

# ensaio de construção

investigação e criação em cenografia



organização  
joão calixto

# ensaio de construção

investigação e criação em cenografia

organização  
joão calixto

projecto financiado no âmbito da 6ª edição do concurso de projectos de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística — IDI&CA 2021 do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL/2021/ECICC\_ESTC)

título | Ensaio de Construção - Investigação e Criação em Cenografia

organização | João Calixto

autores | Catarina Sousa, João Calixto, José Espada, Rafael dos Santos

1ª edição | Setembro 2021

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

apresentação	5
antecedentes a uma pesquisa	7
apontamento sobre os dois lados do arco de proscénio	13
<i>sconosciuto</i>	18
testemunho de uma reflexão	20
construindo acontecimentos	21
galeria	26

# apresentação

joão calixto

O projecto *Ensaio de Construção — Investigação e Criação em Cenografia* foi uma investigação artística que pretendeu aprofundar práticas criativas e de investigação teórica na área da cenografia, integrando-se no campo da 'art based research'. Fruiu do financiamento do programa IDI&CA - Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística do Instituto Politécnico de Lisboa, durante o ano lectivo de 2021/22. Contou com a colaboração de professores e alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema - IPL, bem como de convidados externos.

Este projecto visou explorar os potenciais da linguagem material da cenografia, emancipando-se da presença de corpos humanos. Através de um dispositivo de teatro em miniatura, numa linguagem de 'maquete', propôs-se a criação de um espectáculo de pequenas formas, capturado e apresentado em registo fílmico.

A pesquisa em volta do teatro em miniatura, procurou observar a prática cenográfica enquanto elemento fundamental da criação teatral e fílmica, para além das suas convencionais significações literária, toponímica ou até mesmo paralela ao acontecimento dramático personificado. Para tal, tentaram encontrar-se relações quer entre espaços, quer entre matérias, através de objectos que agissem entre si no espaço e no tempo cénico. Pretendeu-se, com este projecto, produzir um gesto teórico-prático que teve origem nos princípios de criação cénica anteriormente referidos e que se manifestou em seis movimentos principais: 1) análise de fontes, 2) criação plástica, 3) criação teatral, 4) seminário

experimental, 5) rodagem e montagem de espectáculo/filme e 6) ciclo de conferências e publicação de ensaios. A análise de fontes teve como objectivo encontrar traços de uma prática transversal à performatividade dos materiais dentro de um percurso na história da cenografia. O trabalho de criação plástica visou a concepção e construção do dispositivo cénico e o lançamento de propostas de espaços, objectos e acções, criando um 'mundo' a explorar, uma dramaturgia. A experimentação em criação teatral pressupôs a exploração performativa destes espaços e objectos de modo a gerar um corpo vivo de acção. Através de um seminário experimental com alunos, desenvolveu-se uma exploração dentro dos princípios artísticos e teóricos inerentes ao projecto. A fase de montagem espectáculo/filme aconteceu numa rodagem fílmica dos materiais produzidos nas fases anteriores e consequente edição audiovisual. No plano teórico, as acções descritas tomaram forma através da organização de um ciclo de conferências e na reflexão, na forma de artigos, que perspectivaram os temas em questão e apontaram possibilidades a partir do espectáculo-filme criado.

A presente publicação testemunha este registo escrito de um pensamento, bem como uma galeria de imagens provenientes do filme *bauprobe*.

## antecedentes a uma pesquisa

joão calixto

Segundo Petra Lange-Berndt, materialidade é, hoje, um conceito altamente contestado nas artes contemporâneas, ainda que tantas vezes desconsiderado na escrita crítica. O termo designa não a matéria-prima aristotélica, mas “substances that are always subject to change” (Lange-Berndt 2015: 12). Esta posição ecoa os princípios que Georges Bataille propôs de um “baixo materialismo”, como referiu Didi-Huberman, contra o “idealismo [da] dialética hegeliana [e] contra todos os «materialismos ontológicos» que faziam da matéria algo abstracto” (Didi-Huberman 2015a: 296). Deste modo, “to reflect on matter in general is to never understand matter” (Didi-Huberman 2015b:43). Assumindo a matéria como o factor mais em evidência nas “artes ditas primitivas” (Lévi-Strauss [1962] 2008: 43), talvez possamos afirmar que esta relação tem um carácter primário nas nossas relações no e com o mundo. Primário no sentido de uma relação primeira, substrato anterior a uma linguagem mas que, ainda assim, hoje se possam continuar a propor “linguagens sem nome [...] constituídas pelo próprio material” (Benjamin [1916] 2015: 27). Tomando em conta uma atenção particular às características e diferenças entre os diversos materiais que nos rodeiam, a ideia de um teatro materialista pode observar um enorme elenco de protagonistas. Contudo, “il est temps, lorsque le mot matérialisme est employé, de designer l’interprétation directe, excluant tout idéalisme, des phénomènes bruts” (Bataille [1929] 1991: 170). Assim, um teatro materialista pesquisará no seu próprio seio, os aspectos que lhe possam dar voz. Os objetos e os materiais que os compõem dizem coisas. Neles podemos compreender coisas. No teatro podemos chamar a este aspecto mundo, cenografia.

