



DEARQ - Revista de Arquitectura /
Journal of Architecture

ISSN: 2011-3188

dearq@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes
Colombia

Mendes Ribeiro, João

A cidade e o palco. A arquitetura como mediação

DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 21, diciembre, 2017, pp.
154-157

Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341653836010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

re^odalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A cidade e o palco. A arquitetura como mediação

João Mendes Ribeiro

✉ info@mendesribeiro.pt

Graduado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Porto. Doctor Arquitecto de la Universidad de Coimbra en el área de Teoría e Historia. Profesor de diseño arquitectónico en la Facultad de Ciencias y Tecnología de la Universidad de Coimbra desde 1991.

A paisagem urbana é, por excelência, o campo de trabalho do arquiteto contemporâneo. Aqui, no entanto, mais do que um discurso do campo da urbanística, com uma abordagem estrita ao desenho da cidade, interessa sobretudo um outro gesto, de escala muito diferente: o de trazer a cidade para o palco. Seja ele um palco propriamente dito, um edifício, seja um lugar de outra natureza, é relevante, principalmente, este gesto de transformar a cidade na personagem que habita um espaço. Tirá-la da sua condição mais ou menos generalizada de ser o contexto, a envolvente, a paisagem de fundo ou o campo de trabalho, para a incluir no desenho do espaço (cénico ou arquitetónico), como tema central de projeto. A partir da análise de cinco trabalhos de cenografia e de um trabalho de arquitetura, a cidade é explorada enquanto fonte de temas formais e narrativos apropriáveis pela arquitetura.

A propósito do dispositivo cénico de *Propriedade Privada*¹, de Olga Roriz, explora-se o tema da "Cidade como lugar de violência". No espetáculo, seguindo a tradição alemã do século XX e em particular o trabalho de Pina Bausch, o lugar da dança está intimamente ligado ao lugar da cidade. O cenário consiste num objeto móvel e múltiplo, que se desdobra e transforma para caracterizar espaços distintos em palco. Numa primeira fase, remete-se para o espaço público de uma periferia suburbana: representa um obstáculo, um lugar degradado, de ameaça

e violência, que reflete uma visão híbrida da paisagem urbana e do conflito absurdo que move as personagens. Na segunda parte, o objeto cénico faz uma rotação de 180º e transforma-se num espaço doméstico, evocando noções de intimidade e permanência. No entanto, esta casa é também opressiva, com os seus espaços mínimos e objetos disfuncionais a condicionar os movimentos dos intérpretes e a preconizar o desconforto do corpo em face da arquitetura. Questionam-se as ações no interior de um espaço doméstico e a sua relação com o espaço público da cidade; o resultado é híbrido, entre a mobília, a arquitetura e o espaço urbano. Nesse sentido, o cenário provoca reciprocamente a dança e a arquitetura, numa indistinção de géneros que resume uma atitude ética e política sobre as condições da construção do lugar no tecido sociocultural da cidade, das relações urbanas ao microcosmos da casa.

Em *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*², o tema é a "Cidade como lugar de solidão", retratando dois temas recorrentes na sociedade contemporânea: o isolamento e a incomunicabilidade. O dramaturgo austríaco questiona a natureza e os limites do fenómeno teatral através de uma criação cénica sobre o modo como os homens vivem e se organizam numa cidade, num espetáculo em que o silêncio e o olhar se sobrepõem às palavras. Temas como a circulação, o tempo e a transitoriedade definem o modo de olhar a cidade. O cenário evoca uma praça urbana,

um lugar de passagens, de chegadas e partidas, inspirado nas paisagens das cidades europeias do século XIX, descritas por Charles Baudelaire e Walter Benjamin como paraísos do *flâneur*. Por entre portas que incessantemente se abrem e fecham, irrompem as mais diversas personagens que se cruzam e atropelam a um ritmo alucinante, num cenário deliberadamente geométrico e delimitado, dentro do qual Peter Handke convida o público a olhar a banalidade do quotidiano.

Na versão cénica de *Arranha Céus*³, explora-se a "Cidade em permanente mutação". Os módulos do cenário, representando vários espaços da cidade, aparecem e desaparecem alternadamente a um ritmo alucinante, reforçando a ideia de uma cidade permanentemente em mudança. O cenário utiliza objetos tridimensionais móveis, que se desdobram em palco, adotando várias configurações e alterando o sentido do espaço em que se desenvolve a ação. Como numa sequência cinematográfica, o cenário joga, por um lado, com a profundidade de campo a partir de uma sequência frenética de mudanças de cena e, por outro, com a capacidade de transformação dos objetos em que, como diria Jacinto Lucas Pires, "as formas transcoisam-se". O movimento constante de corpos remete ainda para a dinâmica da dança, em que os corpos são parte integrante de uma paisagem urbana igualmente em movimento.

1 *Propriedade Privada*, 1996, de Olga Roriz.

2 *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, 2001, de Peter Handke, com encenação de José Wallenstein.

3 *Arranha-céus*, 1999, de Jacinto Lucas Pires, com encenação de Ricardo Pais.

4 *Fiore Nudo*, 2006, a partir de Mozart, com encenação de Nuno M. Cardoso.



