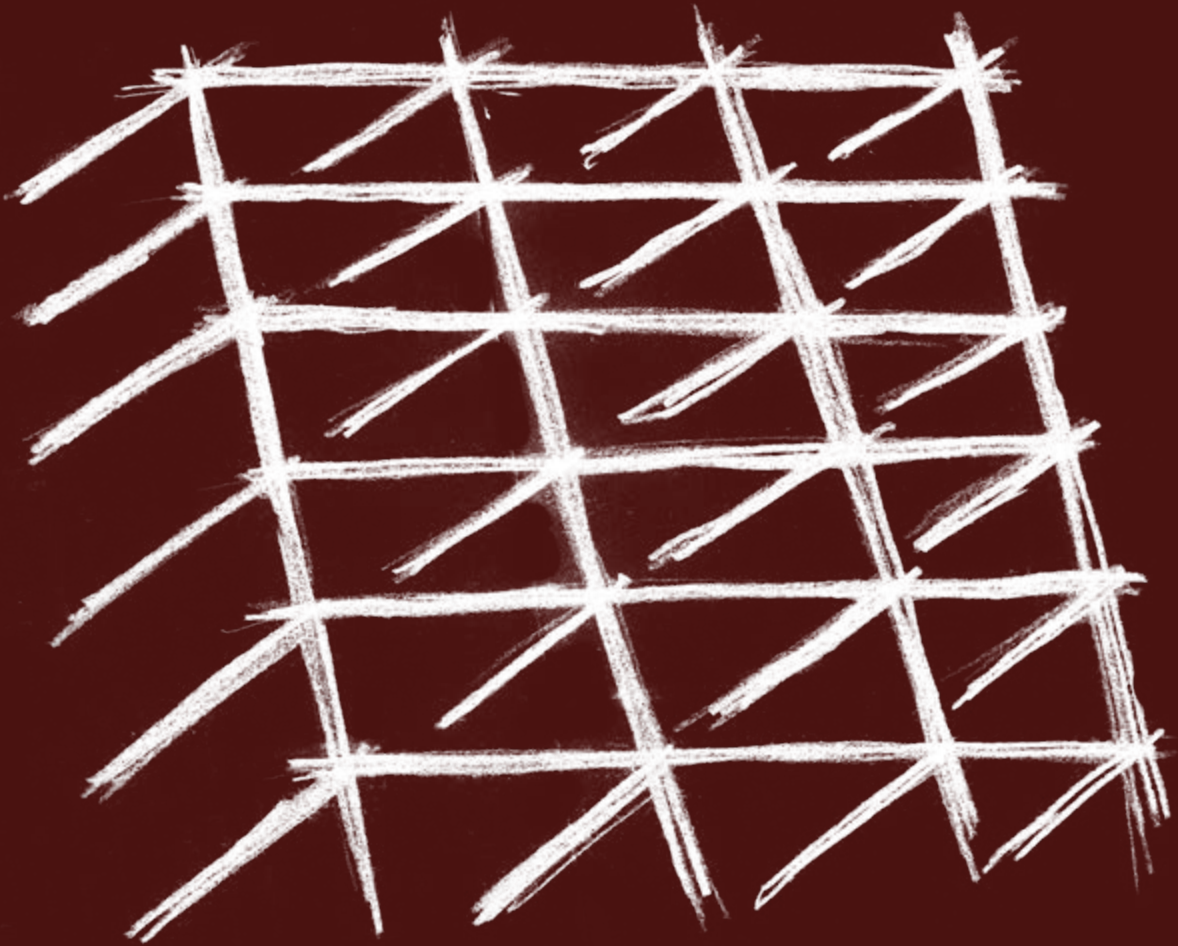


# construção & criação

joão calixto



# construção & criação

pontos de partida na criação cenográfica

joão calixto

projecto financiado no âmbito da 8ª edição do concurso de projectos de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística — IDI&CA 2023 do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL/2023/CCCCF\_ESTC)

título | Construção & Criação - pontos de partida na criação cenográfica

organização e autoria | João Calixto

1ª edição | Setembro 2024

editor | Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa

Avenida Marquês de Pombal, 22B

2700-571 Amadora

<https://www.estc.ipl.pt>

# índice

pontos de partida	5
encontros na prática cenográfica	7
estruturas	10
materiais	13
objectos	20
coisas	28
bibliografia	34

## pontos de partida

O projecto *Construção Cenográfica & Criação Cénica e Fílmica* consistiu numa investigação artística e pedagógica que pretendeu aprofundar práticas artísticas e de investigação teórica na área da cenografia, integrando-se no campo da *art-based-research*. O motivo principal de desenvolvimento centrou-se na possibilidade de utilizar as práticas cenográficas enquanto ponto de partida de pesquisa e criação nas artes performativas e da imagem em movimento.

Organizado enquanto projecto de investigação que integrou docentes e discentes da Escola Superior de Teatro e Cinema, propôs a criação de um conjunto de obras artísticas de autoria da comunidade escolar com orientação da equipa de investigadores integrados no projecto. O gesto teórico-prático focou-se num conjunto de seminários a acontecer durante o 1º e 2º semestres do ano lectivo de 2023/24 com origem no ramo de Design de Cena do Departamento de Teatro em associação com os ramos de Atores e Produção do Departamento de Teatro e a área de Imagem do Departamento de Cinema.

No seminário *Corpo & Estrutura*, partiu-se da referência de um conjunto de obras de Enzo Mari (1932-2020), nomeadamente o seu *Autoprogettazione* (1974) e de Liubov Popova (1889-1924), com os objectos cénicos que desenhou para a produção de *Smert' Tarelkin* de Vsevolod Meyerhold (1922). Deste modo desafiou-se a equipa ao desenvolvimento de uma coleção de objectos-estruturas, no intuito de cruzar o trabalho de construção cenográfica com o trabalho de movimento para actores, culminando numa apresentação pública nos Estúdios do Dep. de Teatro. Num segundo seminário, *Espaço & Imagem*, partiu-se de alguns exemplos nas obras fílmicas de Jan Svankmajer (1934—) e dos Irmãos Quay (1947—), tal como na observação de *truquages* cinematográficas realizadas através

de maquetes cenográficas. O objectivo incidiu na concepção de cenografias em miniatura a ser registadas em formato fílmico, cruzando o discurso do espaço com a potencialidade da imagem filmada, apresentados posteriormente numa projecção no Auditório António Reis da ESTC. No seminário *Palco & Tecnologia*, a partir da obra cénica de Heiner Goebbels, nomeadamente a peça *Stiffers Dinge* (2007), tomou-se como ponto de partida a infraestrutura cenotécnica do teatro para desenvolver um espectáculo de curta duração, apresentado no Grande Auditório da ESTC. Por fim, retomou-se o *Projecto FOGO*, onde se desenvolveram respostas ao tema “Proibido”, com liberdade de formatos e mediuns aproximando a prática cenográfica da linguagem das artes visuais e da instalação, apresentando uma exposição colectiva em diversos espaços da ESTC.

