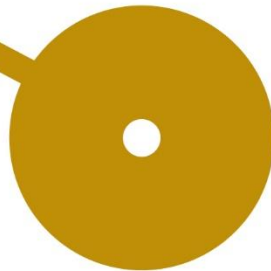


M

—
MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: CENOGRAFIA

**Entre a Memória e o Objeto:
a Cenografia como
um lugar de descoberta no
Grupo de Teatro Terapêutico
do Hospital Júlio de Matos**
Catarina Maria Costa Fernandes

07/2025



M

**MESTRADO
ARTES CÉNICAS**
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: CENOGRAFIA

**Entre a Memória e o Objeto:
a Cenografia como
um lugar de descoberta no
Grupo de Teatro Terapêutico do
Hospital Júlio de Matos**
Catarina Maria Costa Fernandes

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Cénicas, especialização Cenografia

Professora Orientadora
Carolina Lyra, PhD

07/2025

Dedico esta investigação aos *Fernandes* da minha vida, por todo o apoio incondicional.

Agradecimentos

À minha Professora Orientadora, Carolina Lyra, pelo apoio incansável e por toda a generosidade em descobrir comigo o lugar desta pesquisa no mundo. Ao Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, aos atores e atrizes, pela vossa entrega e companheirismo: Ana, António, Bernardo, Cristina, Diogo, Elsa, Fernanda, Filipe, João, Jusub, Leonardo, Maria, Maria, Matilde, Natália, Olga, Pascoal, Paula, Pedro, Pestana, Rafael, Rafael e Rita. À terapeuta Isabel Cristina Calheiros pela confiança, ao André Carvalho e António Vicente pela amizade, e à Catarina Barroso pelo apoio. Ao Rui Francisco, por ter desenhado um caminho cheio de memórias bonitas, à Joana Gomes e à Maria Luiz pelo abraço amigo. Um especial obrigado a João Silva, por ter construído este lugar de encontro. Aos professores Helder Maia, Marta Silva, Célia Capelo e restante corpo docente do Mestrado em Artes Cénicas, por terem acreditado nesta investigação desde o início. A todos os professores e colegas, que tornaram o meu percurso mais belo, na Escola Superior de Teatro e Cinema, e no Chapitô. Aos meus amigos do Sul, por me fazerem sentir o calor da amizade em qualquer altura do ano. Aos meus amigos do Centro, por serem sinónimo de casa independentemente da morada. Aos meus amigos do Norte, por terem sido companheiros nesta viagem, um especial obrigado à Paloma e ao Filipe. À Maria Taborda, pela beleza do seu olhar e a força das suas palavras ao longo desta investigação. À Vilma Ribeiros, por me mostrar que a vida é mais bonita quando a mente e o coração estão em sintonia. Aos meus pais por terem acreditado sempre em mim, à minha irmã e ao meu sobrinho, por terem os braços sempre abertos para me receber. Agradeço também ao Pedro, por todo o apoio nos momentos de dúvida e celebração nas pequenas vitórias, que sorte a minha em traçar a vida a teu lado.

Resumo

O estudo aqui apresentado propõe uma reflexão da **cenografia enquanto prática artística situada entre a memória e o objeto**, a partir do contexto do **Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos (HJM)**. Observamos a cenografia como um campo que habita numa trama elástica, sensível de escuta, onde memória, objetos e espaços participam ativamente num processo individual e coletivo, e de resignificação. Esta investigação parte de um trabalho de campo, um laboratório experimental com o Grupo, pessoas com experiência de doença mental, terapeuta e profissionais das artes cênicas. É do olhar de uma cenógrafa que a cenografia é observada como mediadora entre o consciente e o subconsciente, entre o real e o irreal. A cenografia será vista como uma grafia, como a escrita de uma poética que vai sendo criada ao longo de um tempo com várias mãos, **acolhendo memórias, afetos e narrativas pessoais, dando-lhes corpo e um lugar para habitar**. Não se pretende aqui trazer uma nova forma de cenografia, mas abrir um espaço de pensamento e de prática onde esta possa ser entendida como lugar de descoberta, inscrevendo-se no território da criação contemporânea. Esta proposta amplia a definição da cenografia, reconhecendo nela um modo de fazer que cruza disciplinas, corpos, tempos, objetos e memórias.