Propriedade Privada. Foto: Rodrigo César



A Hora em que não Sabíamos Nada uns dos Outros. Foto: João Tuna



Arranha Céus. Foto: João Tuna



Fiore Nudo Foto: Inês D'Orey

Em *Fiore Nudo*⁴, falamos da “Cidade em ruína” e da “Cidade utópica”, em que um praticável (um palco dentro do palco) é construído com o que parecem ser vestígios de uma cidade destruída. A construção de uma cidade imaginária que se desmoronou, representada num plano inclinado em que se utilizam despojos de construção de diferentes paisagens urbanas, como janelas, portas e madeiras várias. Estes elementos, provenientes de construções preexistentes, demolidas ou em ruínas, são colocados fora de contexto e constroem um novo lugar: a cidade utópica. Uma cidade caracterizada pelos seus próprios destroços, capaz de compreender a ruína como parte da renovação e de integrar novos equilíbrios dinâmicos no seio da fragilidade dos seus elementos.

No dispositivo cénico de *Vermelhos Negros e Ignorantes*⁵, explora-se o tema da “Cidade em ruína” e do “Corpo constrangido pela arquitetura”. Um dispositivo cénico eminentemente arquitetónico permite incorporar reflexões acerca da percepção do espaço e do tempo que, de acordo com o tema da peça, estão fatalmente ligadas à destruição da cidade. A cidade como lugar de ausência, desumanizada, constitui a personagem principal. Com materiais reais é construído um

espaço profundamente antinaturalista, criando um mundo pós-catástrofe, num cenário cinzento e abrupto. O cenário é alusivo e integrador de núcleos simbólicos da peça: a destruição, mas também a continuação da vida. Estes dois momentos são expressos na monumentalidade da construção, acentuando o confronto entre a escala humana e a arquitetónica (constrangimento do corpo, imposto pelo espaço arquitetónico), e um espaço mínimo que representa um espaço doméstico, um lugar de refúgio. Neste sentido, o cenário não procura constituir-se como elemento mediador entre o espaço edificado e o homem (nem o exterior monumental nem o interior reduzido correspondem à escala do corpo humano): o próprio cenário personifica a ausência humana.

O Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas dos Açores (Acac)⁶ é um exemplo de como um edifício público de média ou grande escala pode incluir a cidade como tema central de projeto, e não apenas como contexto. É também a ideia de uma cidade que se faz ao longo dos tempos, a partir da soma e sobreposição de edifícios. Apesar de se tratar de um projeto de reabilitação de um conjunto preexistente de edifícios, existia no interior do lote (antes da intervenção) um

espaço considerável disponível para construção nova. Esse facto, aliado à necessidade de construção de edifícios novos para receber os conteúdos programáticos que não se adequavam às características da preexistência, permitiu a redefinição do espaço público interior de acordo com uma ideia muito forte de fazer “cidade dentro da cidade”.

No interior do lote, as circulações e espaços exteriores foram desenhados com uma certa consciência urbana, procurando criar espaços muito diferenciados entre si. A partir da entrada principal a Sul, por exemplo, passa-se da estrutura urbana da rua para um espaço de recepção com alguma abertura, uma zona de respiração, da qual se transita depois para uma passagem muito tensa entre edifícios. Através desta passagem chegamos ao pátio central que, como referência mediterrânica de fórum, integra o eixo estruturante dos percursos exteriores que articulam todos os edifícios e funciona como espaço exterior de distribuição, diluindo de certa forma a fronteira interior-exterior. Este pátio/prança funciona como uma sala ao ar livre que relaciona ambas as estruturas: preexistências e novos edifícios. A praça converte-se em mais uma sala do centro, um espaço para exibição e para o encontro com os fenómenos atmosféricos. O pátio apresenta-se como uma janela para o céu, medindo a passagem do tempo a partir das permanentes e diárias mudanças meteorológicas que acontecem nos Açores. Constitui uma espécie de laboratório para a experimentação de materiais em trânsito como o sol, o ar, o vento ou a chuva. Numa clara referência ao Teatro-Rua de Lina Bo Bardi, em São Paulo, no novo edifício do auditório, as janelas são rasgadas nas fachadas nascente e poente, assinalando o desejo de relação com o exterior e de integração do edifício no espaço público, tornando-o parte atuante na cena urbana. A diluição entre o espaço público e o espaço interno dos edifícios é acentuada pela possibilidade de expor peças de arte no exterior, numa reciprocidade entre o gesto de levar a cidade para dentro do centro de arte, mas também o de trazer a arte para o meio da cidade.

5 *Vermelhos negros e ignorantes*, 1998, de Edward Bond, com encenação de Paulo Castro.

6 O Acac, finalizado em 2014, na Ribeira Grande (São Miguel, Açores, Portugal), resulta de um concurso público cujo programa determinava a reabilitação de uma antiga fábrica de álcool e tabaco para a instalação de um centro de arte contemporânea. O projeto foi desenvolvido em parceria com os arquitetos Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos.



Vermelhos Negros e Ignorantes. Foto: João Tuna



Arquipélago (Centro de Arte Contemporâneo). Foto: José Campos



Arquipélago (Centro de Arte Contemporâneo). Foto: José Campos