Na aventura renascentista da cenografia em perspectiva, que inventaria o teatro de proscénio actualmente ainda em vigor, Sebastiano Serlio considerava fundamental a construção de ‘modelos’ em cartão e madeira para uma melhor concepção e planificação do trabalho visual a integrar uma produção teatral (Serlio 1584: 48). Esta prática manteve-se profundamente enraizada na criação cenográfica até aos nossos dias. Graças ao trabalho documental bibliográfico e fílmico de Denis Bablet e de Jarka Burian, podemos testemunhar alguns processos de criação de Josef Svoboda, provavelmente o mais prestigiado cenógrafo do séc. XX (Aronson 2020: 2). Este, no seu atelier, desenvolvia novas relações entre formas e materiais, através de maquetes e protótipos para os seus espaços, objectos e equipamentos cénicos, animando-os mecanicamente ou mesmo através de técnicas cinematográficas de ‘stop-motion’ (Bablet 2004; Burian 1974). Os quatro séculos que separam estes dois criadores estão repletos de manifestações várias onde se verifica “the value of scale models as discursive tools in the creative process” (Collins, Aronson 2018: 1).

Thea Brejzek e Lawrence Wallen propõem um novo olhar sobre a maquete, “«the autonomous model» [...] is viewed as a performative art object in its own right” (Collins, Aronson 2018: 1). Podemos encontrar raízes deste gesto conceptual no ‘Eidophusikon’ de Louthembourg. Segundo Christopher Baugh, Philippe de Louthembourg terá revolucionado o palco do Drury Lane Theatre na década de 1770, em estreita colaboração com David Garrick. Esta década terá sido única na sua experiência em cenografia pois a sua

actividade principal era a pintura, como terá testemunhado Diderot (Guerreiro, 2015). Em 1781, “he created what was to become a highly successful and influential miniature theatre experience, the «Eidophusikon»” (Baugh 2005: 11), no qual “scenography was the true star of the show” (Kornhaber 2020: 342). Neste dispositivo, “complexo e poliarticulado”, Louthembourg terá posto em prática encenações em versão reduzida dos seus “«travelogue[s]», «mise-en-scène» [de] novas paisagens”; este “espectáculo multimédia [...] é apresentado na imprensa como «a new species of painting» [...] que acrescentava à semelhança o movimento” (Guerreiro, 2015: 10). O modelo de Louthembourg e da sua pintura viva tinha os seus antecedentes e réplicas nos teatros em miniatura domésticos dos séculos XVIII e XIX, estas “mágicas armações” que Goethe descreve minuciosamente ao longo dos primeiros sete capítulos de *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (Goethe [1796] 1998: 21-52). Mas ainda anterior a estes, estão as mais antigas tradições de teatro de fantoches ou outros títeres, onde a miniatura e a pequena forma tem um dos seus lugares de eleição.

Hoje, o teatro de formas animadas, derivação e ampliação do teatro de marionetas, tem na materialidade um dos seus pontos prioritários, que expõe, com regularidade, através do espectáculo de pequenas formas. Dentro desta especificidade, ou baseadas em princípios de fruição semelhantes, encontramos manifestações da exploração da matéria em miniaturas apresentadas em versões multimédia com acção real e filmagem-projecção simultânea dessa mesma. Observe-se, por exemplo, o trabalho desenvolvido pelo colectivo Hotel Modern

em obras como *The Great War* (2001) ou, no caso do teatro dito pós-dramático, Rimini Protokoll com *Mnemopark: A Model Train World* (2005). Também no cinema, podemos encontrar casos de um mundo físico em miniatura enquadrado enquanto espaço cénico teatral, veja-se *The Epic of Gilgamesh, or This Unnameable Little Broom* (1985) dos Quay Brothers. Numa metáfora mais alargada, repare-se em *Fanny och Alexander* (1982) no qual Ingmar Bergman, além de nos presentear com os encantos de Alexander e os seus teatros de papel, nos mostra os interiores do lar dos Ekdahls como se sucessivos arcos de proscénio separassem cada uma das divisões. Na escultura, enquanto ensaísta de espaço que partilha com a arquitectura, destacaríamos *Basements* (1993) de Thomas Schütte ou *Staging Silence* (2019) de Hans Op de Beeck. Mas, na linhagem do *Eidophusikon* de um modelo de exploração poética e tecnológica, devemos ter em conta as obras de Thomas Wilfred e em particular dos seus *Lumia* (década de 1920). Neste pequeno móvel, através de uma moldura semelhante a um arco de proscénio, estava um ecrã onde se poderiam observar “ever-changing colored forms against a blackground, like an aurora borealis emerging from and disappearing into the sky” (Orgeman 2017), numa sinfonia visual impalpável. Wilfred começou por relacionar a sua pesquisa com analogias à composição musical, mas transformou os seus princípios numa forma cinética de pintura (Eskilson 2003), tal como Louthembourg.

### *referências bibliográficas*

Aronson, Arnold (2020). "Introduction: scenography or design". In A. Aronson (coord.), *The Routledge Companion to Scenography* (1-15). Oxfordshire & New York: Routledge.

Bablet, Denis (2004). *Josef Svoboda*. 2ª ed. Lausanne: L'Age d'Homme.

Bataille, Georges (1991). "Matérialisme" In G. Bataille, M. Leiris (eds.), *Documents Vol:1 1929*. Paris: Éditions Jean-Michel Place.

Baugh, Christopher (2005). *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

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 (9-29). Lisboa: Assírio e Alvim.

