabelecer o acesso do piso térreo para a sala polivalente.

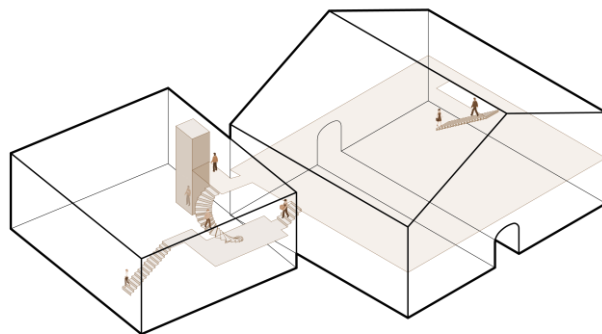
As fachadas do edifício recuperam a linguagem exterior do passado. Ou seja, o revestimento exterior é trabalhado em reboco a imitar tijoleira vermelha e cantarias de pedra como na sua construção original.



PROJETO INDIVIDUAL







ACESSOS VERTICAIS



O interior do Chalet respeita a pré-existência, pelo que os materiais escolhidos são neutros e simples, destacando apenas a volumetria do edificado e fazendo notar de que se tratava de um edifício antigo.

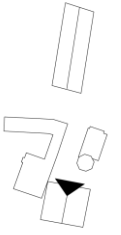
No piso térreo mantiveram-se as largas paredes estruturais de alvenaria em pedra e demoliram-se as paredes do miolo, de forma a libertar o espaço. O único volume existente neste piso contém um bloco de apoio com instalações sanitárias quer para convidados, quer para artistas, com acessos distintos.

No piso superior, o espaço mantém-se tão livre quanto possível de forma a garantir a sua adaptabilidade a diferentes eventos. Sendo que todos os

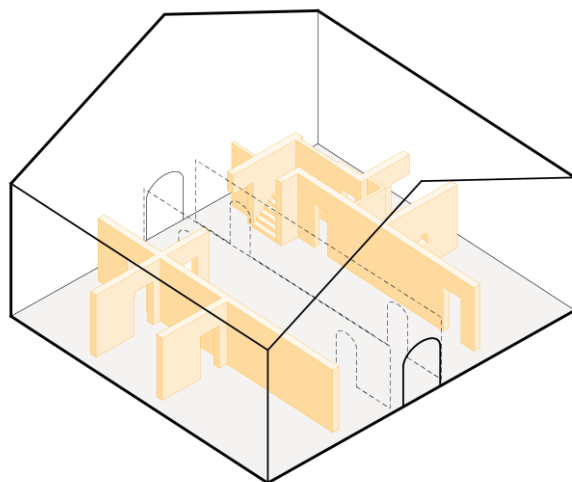
Espaços são Cénicos, como defendido na V, esta sala tem muito potencial para o decorrer de uma ação dramática.

Para além dos três acessos verticais em constante funcionamento (umas escadas exteriores, umas escadas interiores e um elevador), existe um alçapão neste espaço que tanto pode estar fechado e ser apenas mais uma parte do pavimento como pode estar aberto e atuar como um acesso vertical entre a sala de espetáculos e a sala de receção do piso térreo.

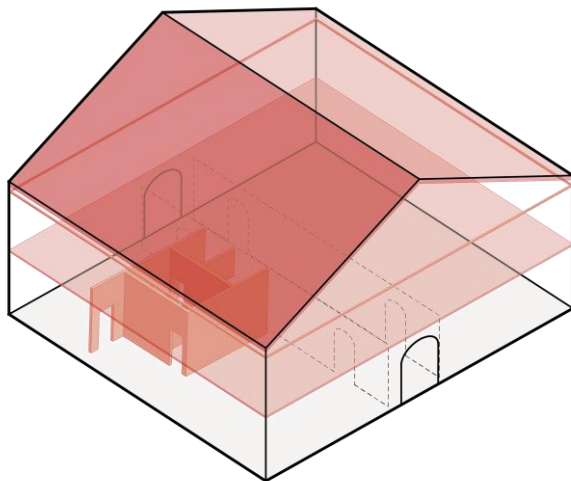
Em termos gerais, para além da recuperação e tratamento das paredes externas, o piso superior recebe apenas uma laje, uma cobertura e uma cinta de travamento com perfis em U.