Tendo em conta estes quatro seminários pretendeu-se absorver questões teóricas do gesto cenográfico experimental inseridas em contexto pedagógico e desenvolver uma reflexão crítica sobre estas. Registando um conjunto de práticas criativas, aspirou-se a problematizá-las através de um conjunto de ensaios, coligidos nesta publicação online. Os seguintes textos focam aspectos de uma relação possível a estabelecer entre a prática cenográfica e os processos de criação cénica ou fílmica. Incidindo principalmente na área teatral, tenta estabelecer um percurso lógico de observação de características constituintes do fazer cenografia. Iniciando-se numa apresentação sobre motivos que podem ser entendidos como transversais a mais de cinco séculos desde a prática cenográfica aspirante aos palcos de proscénio, abordam-se aspectos que podem ser tidos como pilares para uma cenografia fundadora de sistemas de criação nas artes performativas e da imagem em movimento.

## encontros na prática cenográfica

O mais antigo registo do termo cenografia ou *skēnographia*, consta na *Poética* de Aristóteles. Hoje é tido que este termo se referia à pintura das estruturas cénicas efémeras que eram erigidas anualmente no templo de Dionísio, mimetizando edifícios de pedra através de pintura sobre construções de madeira (Marshall 2018: 187-8). Apesar da ausência de definição no capítulo IV da *Poética* (sobre a origem da tragédia), informando meramente que terá sido Sófocles a introduzi-la (1449a18), não deixa de ser pertinente que no capítulo VI (sobre a definição e os elementos essenciais da tragédia), Aristóteles afirme que “a realização de um bom espectáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (Aristóteles 2010: 113; 1450b19). *Theatron*, afinal, determinava a plateia do auditório grego e significava literalmente lugar de onde se vê (Surgers 2007: 17) e o que se poderia ver, o espectáculo cénico, Aristóteles referiu enquanto *opsis* (ou visão), o elemento “mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia” (Aristóteles 2010: 113; 1450b16). Se assim o pudermos entender, cumpre reconhecer que, desde a antiguidade, está profundamente enraizada uma componente pictórica no e do espaço, inerente ao processo de criação do espectáculo cénico e que, como referiu Aristóteles, a cenografia é da maior importância neste processo.

Mas se na era clássica poucas certezas temos sobre este aspecto visual do teatro para além de registos escritos e alguma iconografia, sabemos hoje que um teatro de cenografia foi amplamente desenvolvido durante o início da era moderna (Baker 2013: 11-65), vinculado à aventura da representação do espaço que os humanistas italianos alavancaram através do triângulo artístico-científico da pintura-cenografia-arquitectura. Os *intermezzi* das grandes festividades dos palácios da península itálica na viragem de

séc. XVI-XVII, foram percussores de uma série de práticas cénicas que aspiravam à ideia de espectáculo que a Europa iria explorar até aos dias de hoje. Se a grandiosidade e excesso barrocos fundaram estas práticas, deve-se ter em conta que a estes deve ser associada a amplitude de meios, materiais e efeitos necessários ao seu acontecimento. O conjunto de práticas que ao longo destes quatro séculos a cenografia explorou, muniu-a de um vasto leque de saberes e possibilidades, transportando consigo um potencial criativo que, ainda hoje, exige observação atenta.

Nesta medida, várias geografias temporais têm assistido ao desenvolvimento de propostas experimentais que assumem o processo de concepção e realização cenográfica como primeiro gesto criativo no palco e na tela. Provavelmente, o primeiro assumido representante deste gesto foi Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766), cenógrafo e arquitecto italiano. Em 1737, Servandoni consegue uma licença da corte francesa para utilizar a *Salle des Machines* — teatro de gigantescas dimensões instalado no *Palais de Tuileries* por ocasião das comemorações do casamento de Luís XIV — no intuito de desenvolver as suas criações cénicas (Pelletier 2006: 119) que prescindiam de actores e texto declamado, os seus “spectacle muet” (Servandoni 1742: 3). Menos de um século mais tarde, Philippe de Louthembourg (1740-1812), que provavelmente assistiu ou ouviu relatos das criações cénicas de Servandoni (McCalman 2006: 343), inaugurará o seu *Eidophusikon* — um teatro em miniatura onde apresenta criações das suas “moving pictures” (id.: ibid.), desenvolvendo um teatro de cenografia e iniciando um género de pré-cinema (Guerreiro 2015: 31). Paralelamente a este pré-cinema, desenvolver-se-ão as experiências de Louis Daguerre (1787-1851) com os seus *dioramas* e, no início do séc. XX, o cinema

ganha um lugar proeminente na relação com a cenografia, enquanto linguagem de espaços e objectos, como o atesta o exemplo da obra de George Meliés (1861-1938). As vanguardas desta época irão desencadear um processo de questionamento da prática artística que levará a cenografia a uma série de encontros radicais no espaço teatral como os provocados pelos Futuristas italianos, os Construtivistas russos ou o teatro da Bauhaus, onde cenografia, imagem projectada e corpos humanos exploram o acontecimento cénico (Bablet 1977: 175-208). O que os exemplos aqui convocados comungam é uma ideia de experimentação cenográfica que faz do acontecimento teatral-fílmico um lugar de experimentação plástica. Com recurso ao engenho pictórico-mecânico do teatro à italiana, o teatro de cenografia vai explorar, reinventar e questionar as tradições da cena ocidental e o cinema ampliará estas possibilidades através dos processos de *truquages* e montagem.

Deste modo, a presente investigação pretendeu colocar o gesto pedagógico-artístico dentro desta pesquisa centenária, tentando que o processo de criação cenográfica possa ser entendido enquanto fundador, instigador e provocador de contextos, para além da sua convencional e aborrecida posição de ilustração ou figuração. Mais do que propor modos radicais de criação teatral e fílmica, pretendeu-se sensibilizar a comunidade de alunos-criadores para a invenção de ferramentas conceptuais que pudessem subverter as hierarquias instaladas (Lehmann 2017: 124) dos modos de fazer teatro e cinema. É nosso entender que mesmo as práticas ditas convencionais beneficiam com futuros profissionais experientes na exploração dos elementos enquanto *coisas em si* (Goebbels 2019: 32), na medida em que estes consigam ultrapassar os seus limites e produzir novos formatos e linguagens.