Brejzek, Thea & Wallen, Lawrence (2018). *On Models. Theatre and Performance Design* (Vol. 4, Issue 1-2, 1-2). doi:10.1080/23322551.2018.1469842

Burian, Jarka (1974). *The Scenography of Josef Svoboda*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Collins, Jane & Aronson, Arnold (2018) "Editor's Introduction". In J. Collins, A. Aronson (coords.), *Theatre and Performance Design* (Vol. 4, Issue 1-2, 1-2). doi:10.1080/23322551.2018.1467651

Didi-Huberman, Georges (2015a). *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Trad. C. Meira, F. Scheibe, M. J. Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.

Didi-Huberman, Georges (2015b). "The order of materials: plasticities, malaises, survivals". In P. Lange-Berndt (coord.), *Materiality*. London & Cambridge: Whitechapel Gallery, MIT Press.

Eskilson, Stephen (2003). "Thomas Wilfred and Intermedia: seeking a framework for Lumia. In *Leonardo* (Vol. 36, No.1, 65-68)

Goethe, Johann W., (1998) [1796] *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, trad. P. O. Castro. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Guerreiro, Fernando (2015) "O cinema e Diderot: Da «promenade Vernet» ao Eidophusikon de Louthembourg", *Cultura* [Online], (Vol. 34, 151-170). doi:10.4000/cultura.2467

Lange-Berndt, Petra (2015) "Introduction: How to be Complicit with Materials". In P. Lange-Berndt (coord.), *Materiality*. London & Cambridge: Whitechapel Gallery, MIT Press.

Lévi-Strauss, Claude (2008) *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus Editora.

Orgeman, Keely (2017). *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*. Yale University Press.

Serlio, Sebastiano (1548). *Tutte l'opere d'architettura di Sebatiano Serlio*. doi: 10.3931/e-rara-26987

## apontamento sobre os dois lados do arco de proscénio

josé espada

Julgo que o contexto arquitectónico teatral induz no espectador *a priori* uma expectativa ficcional, na construção da qual o arco de proscénio desempenha, em particular, um papel estruturante; nessa medida, este elemento deve ser objecto de reflexão na concepção da performance teatral, nomeadamente no que diz respeito à sua articulação com a cenografia e com o espectador.

Identifico o arco de proscénio não apenas como elemento físico determinante na tradicional separação entre plateia e palco, com implicações na organização da composição visual cénica (enquadramento/frame), mas também como síntese de um universo conceptual multifacetado e instável: o do próprio teatro.

Segundo Christopher Baugh, Edward Gordon Craig ambicionou constituir, na cenografia de Hamlet (Teatro de Arte de Moscovo, 1911), não uma cena (*scene*) mas um lugar (*place*) (Baugh 2005: 54). Para cumprir este propósito, e segundo Dorita Hannah, Craig incorporou neste seu projecto cenográfico características físicas da arquitectura da sala / plateia do Teatro de Arte de Moscovo (Hannah 2019: 183), perturbando e diluindo, desta forma, na minha opinião, a tradicional lógica de separação entre plateia e palco - gesto significativo, tendo em conta a estética eminentemente realista da encenação de Stanislavsky.

Na contemporaneidade, o teatro pós-dramático vem exacerbar este conflito com o arco de proscénio enquanto descontinuidade e barreira entre realidade e ficção, conflito esse que decorreu ao longo

do século XX com diversas formulações, enquadradas por infinitas correntes estéticas. Assinalo alguns exemplos contemporâneos que, no meu entender, ajudam no mapeamento desta estratégia de “perturbação” e que se deslocam para uma desmaterialização e conceptualização do arco de proscénio:

- A situação cénica inicial da encenação de Robert Wilson, *Einstein on the Beach* (1976), instalada no lado de cá do arco de proscénio – temporariamente obliterado - e onde a quase totalidade das acções decorre enquanto os espectadores ocupam os seus lugares na plateia.

- A acção teatral *Ethica. Natura e origine della mente* (2016), de Romeo Castelluci, na qual o público, vindo da plateia (que nunca utiliza) é convidado a atravessar a parede cenográfica que fecha o plano do arco de proscénio e a instalar-se livremente no palco, onde decorre a performance teatral.

- O dispositivo de teatro documental desenvolvido pelo colectivo Rimini Protocoll em *Cargo X* (2009), no qual os espectadores seguem numa visita guiada, sentados numa plateia instalada na caixa de carga adaptada de um camião, em movimento, a partir da qual observam o exterior (entre outras acções).

Julgo que a afirmação do teatro pós-dramático depende desta tensão: as estruturas clássicas do teatro dramático e ficcional têm de estar minimamente presentes, fisicamente, ou de forma conceptualizada, para que a natureza “pós-dramática” se manifeste.

Segundo Marvin Carlson,

“The postdramatic is really neither mimetic nor non-mimetic. It is the non-mimetic framed as if it were the mimetic. Remove the frame, and not only mimesis disappears, but so does theatre itself, and what remains is life.” (Carlson 2015: 593)

Do lado do espectador, o arco de proscénio participa necessariamente, e neste contexto, num efeito de contraste, promovendo uma disponibilidade reflexiva e sensorial da parte do espectador, consciente, de forma intermitente ou não, da sua própria presença na estrutura actancial do evento pós-dramático; segundo Lehmann, e a propósito do teatro pós-dramático,

“A representação, enquanto acontecimento concreto produzido no momento, modifica substancialmente a lógica da percepção e o estatuto do sujeito desta percepção, o qual deixa de poder apoiar-se numa ordem representativa.” (Lehmann 2017: 141)