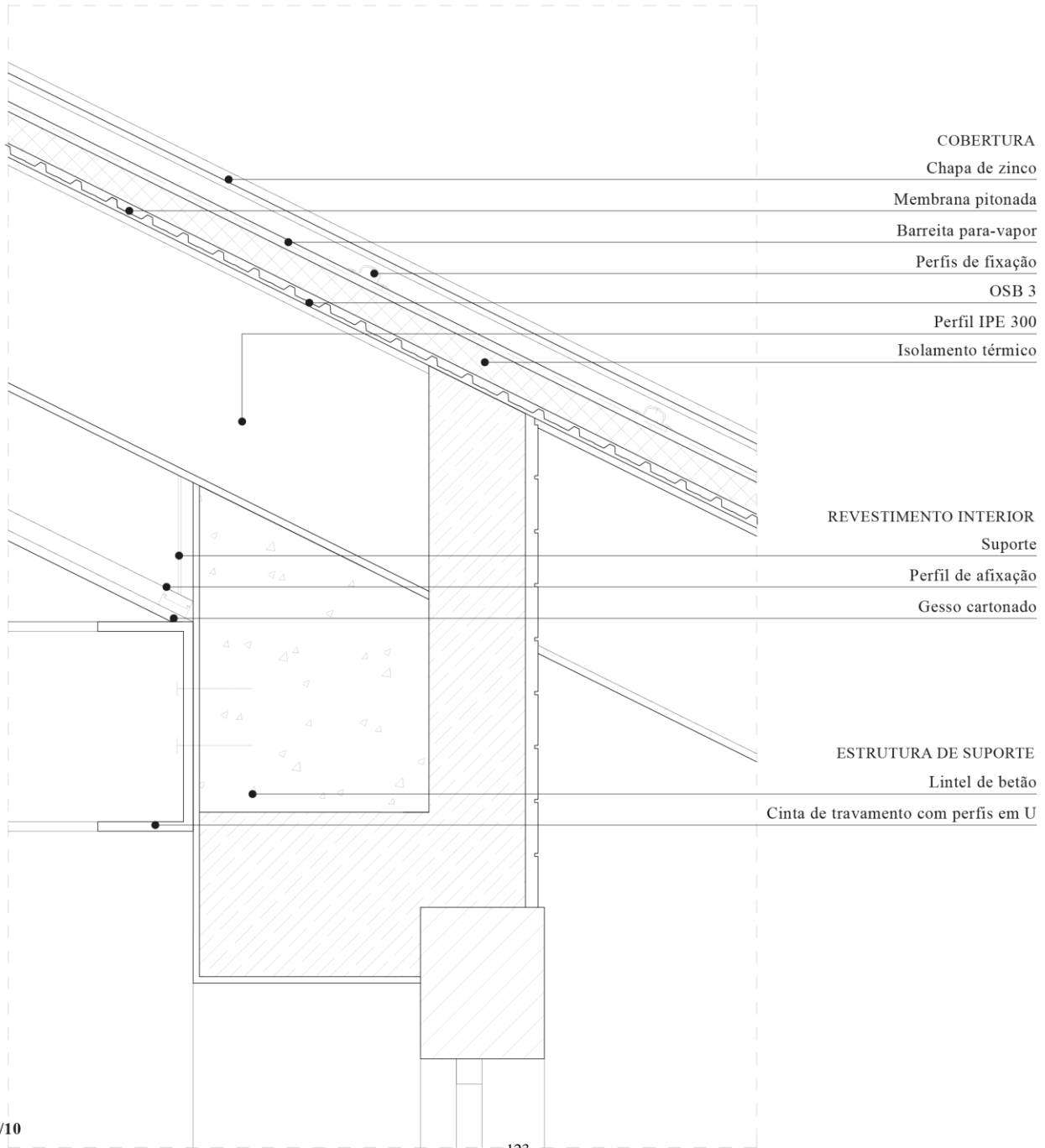
PROJETO INDIVIDUAL



VOLUMES A DEMOLIR

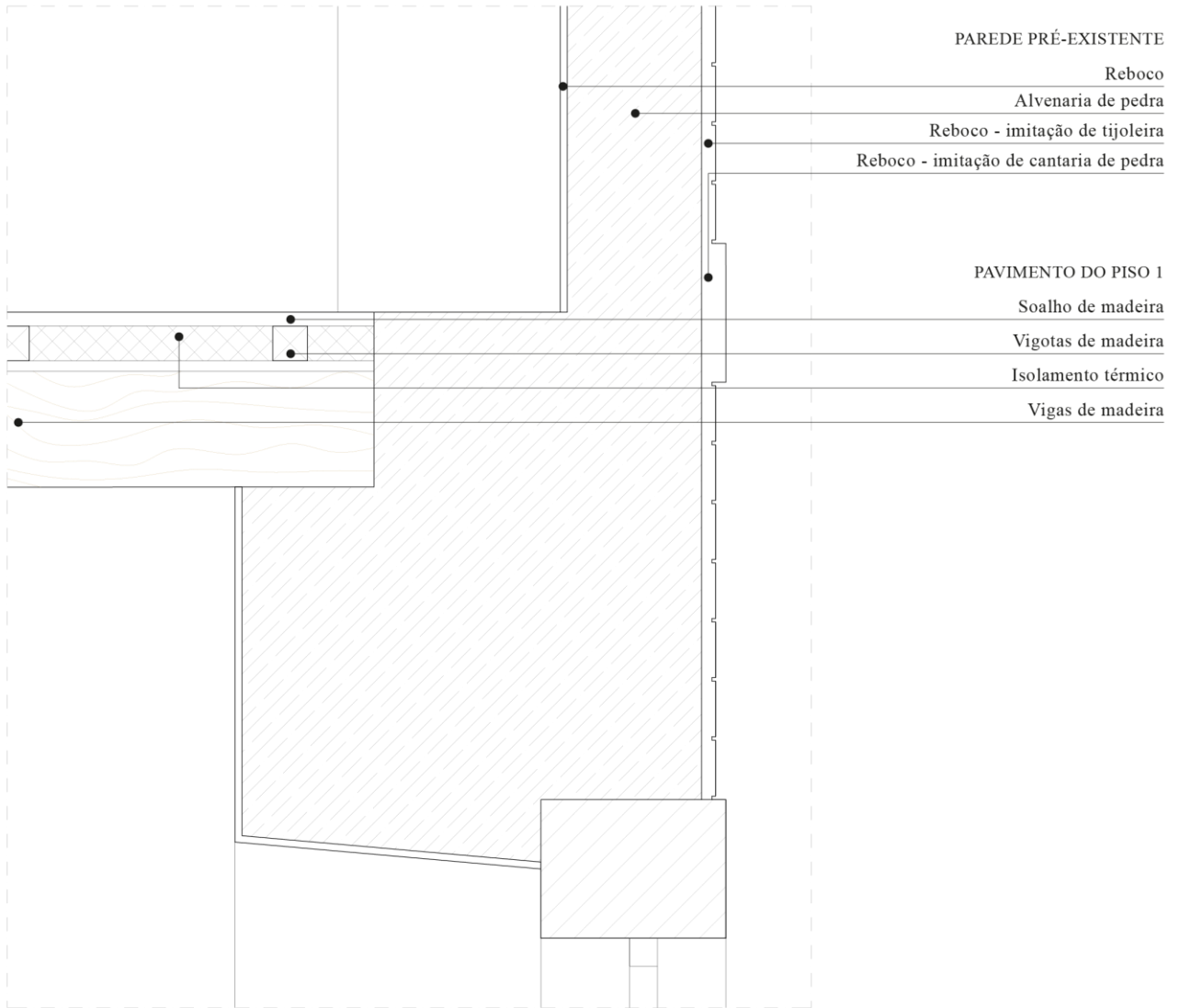


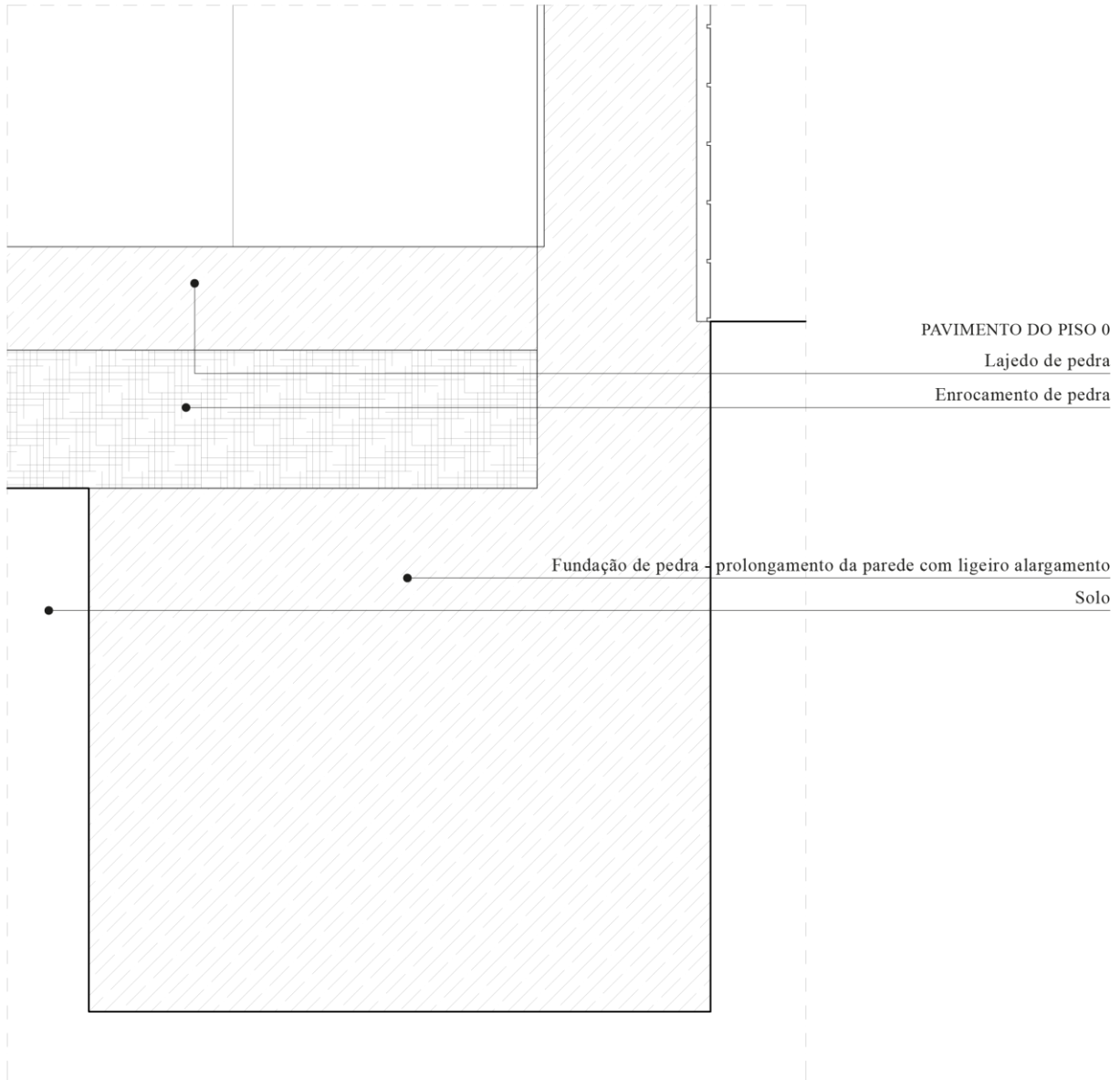
VOLUMES A CONSTRUIR



ESCALA 1/10



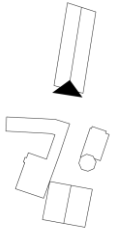




ESCALA 1/10



ADEGA



PROJETO INDIVIDUAL

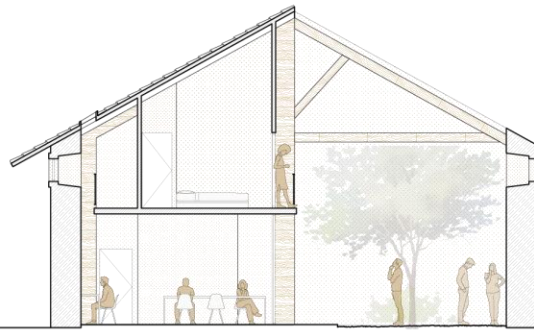
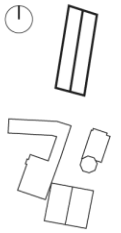
INTERIOR DA ADEGA OCUPADO PELOS ESCOTEIROS, DEZEMBRO 2018



ARQUITETURA DE UM ESPAÇO CÉNICO: QUINTA DA ALAGOA



FACHADA SUL DA ADEGA, DEZEMBRO 2018

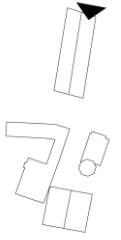


Devido ao seu uso antigo, o espaço atualmente ocupado pelos escoteiros foi construído de forma a receber pouca luz e a manter-se fresco. Os seus vãos são reduzidos e estão a quatro metros de altura. Por esta razão, este volume não se relaciona com o parque.

De modo a estabelecer uma relação direta, foi retirada metade da cobertura e criado um pátio trazendo, assim, parte do jardim para o interior das paredes de alvenaria da antiga adega.

Na metade restante construiu-se um volume com duas funções distintas. Em grande parte da área do piso térreo, uma sala de estudo com capacidade para cerca de 45 pessoas. A restante área deste piso é ocupada por espaços comuns – tais como cozinha e espaço de refeição – de apoio aos quartos existentes no piso superior.

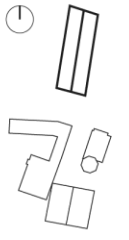
Com a intervenção, a presença do edifício no parque torna-se mais delicada e a sua relação com o eixo amarelo mais direta.



PROJETO INDIVIDUAL



131



Concepção gráfica e seleção de imagens
PAULO JORGE DIAS

Impressão e acabamentos
CWORLD, PINHAL NOVO

Tiragem
4 exemplares

Impresso em papel rugoso creme, 95 gramas