## estruturas

No processo de aparecimento dos elementos cenográficos que compõem um espaço cénico, os materiais utilizados são conduzidos por um processo que, em si mesmo, contém inúmeras relações, conjugações e contradições físicas. Estabelecem-se essas relações entre os materiais através da construção, que as adopta para chegar aos fins que se tenha determinado. Em cenografia, o modo como, por exemplo, as madeiras, os metais ou as fibras têxteis se relacionam na edificação de formas, contém regras e procedimentos que levam o construtor a optar por uma via e não por outra. Contudo, se o objectivo do construtor não for cumprir as convencionais funções a que é obrigado numa construção cenográfica eficaz, essas mesmas leis podem ganhar novas dimensões e tornar-se, simplesmente, em modos de funcionamento possíveis de questionar. Assim sendo, podemos levantar uma série de questões: de que modo as regras e os métodos de construção podem ganhar um papel integrante na construção dramática de um evento teatral? Podem as transformações dos materiais e as suas mútuas intromissões produzir acções cénicas? Podem essas regras ser tidas em conta levando a um teatro que gravita, também, em torno de um ideia de construção, dos materiais e das formas?

Um pensamento físico de criação teatral que se desenvolve na relação entre corpo e materiais, assenta no contacto directo entre o corpo humano e os objectos cénicos. Se, em cena, se observam os jogos e conflitos das formas implicadas nesta relação, certamente que o debate entre as forças e densidades dos corpos humanos e das estruturas cénicas, começam bastante antes. Deste ponto de vista, o atelier de construção, prévio à sala de ensaios, ganha um protagonismo evidente. Pensar com os materiais, construindo objectos que, por sua vez, revelam um pensamento construtivo, “pliages, corbures, glissements, rotations de plaques et cadres en

bois soumis aux lois de la pesanteur, de l'équilibre, de la friction, des vibrations..." (Céalis 1989: 50), levando esse pensamento para a sala de ensaios. Do atelier de construção do cenógrafo para o atelier de movimento do actor.

Mas construção e movimento, aqui, ultrapassam as especialidades do cenógrafo e do actor. Tanto o construtor é obrigado a controlar os movimentos na sua transformação de materiais, como o actor constrói formas através do movimento que o seu corpo adopta e imprime aos objectos. Construção e movimento são, assim, características da forma, no sentido em que a movimentação é obrigada a tornar visível, a não ocultar, a construção. Deste modo, a forma torna-se garante de que construção e movimento são dois lados da mesma moeda: a construção permite um movimento; o movimento dá leitura à construção; as formas da construção e do movimento revelam o método de construção. Na dedicação ao gesto de construir e transformar, a atenção ao funcionamento físico e concreto dos materiais torna-se um incontornável princípio de construção no atelier e, se assim o desejarmos, num dos motores de criação dramática. Pelas suas possibilidades e impedimentos, os materiais ditam modos de fazer e acontecer cenicamente.

A ideia de construção enquanto coisa que acontece, acto cénico transformador, assume que existem características intrínsecas aos materiais que podem ser tidas em conta, de modo a colocar em valor o movimento da construção. Uma atitude perante o acto de construir que pressupõe que, não só material e acção transformadora são cúmplices, como essa cumplicidade é sinónima de uma construção dinâmica. O trabalho não pode ser imposto sobre os materiais e a relação com o material obriga a um entendimento deste que permite "the transformation of this raw material into some different state [that] still reminds us of its original condition and communicates

the possibility of its further transformation” (Gan 2013: 62). Ou seja, o movimento de construção, as suas diferentes fases, são prova, testemunham e evidenciam a sua tectónica, a sua existência enquanto material em processo de construção. Ora, aplicando estes princípios em construções que têm o seu acontecimento perante um público, os gestos de atelier e de cena fundem-se e abrem um espaço onde a atenção está perante as estruturas e os materiais que as formam, num processo de contínua transformação.

A dupla cenógrafo-encenador ou construtor-actor torna-se assim numa posição de criação que se apoia nas características dos materiais e dos corpos para deles levantar formas que, progressivamente, lhes são sugeridas, quer pelo processo construtivo no atelier como no processo de criação cénica na sala de ensaios.

Colocando no mesmo plano de evidência material, corpo e transformação, leva-se a cena o próprio gesto construtivo. A possibilidade de poder pensar o gesto de construção, manipulação e transformação a partir das formas com que podemos adquirir materiais e nos relacionarmos fisicamente com estes. E, tendo em conta as características físicas presentes relativas a forma, densidade ou textura, explorar construções e acções construtivas que encontrem ou sugiram princípios inerentes aos objectos que estão perante uma plateia. É neste sentido que se pode determinar a construção enquanto dramaturgia: uma linguagem teatral que acontece através de afirmações e contradições que a concretude dos materiais e de corpos humanos e das relações entre estes, pode exprimir, uma linguagem constituída pela própria matéria dos agentes cénicos e pelo seu potencial construtivo.

## materiais

Na construção do acontecimento que possa vir a ser o evento teatral podemos assumir que existe *a priori* uma realidade concreta dos materiais que permite uma exploração cénica. Realidade que, em si, pode ser veículo de significação, na medida em que os materiais podem ser tidos como portadores de uma *vida* ou actividade intrínseca, à qual se pretende atribuir a função de elemento comunicante. Os materiais são, assim, encarados como entidades com características específicas a partir das quais se desenvolve uma linguagem dramática, um *elenco* que traz as suas características internas para dentro do jogo cénico.

Nesta ideia de teatro, o evento dramático forma-se enquanto acontecimento de construção cenográfica, informado por relações entre um corpo e os materiais que convoca. Se uma dramaturgia se puder alimentar do gesto do construtor e do detalhe das etapas dos processos de transformação, por inerência, o teatro que se forma a partir daqui está imbuído de uma lógica do material. Uma experiência cénica onde se pode observar a exploração de um material e de como este pode *informar* uma dramaturgia e ser constituinte da sua *afirmação* enquanto composição dramática.

Os materiais podem, assim, ser utilizados evitando dar corpo a imagens que lhes sejam externas. A radicalidade que um material impõe enquadra-se no convívio com este e na descoberta das suas potencialidades. É, por assim dizer, um mergulho na sua concretude, nas suas características elementares, às quais se pode assistir tentando não as toldar com interpretações que estejam para além disso. Um processo de criação deste género pede que se deixe descobrir através da sua materialidade, da sua manufatura, da sua formação física. Uma pesquisa que observa a vida da matéria.

Um teatro material oriundo dos métodos de construção cenográfica foca-se nos acontecimentos gerados através da manipulação e transformação dos materiais. Os detalhes destes processos delineiam linhas narrativas em volta das quais parece possível construir acontecimentos teatrais. As ingerências mútuas entre materiais constituem-se através de semelhanças e contrastes das suas formas, densidades ou texturas que, de uma perspectiva vitalista, produzem atrações e repulsas a que o construtor assiste.

Mas esta pesquisa ultrapassa, também, a vida do atelier cenográfico no sentido em que, através de um acontecimento teatral, propõe evidenciar um espaço e um tempo específico onde se possa encontrar e dar a ver essa *vida inerente* ao próprio material.