Do lado de lá do proscénio, o movimento anti-mimético, a valorização da qualidade *liveness* da performance teatral e a mobilização sensorial que caracterizam uma parte substancial do teatro contemporâneo pós-dramático, tendem a promover a utilização de materiais e objectos cénicos e cenográficos ‘verdadeiros’. A tónica recai, desta forma, não numa lógica de simulação e verosimilhança, a qual foi responsável pelo desenvolvimento de uma ampla tradição de técnicas cenográficas ilusionistas, mas na necessidade de uma

coincidência entre a percepção dos materiais e a sua natureza: o que parece, é; segundo Christopher Balme, o teatro pós-dramático promove

“[...] the visual image over the written word, collage, and montage instead of linear structure, a reliance on metonymic rather than metaphoric representation, and a redefinition of the performer’s function in terms of being and materiality rather than appearance and mimetic imitation.” (Balme 2014: 177)

Realço, assim, uma tendência para um teatro não figurativo e sem elementos metafóricos pré-definidos; um teatro que não representa e onde as entidades cénicas, na sua essência material, resistem à interpretação, mas para o qual, simultaneamente, os sentidos do espectador são mobilizados.

Talvez que o teatro abstrato pós-dramático seja aquele que promove a unificação de ambos os lados do arco de proscénio, quer porque depende da participação subjectiva do espectador para a produção de sentidos, quer porque se constitui numa lógica de presentificação, contrariando, em tensão, as ideologias tradicionais subjacentes ao arco de proscénio e dispensando a sua mediação.

### *referências bibliográficas*

Balme, Christopher (2014). *The theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baugh, Christopher (2005). *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Carlson, Marvin (2015). "Post Dramatic Theater and Postdramatic Performance". *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 5(3), 577-595, (disponível em <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/53731>, consultado a 25/08/2022)

Hannah, Dorita (2019). *Event Space: Theater Architecture and the Historical Avant-garde*. New York: Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2017). *Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.

Wilson, Robert (encenador). (2016). *Einstein on the Beach* [DVD]. London: Opus Arte.

## **sconosciuto**

rafael dos santos

“[...] Os castores construíram. Os màzàgrans fumegaram nos estaminés. Na grande casa vidrada ainda rumorejante as crianças de luto olharam as maravilhosas imagens.”

(Rimbaud: 9)

Olhar para um pedaço de ferro e ver nele humanidade comove-me. Não é por ter tanto apreço assim pela humanidade mas sim por apreciar muito o que nela há de metalúrgico. Martela-se até se formar, sopra-se quando não há vento e dá-se fogo à escuridão quando esta insiste em não abrir os olhos.

Há muito que já tem nome mas ainda não se levantou. Lavam-se os pincéis, desligam-se as máquinas e dá-se uma geral. *bauprobe* é pronunciado há tanto tempo que estas madeiras, que nesta sala estão a secar e a estalar, já desconfiam. As atrocidades que lhes são destinadas; as crueldades que lhes são pregadas; as vontades perversas; a fuçanga metódica; esta orquestração infantil; este foço sem pundo.

A madeira vingar-se-á.

Desfasadamente, entram três oficina dentro. *The Grand Wazoo*, um plano, uma forma de fazer as coisas. Dão-se diretrizes, seguem-se ordens, completam-se tarefas e ri-se dos problemas. A matemática pode ser verdadeiramente problemática, mas eles são mais. Pistola de pregos pela manhã, parafusos M8 pela tarde.

A primeira demão está seca;  
prende-se-lhe os movimentos

e ninguém se apercebe de nada.  
Males virão.

Em *bauprobe*, há um método de construção, que como um comboio a vapor, se mantém a si próprio. Pensar-se no que pode ser o processo de feitura de um objecto destes e deparar-se com este seguimento de tarefas diárias, torna-se lógico. Mais que outra coisa, é matemática. Corta, lixa, encaixa, prende.

Sem muito disfarce, mas ainda em subtexto, ferve uma grande vontade de estraçalhar. “Quero que isto esteja pronto para poder ver!”.

Percebe-se a dimensão do animal; ajusta-se o necessário para facilitar a festa, povoa-se a estrutura de ganchos e operações; dá-se o óleo necessário a este motor manual. E para tal, músculo e carola. Multiplica-se o entusiasmo; não tão longe, o tremendo vácuo.

Esta caixa de teatro contém em si um universo peculiar. Recria o buraco negro; vê-se, reconhece-se, mas para lá desta imagem, *sconosciuto*. Tem uma aura negra, densa e não é devido à comparação anterior; contém algo acumulado que borbulha. *bauprobe* é um dispositivo de madeira que simula um palco. As portas, “à grega”, dão para um lugar de e em potência. Vê-se através de um rectângulo e este rectângulo dá para o nada. Quem é que dá o pontapé de saída para a criação de um mundo?

#### *referências bibliográficas*

Rimbaud, Jean-Arthur (1995), “Depois do Dilúvio” in *Iluminações — Uma Cerveja no Inferno*. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio e Alvim.

## testemunho de uma reflexão

catarina sousa

Durante o processo de trabalho no filme *bauprobe*, tornou-se-me presente como Tadeusz Kantor e Antonin Artaud queriam trazer para o teatro um mundo imaterial, procuravam buscar a liberdade das formas e trabalhá-las em cena.