The reality of the material (...) possesses (...) a kind of activity or intrinsic power, which is a power of metamorphosis, of polymorphosis, of insensibility to contradiction (...). (Didi-Huberman 2015: 49)

O processo desdobra as possibilidades dessas transformações e encontra os seus diferentes modos de ser em cena, aceitando a teimosia do material e garantindo a disponibilidade a esta *insensibilidade à contradição* do próprio material para, a partir dela, encontrar as ramificações das suas qualidades. “A coming and going no longer linked to the world of the disegno — the drawing or the design — and of the idea, but to the intrinsic properties of the material” (*id.*: 47). Incisões, dobragens, arremessos, aberturas por impacto, texturas ínfimas ou em larga escala — todas essas variações são, afinal, estados dos materiais, morfologias que a sua vida interna, o seu poder intrínseco providenciam. “A sua forma,

por mais bruta que seja, suscita, sugere, propaga outras formas e (...) isto acontece porque elas as produzem segundo as suas leis específicas” (Focillon 1988: 57). Aos criadores compete estarem atentos a estas possíveis transformações e conduzir os materiais ao seu elenco de possibilidades, “the result of investigating the possibilities of calling the material to life” (Yoshihara 2015: 34).

A matéria gera formas que, afinal, lhe são específicas. Como afirmou Henri Focillon, “a matéria impõe à forma a sua própria forma” (1988: 56). Deste modo, forma e matéria são, aqui, conceitos em complementaridade que permitem um entendimento particular dos objectos e da sua formação. Se pudermos ter em conta que a “qualidade da matéria é fonte de forma, elemento de forma que a operação técnica faz mudar de escala” (Simondon 2020b: 43), então, os processos de transformação são, em si mesmos, movimentos de adequação aos próprios materiais na procura de formas que permitam uma expressão que lhes seja intrínseca. Sendo, assim, ensaia-se uma atenção aos objectos no quanto a sua matéria possa revelar as propriedades da forma.

A matéria é matéria porque abriga uma propriedade positiva que lhe permite ser modelada. Ser modelada não é sofrer deslocamentos arbitrários, mas ordenar sua plasticidade segundo forças definidas que estabilizam a deformação. A operação técnica é *mediação* entre um conjunto interelementar e um conjunto intraelementar. A forma pura já contém gestos, e a matéria-prima é capacidade de devir, os gestos contidos na forma encontram o devir da matéria e o modulam. Para que a matéria possa ser modulada em seu devir, é preciso que ela seja (...)

realidade deformável (...), dinamicamente, pois essa realidade, ao mesmo tempo que possui inércia e constância, é depositária de força, ao menos durante um instante, e identifica-se ponto por ponto a essa força (...).

A relação entre matéria e forma não se faz, pois, entre matéria inerte e forma que vem de fora: há operação comum e num mesmo nível de existência entre matéria e forma; esse nível comum de existência é o da força, que provém de uma energia momentaneamente veiculada pela matéria, mas tirada de um sistema interelementar total de dimensão superior, e que exprime as limitações individuantes. A operação técnica constitui duas semicadeias que, a partir da matéria bruta e da forma pura, encaminham-se uma em direção à outra e se reúnem. Essa reunião torna-se possível pela congruência dimensional das duas extremidades da cadeia (...). (*id.*: 44-5)

As duas extremidades da cadeia a que Gilbert Simondon aqui se refere são: um material num estado determinado e uma ferramenta com uma forma determinada. Cada uma delas constitui uma semicadeia na qual está em jogo a dualidade da sua relação, pois o material num estado determinado tem já uma forma particular e a ferramenta com a sua forma é constituída por um material num estado específico. Assim sendo, o gesto de construir, a operação técnica, é mediação na medida em que é um diálogo entre objectos a produzir e as técnicas de produção, onde matéria bruta e forma pura são conceitos abstractos que permitem descrever uma dualidade constituinte de cada um dos lados do diálogo. De um ponto de vista mais radical, os dois lados não se distinguem, na medida em que, mais do que constituir formas, este teatro aspira a promover esses

encontros. Existem diálogos entre partes, sim, mas ambas as partes são de naturezas semelhantes, na medida em que tanto ferramenta transformadora como objecto transformável são *matérias-primas* para a produção de acontecimentos teatrais, estes, resultado dos confrontos entre os materiais e as suas transformações. Nessa medida, a *força* que Simondon identifica como nível comum de existência entre matéria e forma, adquire um valor especial enquanto forma de expressão que os objectos possam veicular. Se, para Simondon, esta força poderia ser a que o construtor aplica aos materiais, aqui, tanto pode ser a energia empregue na construção como na manipulação em cena. Procura-se, sim, que essa força possa ser observada no testemunho que uma conjugação entre forma e material evidencie e que por sua vez abra espaço ao seu acontecimento.

As formas impressas estão perante o público enquanto consequência e partilha com o gesto. Gesto e forma impressa são acontecimentos gémeos. Como se a forma fosse mera consequência da materialidade do diálogo entre o material e o corpo, “formed not as representation but as event” (Gormley 2015: 32). Nos eventos consequentes das transformações dos materiais, os corpos provocam uma sequência de acontecimentos que constituem uma dramaturgia centrada na vida de um material. Espaço, forma, tempo e transformação expressam-se através da matéria em acção, constituída por materiais nas suas mais diversas formas e pelos corpos que os manuseiam. A dramaturgia do material é, assim, a relação entre estes dois factores: material e corpo humano. Estamos perante um acontecimento da construção em que corpos e materiais

se relacionam e sobre si imprimem consequências. A dramaturgia dos materiais é, também, a da relação entre a força do corpo e o peso do material. Na convivência que se estabelece entre os corpos e os materiais, impera que a relação não ultrapasse esta constatação: a fisicalidade dos corpos e das formas, a matéria que os comporta, os contactos entre si, o que os junta e o que os distingue.

Num acontecimento teatral que é desenvolvido em função de uma relação com um material, o processo de criação tem como veículo as características físicas deste e dele não se pode desviar. A exploração que é desenvolvida como vida escondida do atelier de construção que, com os seus gestos, deixa traços no material, dá espaço à convivência com a gravidade da matéria através do peso e da densidade do material. E a exploração e descoberta deste léxico permitirá o desenvolvimento de uma linguagem cénica, tanto entendida como *caligrafia*, aspecto exterior, mas também como conteúdo do seu próprio discurso.

O processo de transposição entre a oficina e o palco, de princípios de relações internas dos objectos envolvidos nos processos de construção, encontra-se na possibilidade de que determinados gestos possam ser comuns tanto à bancada da oficina como ao interior do arco de proscénio. Comuns não enquanto gestos que, idênticos, se repetem em ambos os contextos, mas comuns enquanto ambos sejam geradores uns dos outros, da oficina para o palco ou vice-versa. Nos materiais transformados em objectos na oficina, ou nas formas destes transformadas em movimentos no palco, o seu acontecimento é revelado na possibilidade de exprimir os gestos contidos na forma, fruto do diálogo entre materiais que

se transformam entre si. Gestos que resultam das modulações congruentes de um material, segundo forças provenientes das possibilidades da sua constituição; gestos em busca das formas contidas no interior de cada material. O processo de gerar acontecimentos materiais está, assim, imbuído no ensaio de encontros entre objectos que promovam a utopia de Artaud de

(...) mettre en scène des projections et des précipitations de conflits, des luttes indescriptibles de principes, prises sous cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait e du concret (...). (1964: 77)

## objectos

Importa aqui tentar estabelecer hipóteses que ajudem a descobrir esquemas conceptuais de composição cénica e visual que, porventura, possam ser aplicados por um colectivo de criação, relativamente ao modo de entender os objectos postos em cena. Abdicando de uma observação sobre estes enquanto *adereços* ou *acessórios*, os objectos em cena fazem parte de um todo narrativo do qual o corpo humano, o som ou a luz comungam. Mesmo um actor pode ser entendido enquanto uma ferramenta, um corpo, em conjunto com os demais corpos e elementos, que contribuem na produção de acontecimento cénicos. Dentro da hipótese da utilização intensiva destes objectos podem-se desenvolver processos de concepção e de encenação que contenham uma componente que obrigue a uma construção coreográfica funcional a que um actor se veja obrigado perante a utilização das coisas que o rodeiam. Num processo de criação e descoberta desta natureza, a construção dramática é, também ela, composta de avanços e retrocessos, com póstumas construções ou reconfigurações dramáticas detalhadas. Por questões materiais, escolhem-se tarefas que não podem ser ou não encaixam de outro modo e, a partir destas, criam-se relações e ligações que, afinal, determinam a narrativa concreta a que uma plateia assiste.

Existe, por vezes, uma lógica de relações de uma natureza ínfima e detalhada entre as coisas físicas, que estão sujeitas à acção cénica. Esta posição perante as coisas que rodeiam um actor no espaço cénico, acarreta uma importância particular que se pode atribuir a cada uma das coisas que este utilize. Uma atenção aguda à inclusão dramática de um sistema de funcionamento dos objectos que estão em cena e em plena actividade. Se *a necessidade aguça o engenho*, o engenho dramático que aqui se propõe expressa narrativamente os detalhes dessa necessidade, explora

cenicamente as suas relações, conferindo-lhes a sua posição enquanto acontecimentos dramáticos. Relações estas que dispensam a premissa de um objecto ser entendido como um *adereço* ou um *acessório*, utilizando a gíria teatral. Os objectos podem ser tidos como entidades realmente úteis à narrativa e não como componentes secundários de apoio. E, ainda mais importante, os objectos não só não devem ser tidos em conta nesta função de apoio, eles podem ser fundadores de cenas que compõem um acontecimento teatral. Os conteúdos concretos dos acontecimentos cénicos podem ser descobertos na exploração directa das possibilidades oferecidas pela presença de uma equipa plenamente implicada na criação cénica e dramática; e, nomeadamente, podem ser também descobertos pela constante atenção aos objectos em relação com as demais tecnologias envolvidas.

A relação que um actor estabelece com os objectos acaba por ser composta por gestos coreográficos inerentes ao mecanismo que põe a funcionar, *mecanismo* aqui entendido, por um lado, como sistema funcional e técnico dos pequenos efeitos que compõem cada uma das cenas, mas também enquanto sistema narrativo visual. As acções funcionais a que este actor é obrigado são encaradas como partitura física do corpo humano, que manipula objectos enquanto instrumentos musicais e que a estes tem de escutar e ter em conta. O actor desenvolve uma acção composta por gestos detalhados que geram fenómenos sonoros e visuais, enquanto o seu próprio gesto é, também, um fenómeno audiovisual.

A ferramenta com a qual se pode conceber cenas teatrais pode (e, diria, deve) incluir os objectos como elementos obstinados no seu ser físico, dado que o modo de funcionamento destes, ainda que possível de transformar, automatizar ou delegar, é o seu próprio, é reconhecido e faz parte da própria dramaturgia. Os objectos,

incluídos neste processo, podem ser entendidos como elementos integrantes da concepção cénica, construtores dessa dramaturgia, que se expressa também entre o grau de detalhe e de inter-relação que se pode observar entre o tempo narrativo e a fisicalidade das coisas. O mecanismo de criação cénica, bem como a ferramenta narrativa, deve incluir os objectos numa trama apertada de relações formais, de interdependências funcionais, de detalhadas necessidades tecnológicas e articulações visuais e dramáticas.

Os objectos podem, assim, ser entendidos como objectos técnicos. Objectos que, por um lado, são artefactos utilizados para executar tarefas e criar efeitos, mas que também funcionam enquanto elementos constituintes de um sistema narrativo que eles próprios colocam em marcha. Objectos concretos e funcionais que não estão libertos de uma existência enquanto entidades, na medida em que uma das suas tarefas é a construção de uma narrativa.

No seu estudo, *Sobre o modo de existência dos objectos técnicos*, Gilbert Simondon propõe a seguinte definição:

Um objecto técnico aperfeiçoado é um objecto individualizado, no qual cada estrutura é plurifuncional, sobredeterminada; cada estrutura existe nele não apenas como órgão, mas como corpo, como meio, como base para outras estruturas. Nesse sistema de compatibilidade (...) cada elemento exerce não apenas uma função no conjunto, mas uma função de conjunto. (Simondon 2020a: 39)

Da mesma maneira, podemos afirmar que os objectos cénicos a que se aspira, enquanto conjunto, contêm esta função *no* conjunto dos elementos cénicos, ou seja, no conjunto de órgãos do engenho que é a narrativa teatral. Mas, paralelamente, cada um dos elementos contém em si, também, uma função *de* conjunto no seio dos outros elementos, na medida em que cada um dos objectos

cénicos *existe e produz* uma “base para outras estruturas” inserida na comunidade dos outros objectos e dispositivos tecnológicos. Assim, pode-se afirmar que cada objecto colabora activamente na concepção de um contexto que abre campo à existência de outras entidades físicas presentes, sejam seus parentes enquanto objectos cénicos ou enquanto elementos. O contexto, ou talvez possa dizer, a dramaturgia, é constituída como uma construção conjunta das acumulações técnicas e identitárias destes objectos. E, neste sentido, esta construção dramática, enquanto dependente das características físicas dos objectos gera um mecanismo específico. Um mecanismo composto por cada uma destas acções sobre as coisas, peças que reagem e geram novas acções, uma sequência de acções. Cada peça “é tão ligada às outras por trocas recíprocas de energia, que não pode ser diferente daquilo que é” (*id.*: 57) e, assim sendo, outra peça levaria a outras relações ou outros acontecimentos. A construção dramática será, assim, constituída pela totalidade e especificidade dos objectos utilizados, na medida em que “tudo isso faz parte de um mesmo sistema, no qual existe uma multiplicidade de causalidades recíprocas” (*id.*: *ibid.*). Deste modo, os objectos são *ferramentas* para a construção narrativa dos acontecimentos cénicos. A construção narrativa é desenvolvida em função da existência destes objectos específicos que, uma vez a peça encenada, não podem ser diferentes daquilo que são. Os objectos são determinantes para o que é feito, mas também para o modo como é feito. A sua *função de conjunto* permite-lhes construir um *sistema* narrativo composto pela “multiplicidade de causalidades recíprocas”.