Também Robert Lepage, com a peça *887 - Ex Machina*, cria um espetáculo que se move em torno das formas do olhar, utilizando como objeto principal um género de casa giratória com a possibilidade de se transformar. Esta dirige e retém o olhar do espectador naquele pequeno objeto cénico, onde os adereços repentinamente se transformam e ganham vida própria.

O *bauprobe* enquanto objeto e dispositivo cénico, apesar da pequena janela, não se abre numa prisão, muito pelo contrário, estende-se num mundo de possibilidades incontáveis de formas elegantes e imponentes que ali fazem o seu papel obtendo um registo muito próprio com o detalhe, a brutalidade contida de alguns materiais, a delicadeza e a certeza ou incerteza de outros.

O olhar perfura o espaço e inscreve-se nele, a perceção do tempo difere da realidade. As imagens que se formam seduzem quem vê e, rendidos ao tempo que é proporcionado perante aquelas imagens e objetos, se deixa conduzir por elas. Há espaço para perturbações e devaneios doseados, há tempo para a reintegração do olhar.

A manipulação dos objetos foi uma conversa conosco mesmos sobre como os vemos e os interpretamos perante a sua existência. Uma nova perceção, um novo olhar. Estas imagens vivem independentes da sua repercussão, atuam sobre um equilíbrio de algo, cabendo-lhes o som que transporta tanto o espaço como o tempo. Inspira a continuar a explorar possibilidades e novas formas de dispositivos.

## construindo acontecimentos

joão calixto

*O teatro pode funcionar como um acontecimento que afirma materiais. A cenografia assume-se, assim, como instigadora que convoca objectos a agir. Procura-se uma dimensão material do acontecimento teatral, a possibilidade de uma relação primeira com a matéria, substrato anterior a uma linguagem. Em busca de uma materialidade activa e vitalista, a concretude das coisas é explorada evitando a representação enquanto princípio. Estas acções, constituídas pelos próprios materiais, escondem dramaturgias tectónicas. Construir torna-se um modo de explorar acções e o ofício do atelier cenográfico um permanente ensaio de relações. A possibilidade de um teatro da materialidade.*

O termo *materialidade* tenta, aqui, resumir uma preocupação pessoal em observar minuciosamente objetos e materiais em relação. Adopto dois vectores principais nesta pesquisa: primeiro, estas relações revelam-se em momentos de construção, enquanto os materiais são transformados através de ferramentas, ou seja outros materiais, e adquirem novas condições enquanto objectos — a transformação das coisas; segundo, há relações que também podem ser encontradas em construções acabadas, enquanto estruturas que denunciam o seu processo de construção, o modo de estarem estruturadas — uma dramaturgia tectónica. Estes dois eixos tocam-se e confundem-se e, por vezes, parecem-me dois modos de explicar a mesma coisa.

Aleksei Gan, na utopia construtivista russa, propôs o termo *factura* para designar uma relação particular com os materiais. No seu

entender, *factura* era uma atitude perante o acto de construir que pressupunha que material e acção transformadora eram cúmplices. O trabalho não podia ser imposto sobre os materiais e a relação com o material obrigava a um entendimento deste que “a transformação de uma matéria prima numa forma ou noutra” permitisse ver “a sua forma original e indicar as próximas possibilidades de transformação” (Gan [1922] 1992: 319). O constructor apoiava-se nas características dos materiais para deles levantar formas que lhe eram sugeridas pelo próprio material. Talvez a utopia de Gan sobre a não exploração abusiva dos materiais e um respeito por estes seja um exagero socialista. Morfologicamente, uma régua de pinho tem pouco em comum com um pinheiro. Mas o que aqui é pertinente é poder pensar o gesto de construção, manipulação e transformação a partir das formas com que podemos consumir matérias primas e tendo em conta as suas características físicas e, assim, explorar construções ou acções construtivas que sugiram princípios inerentes aos próprios materiais.

Deste modo, assumo uma condição vitalista que propõe determinados princípios aos materiais, tentando que estes princípios sejam vistos como inerentes. Primeiro, por achar que podem ser baseados em qualidades específicas dos materiais, mas num segundo passo, na sala de ensaios e no trabalho com os manipuladores, procuro possibilidades que aconteçam na experimentação viva. Por vezes, confirmam-se características elementares que previa explorar; mas tantas outras vezes, as acções contrariam estes princípios básicos, no sentido em que os materiais

podem surpreender a nossa percepção e, como tal, subverter propriedades que achávamos intocáveis. Deste modo, parece-me que tento construir uma linguagem teatral através de afirmações e contradições que a concretude dos objectos pode exprimir. Uma linguagem constituída pelos próprios materiais.

Aqui entramos no segundo vector — a dramaturgia tectónica. Kenneth Frampton, teórico de arquitectura, propõe que “tectónico se refere a uma poética da construção” (Frampton 1995: 2). Esta poética da construção enquanto acontecimento teatral é o fio condutor que tento explorar dramaturgicamente. Seleccionando objectos construídos ou encontrados, procuro com a minha equipa gerar relações entre as coisas e acções constructivas. Se o termo *factura* se aplica a princípios de construção de objectos, talvez o termo *tectónico* se aplique aos modos de acção destes. Frampton acrescenta que esta poética da construção “não é nem figurativa nem abstracta” (ibid.: id.). Da mesma forma, a construção cénica a que me proponho tenta não mimetizar outras coisas, mesmo que por vezes as imagens gerem semelhanças. O processo mergulha nesta possibilidade de produzir acontecimentos concretos que neguem uma representação figurativa. Ainda assim, parece-me que também não é uma linguagem abstracta, pois assiste-se a afirmações bastante concretas sobre relações entre coisas e objectos em processo. Através de contactos, confrontos, transformações, ou mesmo da simples simultaneidade de algumas presenças, acontecem situações, desenvolvimentos, construtivos, destrutivos, aglutinadores, massificações, rarefeição, etc.