Não obstante, os gestos do actor enquanto manipulador intensivo de objectos ganham dimensões não só dramáticas como, também elas, técnicas. Aprofundar o gesto técnico permite, de certa forma,

ultrapassar a mera dimensão técnica através da submissão a esta: tenta elevá-la a um nível outro que está para além do mero cumprimento de uma função predeterminada, ainda que esta função possa, também, ser satisfeita. Pesquisa profundamente nas suas possibilidades e, como tal, só é viável no conhecimento dos seus detalhes. Marca uma posição de relação com as coisas que rodeiam o corpo cénico.

O modo de acesso do indivíduo ao objecto técnico é *menor* ou *maior*. O modo menor é aquele que convém ao conhecimento da ferramenta e do instrumento; é primitivo, porém adequado a esse nível de existência da tecnicidade na forma de ferramentas ou instrumentos; faz do homem portador de ferramentas, de acordo com uma aprendizagem concreta, uma espécie de simbiose instintiva do homem com o objecto técnico usado em determinado meio, segundo a intuição e o conhecimento implícito, quase inato. O modo maior supõe uma conscientização dos esquemas de funcionamento: é politécnico. (*id.*: 41)

A conjugação destes dois modos permite ter em conta uma *ferramenta* na criação de acontecimentos teatrais. Só é viável o modo maior, consciente dos “esquemas de funcionamento dos objectos”, se estiver plenamente imbuído do modo menor, com “conhecimento de ferramenta”. E isto tanto é válido pelo domínio das tecnologias envolvidas, reinventando e descobrindo novas possibilidades tecnológicas, como o é também ao nível da funcionalidade e leitura proposta para cada objecto enquanto entidade. O conhecimento aprofundado de cada objecto permite explorar possibilidades, não apenas de expressão mas também de existência dos próprios objectos, que uma utilização preestabelecida ou convencional não consegue prever. Os objectos podem ser, assim, tidos em conta

como campo de possibilidades por descobrir, inseridos num processo de abertura e descoberta atenta aos vários funcionamentos em jogo: técnicos, visuais, identitários.

O princípio desse progresso é a maneira pela qual o próprio objecto se causa e se condiciona a si mesmo em seu funcionamento e nas reações de seu funcionamento ao uso; nascido de um trabalho abstrato de organização de subconjuntos, o objeto técnico é palco de certo número de relações de causalidade recíproca.

Essas relações fazem com que, a partir de certos limites das condições de uso, o objeto encontre obstáculos no interior do seu próprio funcionamento (...); mas, por sua própria natureza, essa passagem só pode ser feita mediante um salto, uma modificação da distribuição interna das funções, um rearranjo do seu sistema; aquilo que era obstáculo deve transformar-se em meio de realização. (*id.*: 66)

Os percursos de utilização que cada objecto cénico adquire ao longo da criação são, em princípio, sujeitos a esta dinâmica de encontro de obstáculos, rearranjos da sua função no sistema e novos meios de realização. A construção da trama narrativa de interdependências contém este questionamento ao papel de cada elemento e objecto. É, precisamente, através desta possibilidade que se torna possível pensar a ideia de narrativa de objectos técnicos, a saber, toda a técnica passa a ser entendida por uma plateia como elemento narrativo.

A narrativa cénica resulta do exercício de conjugação, equilíbrio e montagem dos elementos que a compõem. A composição cénica, no que se refere à existência e convivência com e entre objectos, é também uma estratégia de compatibilização de cada um dos

funcionamentos dos utensílios e dos resultados que deles se obtêm.

A verdadeira natureza do homem não é ser portador de ferramentas — e, portanto, concorrente da máquina —, mas inventor de objectos técnicos capazes de resolver problemas de compatibilidade entre as máquinas num conjunto. No nível das máquinas, entre as máquinas, ele as coordena e organiza a relação mútua que elas mantêm. Mais do que governá-las, ele as compatibiliza, é agente e tradutor de informações de máquina para máquina, intervindo na margem de indeterminação contida no funcionamento da máquina aberta, capaz de receber informações. (*id.*: 41)

Podemos, então, tentar extrapolar os processos de compatibilização de Simondon aplicando-os a uma gestão dos recursos que convocamos numa criação cénica: a busca pelo resultado de uma conjugação dos elementos que compõem o acontecimento teatral, uma pesquisa através de “objectos técnicos capazes de resolver problemas de compatibilidade entre as máquinas num conjunto” (*id.*: *ibid.*). Se a narrativa cénica puder ser entendida como “máquina aberta, capaz de receber informações” e, desse modo, disponível para uma “margem de indeterminação”, talvez seja possível encontrar *outras representações*, procurando as “informações” que as compõem no funcionamento dos elementos cénicos, os nossos “objectos técnicos”. Torna-se, então, pertinente pensar que cada interveniente na criação seja “agente e tradutor de informações de máquina para máquina”, de elemento para elemento, de modo que entre si se gerem diálogos e relações.

O que reside nas máquinas é realidade humana; é gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam. Essas estruturas precisam ser respaldadas durante seu funcionamento,

e a perfeição máxima coincide com a abertura máxima, a liberdade máxima de funcionamento. (*id.*: 47)

A narrativa cénica, enquanto máquina “liberta” de predeterminações, de esquemas de representação preestabelecidos e capaz de receber informações geradas pelos seus elementos, almeja abrir um campo particular de relacionamento entre narrativa e técnica. Relação que torne visível uma característica de engenho narrativo-técnico nos objectos que povoam o acontecimento teatral, enquanto estruturas respaldadas durante o seu funcionamento. Coloca-se em prática uma relação simbiótica entre técnica e narrativa, assumindo-as como dialogantes e não submissas. Assim, tanto a narrativa tira partido da técnica, numa linguagem cénica onde a narrativa se expressa com o apoio dos elementos técnicos como, em contrapartida, a técnica tira partido da narrativa, na medida em que as condicionantes técnicas fazem parte dos conteúdos narrativos. Ou seja, não se esconde a técnica com truques narrativos, faz-se dela um elemento narrativo; não propriamente na criação de narrativas tecnológicas, mas como acontecimentos cénicos que incluem o seu fazer nos eventos que produzem, a possibilidade de um evento onde narrativa e técnica não são dissociáveis.

## coisas

A ideia de um teatro enquanto um acontecimento dos seus elementos constituintes, aspira a evitar resultados previstos e estimula ao aprofundamento de um olhar sobre a concretude das coisas presentes em palco. Na exploração e experimentação dos cruzamentos entre materiais e elementos que compõem o acontecimento teatral, observando as suas tensões e forças internas, procura-se encontrar uma linguagem das coisas, tomando a proposta de Walter Benjamin.