Esta dramaturgia tectónica tenta evitar a representação, partindo do princípio de que “a construção é mais uma coisa que um signo” (ibid.: id.). Em verdade, neste ponto estou ciente de que enquanto acontecimento teatral, a representação porventura aparecerá, nem que seja no entendimento de algum membro da plateia. Contudo, durante o processo de criação é levado a cabo um trabalho de evitar esta projecção de hipotéticos significados, em virtude de tomar atenção ao que as coisas estão a ser em momentos específicos das acções e não o que parecem ou fazem lembrar. Esta regra assume, assim, um materialismo entendido como “interpretação directa [...] dos fenómenos brutos” (Bataille [1929] 1991: 170). Tenta-se esmiuçar características específicas que são enunciadas no contacto directo entre os materiais, quem os manipula e quem os encena.

Se, por um lado, as teorias científicas e sociais propõem o materialismo como ponto de vista para discutir fenómenos concretos do mundo, em contrapartida, nas minhas experiências o materialismo serve para dar vida teatral a objectos que não a têm antes do ensaio. Podíamos até dizer que é um falso materialismo ou um materialismo traidor, dado que assume plenamente a posição de que alguém confere princípios aos objetos de um modo plenamente arbitrário e subjectivo. Os mesmos materiais podem ser utilizados de modos plenamente opostos e isso depende de vontades bastante difíceis de justificar. Ainda assim, trabalha-se numa perspectiva anti-idealista, no sentido em que as explorações na sala de ensaios são tidas como prioritárias às ideias pré-concebidas que porventura tenham levado a tal exploração. Ou seja, trabalho com o que posso ver e dou-me

pouco à obstinação de dar corpo a imagens imaginadas que teimam em não aparecer. Talvez também por isto, sinto sinceramente que vou andando muito devagar e que parte das ideias que acabo de expor ainda não consegui experimentar.

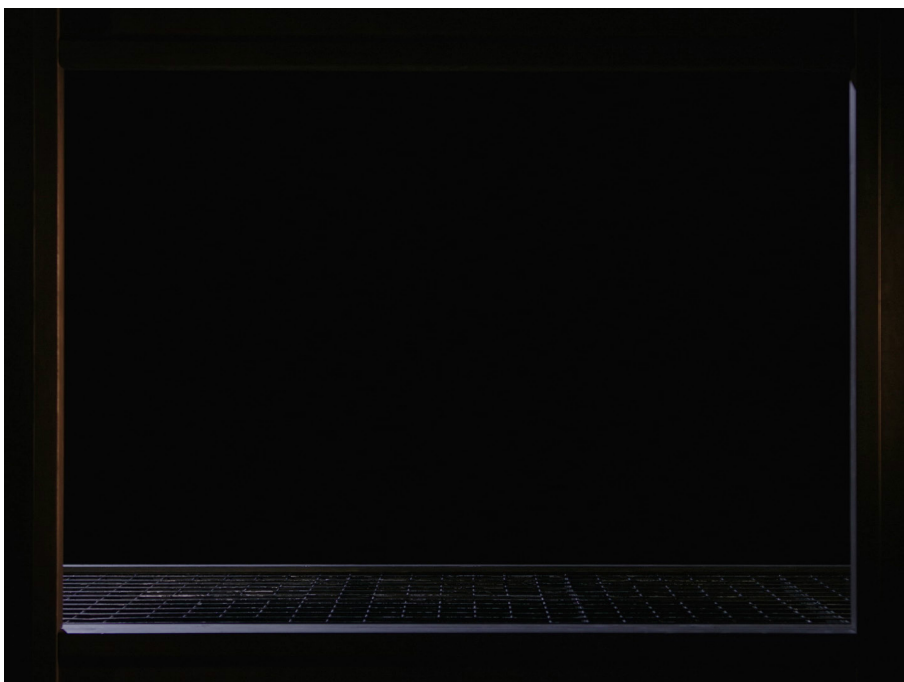
### *referências bibliográficas*

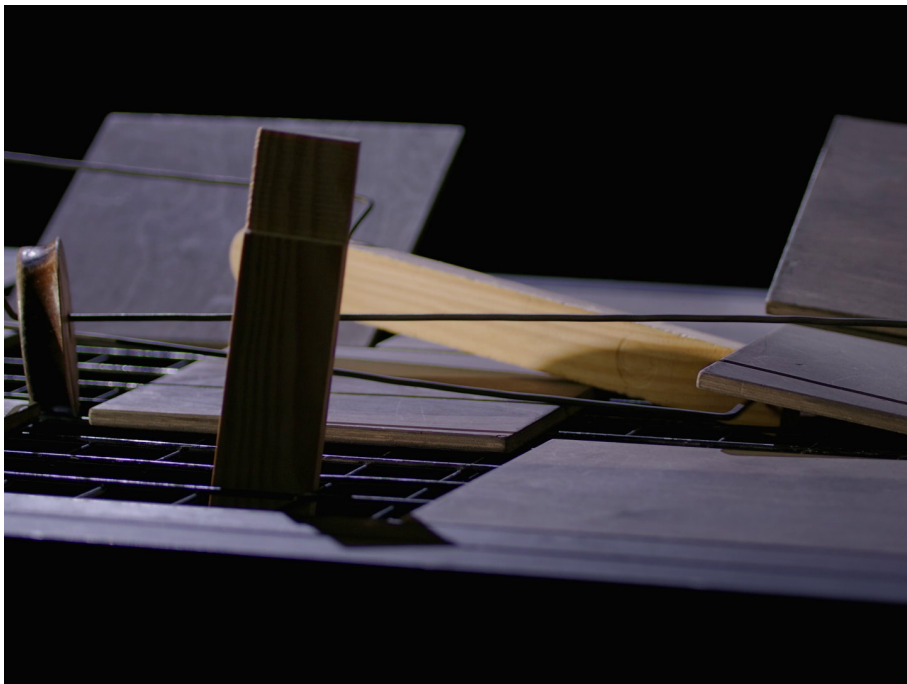
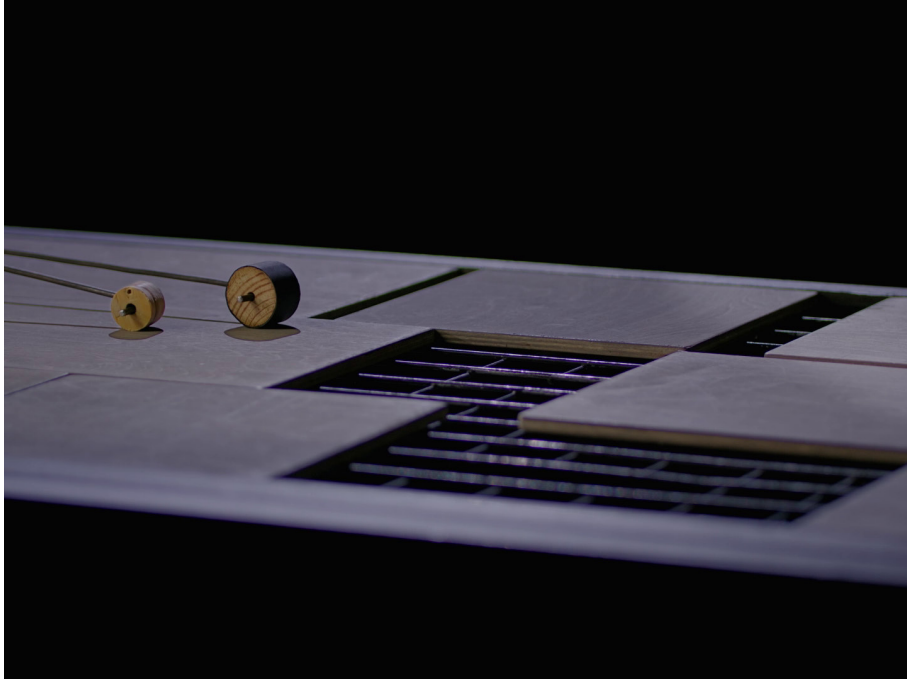
Bataille, Georges (1991), “Matérialisme” in Bataille, Georges (ed.), *Documents - Vol.1 1929*. Paris: Éditions Jean-Michel Place. (p. 170; trad. livre)

Frampton, Kenneth (1995), *Studies in tectonic culture*. Ed. John Cava. Massachusetts: MIT Press. (trad. livre)

Gan, Aleksei, “Constructivism” [1922] in Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.) (1992) *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts: Balckwell Publishers. (pp. 319-20; trad. livre)