Existe uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Do mesmo modo que a linguagem da poesia se funda, se não exclusivamente, pelo menos em parte, na linguagem humana do nome, assim também se poderá pensar que a linguagem da escultura e da pintura se fundem, por exemplo, em certos tipos de linguagens das coisas (...). Trata-se, neste caso, (...) de linguagens constituídas pelo próprio material; neste contexto, podemos pensar num parentesco material das coisas no âmbito da sua comunicação. (Benjamin 2015: 27)

Assumindo que uma linguagem teatral está, também, próxima de uma linguagem das coisas, torna-se, assim, pertinente pensar que também o teatro pode ser entendido como uma linguagem constituída pelo próprio material, ou seja, pelos elementos que o constituem. A dimensão cénica que se afirma nesta assunção opta, assim, por atribuir o mesmo grau de importância a qualquer elemento que componha o acontecimento teatral. Entende-se que são agentes da criação todo e qualquer elemento que contribua para a percepção que a plateia tem do acontecimento teatral.

Deste modo, urge sublinhar a premissa que define que cada um dos elementos cénicos possa ser encarado como um fenómeno bruto, uma *coisa em si*, assumindo uma posição que abdique de uma

hierarquia predeterminada entre os elementos cénicos. Possibilita-se, assim, a emancipação de cada elemento, contrariando a elencagem proposta por Tadeusz Kowzan nos seus *systems of signs*, encarados numa sequência numérica (e, como tal, hierárquica) encabeçada pela palavra e dominada pelo actor.

Let us try to define the principal systems of signs used in a theatrical presentation. (...) We have distinguished thirteen (...). The [classification] we propose is intended to reconcile, to a certain degree, the theoretical and practical aims, in order to help towards a more profound semiological research and at the same time provide a temporary tool for scientific *analysis of the theatrical spectacle*.

1. The word (...) 2. The tone (...) 3. The facial mime (...) 4. The gesture (...) 5. The actor's movement on stage (...) 6. The make-up (...) 7. The hair-style (...) 8. The costume (...) 9. The accessory (...) 10. The decor (...) 11. The lighting (...) 12. The music (...) 13. The sound effects (...).

By applying the distinction concerning the sensory perception of signs (auditive-visual) to that which divides them according to their mouth-piece, we obtain four large categories: auditive signs *emitted by the actor* (systems 1 and 2), visual signs *localized in the actor* (3, 4, 5, 6, 7 and 8), visual signs going *beyond the actor* (9, 10 and 11), auditive signs *outside the actor* (12 and 13). (Kowzan 1968: 61-74; itálicos meus)

A possibilidade de cada elemento poder ser capaz de reinventar as suas funções radica na posição de um espectáculo cénico entendido como um todo composto de afirmações individuais e específicas de cada um dos elementos que o constitui. Uma divisão da presença por todos os elementos cénicos, como proposta por Heiner Goebbels

(2015: xxiii), provocando, assim, uma profunda

desierarquização dos meios teatrais [que se opõe] de modo flagrante à tradição que, para evitar confusão e produzir harmonia e inteligibilidade, preferia uma hipotáctica de conexão susceptível de regressar à dominância ou à subordinação dos elementos. (Lehmann 2017: 124)

Optando por uma desestabilização da organização convencional dos elementos cénicos, entende-se cada elemento como “uma força [com] que temos de lidar, uma força para ser confrontada ou um problema com o qual estar em conflito” (Goebbels 2019: 50). Os convívios conflituosos entre elementos acontecem, assumindo a sua diferença e estimulando a sua desassociação. Para tal, dá-se um processo de escuta de uma individualidade concreta dos elementos que obriga à observação atenta das suas forças autónomas. A possibilidade de cada elemento poder ser capaz de reinventar as suas funções, ao sublinhar a sua essência (de um ponto de vista, digamos, modernista), mas também pelo que o distingue dos outros, na afirmação da sua diferença.

Interessa-me inventar um teatro em que todos os meios que o constituem não se limitem a ilustrar-se e a duplicar-se mutuamente, mas que, pelo contrário, conservem todas as energias que lhe são próprias, embora agindo em conjunto, e no qual se deixe de contar com a hierarquia convencional dos meios. (Goebbels *apud* Lehmann 2017: 125)

O funcionamento de conjunto, que Goebbels propõe, radica num todo composto de afirmações individuais e específicas de cada um dos elementos que o constituem. Esta característica, afinal, nem pode ser encarada como inovação da contemporaneidade ou do

dito teatro pós-dramático que Hans-Thies Lehmann teorizou. Bertolt Brecht, já na década de 1930, afirmava que

The great struggle for supremacy between words, music and production (...) can simply be by-passed by radically separating the elements. So long as the expression 'Gesamtkunstwerk' (or 'integrated work of art') means that the integration is a muddle, so long as the arts are supposed to be 'fused' together, the various elements will all be equally degraded, and each will act as a mere 'feed' to the rest. (...)

*Words, music and setting must become more independent of one another.* (Brecht 1974: 37-8)

Esta reacção anti-wagneriana já tinha sido levantada por Adolphe Appia na obra *L'œuvre d'art vivant* (1921). Mas, por um lado, Brecht leva-a a consequências mais ambiciosas que Appia, na proposta de *independência dos elementos*, de modo a não agirem como *mero alimento para o resto*; e, por sua vez, Goebbels leva-o ainda mais longe, ao contrariar a ideia de Appia de que

Le corps vivant [de l'acteur] est ainsi le créateur de cet art [intégral], et détient le secret des relations hiérarchiques qui en unissent les divers facteurs, puisqu'il est à leur tête. (1921: 20)

A recusa da centralidade do actor encontra, também, ecos no teatro épico de Brecht, enquanto concepção de drama como *coisa em si*, "once the content becomes, technically speaking, an independent component, to which text, music and setting 'adopt attitudes'" (Brecht 1974: 39). A amplitude de elementos, para Brecht, vai para além dos ditos elementos cénicos. O que designa como *conteúdo* é um dos elementos, com o qual os demais se relacionam e conflituam.

[The] environment [in which the people lived] had of course been shown in the existing drama, but only as seen from the central figure's point of view, and not as an independent element. It was defined by the hero's reaction to it. (...) In the epic theatre it was to appear stading on its own. (*id.*: 71)

O que Brecht denomina de “existing drama” é equivalente ao que, com quatro décadas de distância, Hans-Thies Lehmann chamou de “tradição”, que produzia “harmonia e inteligibilidade” através da “subordinação dos elementos”. A quebra de estruturas hierárquicas entre os constituintes da acção cénica permite a Brecht destronar o elemento central como princípio fundador dramático, seja ele uma personagem ou uma ideia, “this way of subordinating everything to a simple idea, this passion for propelling the spectator along a single track where he can look neither right nor left, up or down” (*id.*: 44). A hipótese da anulação de um centro aglutinador tanto é uma ferramenta a favor de uma desierarquizada “radical separation of the elements”, como se torna possível precisamente pela independência destes elementos (*id.*: 37). Assume-se, assim, a possibilidade de uma dramaturgia que “must be free to use connections on every side; it needs equilibrium and has a tension which governs its components parts and ‘loads’ them against one another” (*id.*: 46). Deste modo, a plateia está obrigada a uma presença física que permita o que Max Herrman propôs ser essencial na experiência teatral, a *sensação corpórea* (Fischer-Lichte 2019: 68). O *drama* está nos sentidos e na utilização que cada um dos elementos do público faz destes, enquanto assiste à proliferação dos diferentes modos de acontecer provocados por cada um dos elementos. Permite observar cada um deles como *coisa em si*.