*bauprobe*

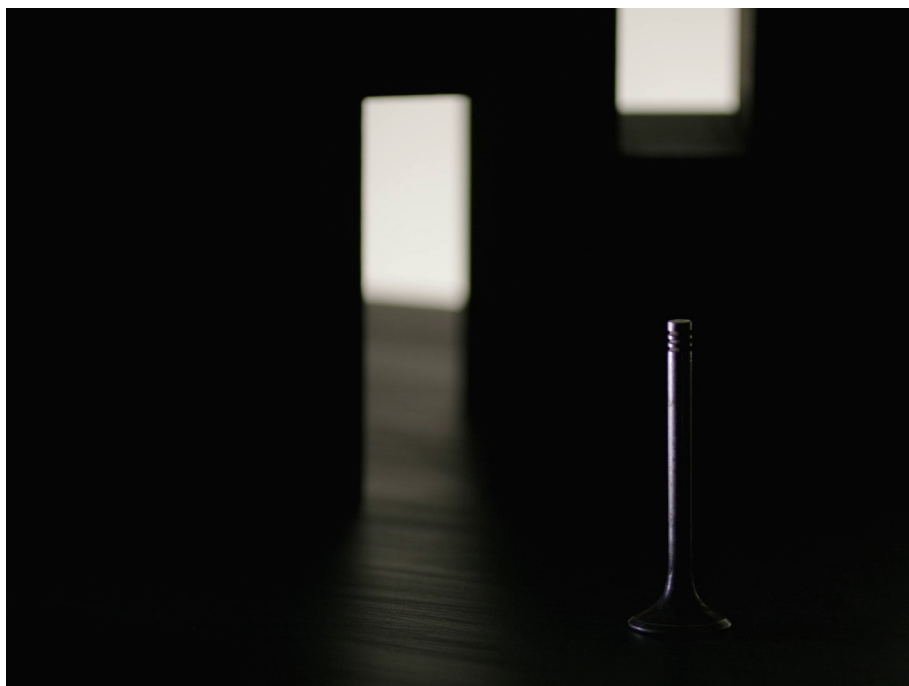
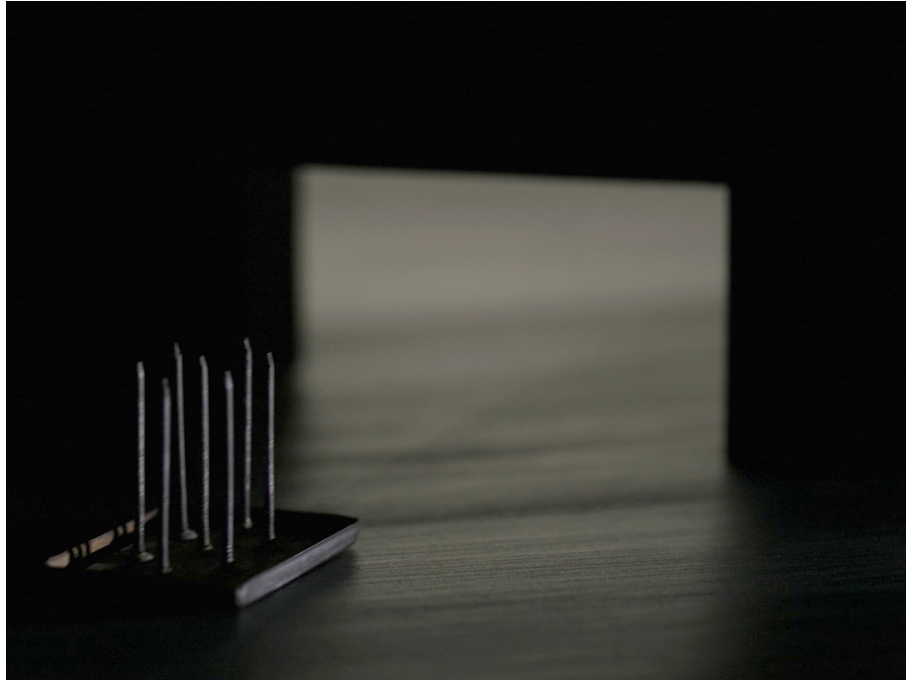


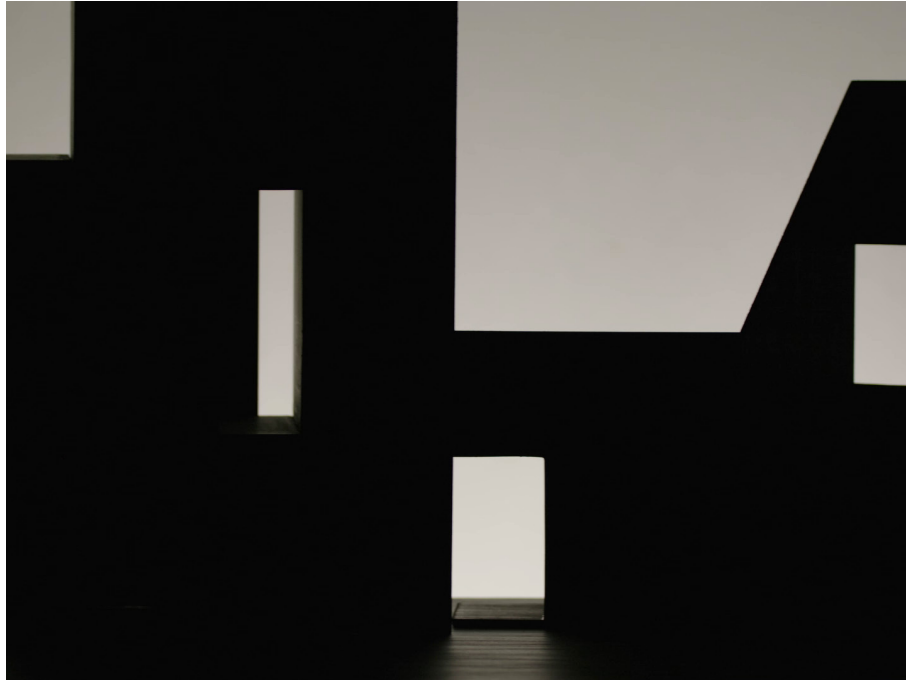












## ***bauprobe***

realização e cenografia | João Calixto

manipulação | Catarina Sousa, Inês Campos e Rafael dos Santos

iluminação | José Espada

imagem | Iana Ferreira

música | Simão Costa

montagem | Júlia Junqueira

assistência cenografia | Catarina Sousa e Rafael dos Santos

produção | Conceição Mendes

uma parceria

Escola Superior de Teatro e Cinema - Instituto Politécnico de Lisboa

Fosso de Orquestra - associação

IPL/2021/ECICC\_ESTC

ISAN: 0000-0006-69B3-0000-8-0000-000C

# ensaio de construção

investigação e criação em cenografia

projecto financiado no âmbito da 6ª edição do concurso de projectos de Investigação, Desenvolvimento, Inovação e Criação Artística — IDI&CA 2021 do Instituto Politécnico de Lisboa (IPL/2021/ECICC\_ESTC)

organização | João Calixto

autores | Catarina Sousa, João Calixto, José Espada, Rafael dos Santos

1ª edição | Setembro 2021

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

Avenida Marquês de Pombal, 22B

2700-571 Amadora

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