A possibilidade de ver em cada elemento uma *coisa em si*, obriga a uma atenção particular ao acontecimento cénico concreto. De

modo a alcançar esta *vida* independente e afirmativa de cada um dos elementos, urge gerar contextos de criação que assim o permitam. Neste sentido, em vez de propor ideias predeterminadas sobre que espectáculos se aspira a criar, podem e devem lançar-se questões sobre modos de acontecimentos, provocando as equipas a desenvolverem propostas. Estas propostas são levantadas *in loco*, obrigando cada elemento a um constante convívio e conflito real e concreto com os demais, sem aguardar uma futura intervenção com uma função preestabelecida e baseada numa ideia abstracta sobre como pode ou deve vir a funcionar.

Ou seja, um teatro em que a luz seja tão forte que, de repente, só se veja a luz e se esqueça o texto, em que um figurino fale a sua própria linguagem ou em que exista uma distância entre o texto e quem o diz, e uma tensão entre música e texto. (Goebbels *apud* Lehmann 2017: 125)

A partir das propostas que os diversos membros da equipa conseguem fazer acontecer em cena, trabalha-se com o que se consegue observar (Goebbels 2019: 49), com o que concretamente está diante da plateia. A atenção está centrada no acontecimento cénico a que se pode assistir e “isto é algo que não se pode inventar, isto tem de acontecer” (*id.*: 48). Aspira-se, assim, a um método assente, principalmente, em acontecimentos concretos aos quais se pode assistir, *coisas em si*. Opõe-se esta prática ao desenvolvimento de criações alicerçadas em ideias que necessitam de soluções técnicas. Deste modo, desenvolve-se um género de teatro que assume que as suas narrativas estão imbuídas dos seus próprios meios, acontecem e dão a ver o seu carácter material e tecnológico.

## bibliografia

- Appia, Adolphe (1921). *L'œuvre d'Art Vivant*. Genève, Paris: Édition Atar. <https://archive.org/details/loeuvedartvivant00appiuoft/page/n7/mode/2up> (consultado a 26.02.2023)
- Aristóteles (2010). *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Artaud, Antonin (1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Bablet, Denis (1977). *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris, New York: Léon Amiel.
- Baker, Evan (2013). *From the score to the stage: an illustrated history of continental opera production and staging*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Benjamin, Walter (2015). “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, in *Linguagem | Tradução | Literatura (filosofia, teoria e crítica)*. Trad. e Ed. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim (pp. 9-29)
- Brecht Bertolt (1974). *Brecht on Theatre*. 4ª edição. London: Bloomsbury Publishing.
- Céalis, Jean-Paul (1989). “Théâtraliser la pensée qui fuit” in Niculescu, Margareta, Eruli, Brunella, *Puck: La marionnette et les autres arts*. n°2. Charleville-Mézières: Institut Internationale de la marionnette & Age d’Homme. (pp. 50-53).
- Didi-Huberman, Georges (2015). “The Order of the Material: plasticities, malaises, survivals // 1999” in Lange-Berndt Petra (ed.), *Materiality* (Whitechapel: documents of contemporary art). London: Whitechapel Gallery & The MIT Press. (pp. 42-53)

Fischer-Lichte, Erika (2019). *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.

Focillon, Henri (1988). *A vida das formas*. Trad. Fernando Caetano da Silva. Lisboa: Edições 70.

Gan, Aleksei (2013). *Constructivism*. Trad. Christina Lodder. Barcelona: Editorial Tenov.

Goebbels, Heiner (2015). *Aesthetics of Absence: texts on theatre*. Trad. David Roesner e Christina M. Lagao. London & New York: Routledge.  
— (2019). *Polifonia e Contraponto: as conferências de Lisboa*. Trad. João Calixto. Amadora: Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Teatro e Cinema.

Gormley, Antony (2015) “In conversation with James Putnam // 2004” in Lange-Berndt Petra (ed.), *Materiality* (Whitechapel: documents of contemporary art). London: Whitechapel Gallery & The MIT Press. (pp. 30-32)

Guerreiro, Fernando (2015). *Cinema El Dorado*. Lisboa: Edições Colibri.

Kowzan, Tadeusz (1968). “The Sign in the Theatre: an introduction to the semiology of the art of the spectacle”. *Diogenes*, 16(61), 52-80. <https://doi.org/10.1177/039219216801606104> (consultado em 26.02.2023).

Lehmann, Hans-Thies (2017). *Teatro Pós-Dramático*. Trad. Manuela Gomes e Sara Seruya. Lisboa: Orfeu Negro.

McCalman, Iain (2006). “Spectres of Quackery: the fragile career of Philippe de Loutherbourg”, *Cultural and Social History*, 3:3, pp. 341-354. DOI: 10.1191/1488003806cs065oa. (consultado em 15.03.2023)

Marshall, C. W. (2018). "Scenography in greece and rome: the first thousand years" in *The Routledge Companion to Scenography*. Ed. Arnold Aronson. London & New York: Routledge. (pp. 187-201)

Pelletier, Louise (2006). *Architecture in Words: theatre, language and the sensuous space of architecture*. London & New York: Routledge.

Servandoni, Giovanni Niccolo (1742). *Léandre et Héro, qui doit estre. Représenté sur le grand Théâtre du Palais des Tuilleries, au mois du Mars 1742, par le Chevalier Servandoni*. Paris: Veuve Pissot. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb313564071> (consultado a 14 de janeiro 2023)

Simondon, Gilbert (2020a). *Do modo de existência dos objectos técnicos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto.

— (2020b). *A individuação à luz das noções de forma e informação*. Trad. Luís E. P. Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34.

Yoshihara, Jiro (2015). "Gutai Manifesto // 1956" in Lange-Berndt Petra (ed.), *Materiality* (Whitechapel: documents of contemporary art). London: Whitechapel Gallery & The MIT Press. (pp. 32-34)



# construção & criação

## pontos de partida na criação cenográfica

projecto financiado no âmbito da 8ª edição do concurso de projectos de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística — IDI&CA 2023 do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL/2023/CCCCF\_ESTC)

organização e autoria | João Calixto

1ª edição | Setembro 2024

editor | Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa

Avenida Marquês de Pombal, 22B

2700-571 Amadora

<https://www.estc.ipl.pt>