Palavras-chave

Cenografia; Objeto; Materialidade; Criatividade; Subjetividade.

Abstract

The study presented here proposes a reflection on scenography as an artistic practice situated between memory and object, based on the context of the Therapeutic Theater Group at the Júlio de Matos Hospital (HJM). We look at scenography as a field that inhabits an elastic, sensitive web of listening, where memory, objects and spaces actively participate in an individual and collective process of resignification. This research is based on fieldwork, an experimental laboratory with the Group, people with experience of mental illness, therapists and performing arts professionals. It is through the eyes of a scenographer that scenography is observed as a mediator between the conscious and the subconscious, between the real and the unreal. Scenography will be seen as spelling, as the writing of a poetic that is created over time with various hands, taking in memories, affections and personal narratives, giving them body and a place to inhabit.

The intention here is not to introduce a new form of scenography, but to open up a space of thought and practice where it can be understood as a place of discovery, inscribed in the territory of contemporary creation. This proposal broadens the definition of scenography, recognizing in it a way of making that crosses disciplines, bodies, times, objects and memories.

Keywords

Scenography; Object; Materiality; Creativity; Subjectivity.

Índice

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO UM - TRAÇAR O ESPAÇO E O LUGAR NO MAPA	5
1.1. O HOSPITAL JÚLIO DE MATOS	5
1.2. O GRUPO DE TEATRO TERAPÊUTICO	8
1.3. O ESPAÇO DO HOSPITAL E O LUGAR DO GRUPO.....	11
1.4. A PRESENÇA DA CENOGRAFIA NO GRUPO	15
CAPÍTULO DOIS - COLOCAR OBJETOS E MEMÓRIA NA MALA E PARTIR	23
2.1. OS OBJETOS DE CATARINA GOMES, PATRICK PION E LYGIA CLARK	23
2.2. A SUBJETIVIDADE NOS OBJETOS.....	31
2.3. A SUBJETIVIDADE COMO FERRAMENTA TERAPÊUTICA.....	33
2.4. OBJETO NA CENA.....	36
CAPÍTULO TRÊS - A CENOGRAFIA COMO UM LUGAR DE DESCOBERTA	45
3.1. A CENOGRAFIA NA IMPREVISIBILIDADE DO OBJETO.....	45
CAPÍTULO QUATRO. UMA VIAGEM SINGULAR, INDIVIDUAL E COLETIVA NA CENOGRAFIA	50
4.1. DO TEXTO À IMAGINAÇÃO	50
4.2. DISSECAR O ESPAÇO	55
4.3. A IMPREVISIBILIDADE COMO PROCESSO.....	59
4.4. OBJETO COMO MATÉRIA DE CRIAÇÃO	61
4.5. MEMÓRIA: UMA EXPANSÃO DO OBJETO.....	70
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
ANEXOS	81
ANEXO 1 – DECLARAÇÃO DO GRUPO DE TEATRO TERAPÊUTICO	81
ANEXO 2 – LABORATÓRIO DE CENOGRAFIA	82
ANEXO 3 - APRESENTAÇÃO DA PESQUISA NO GRUPO.	115
ANEXO 4 – PROJETO: O DIÁRIO. A TERAPIA. UM LUGAR.	119
ANEXO 5 – CADERNO DE CAMPO 1	142
ANEXO 6 – CADERNO DE CAMPO 2	163
ANEXO 7 – CARTOGRAFIA.....	183
ANEXO 8 – DEFESA PÚBLICA 14 DE JULHO DE 2025	184

Introdução

Esta investigação foi o início de uma viagem singular. Começou com um traço no mapa, assinalando o espaço do Hospital Júlio de Matos e o lugar do Grupo de Teatro Terapêutico. Na mala seguiram objetos e memórias, que abriram caminho para uma viagem individual. Fora do mapa a cenografia revelou-se como um lugar de descoberta, habitando lugares de escuta e de encontro, em coletivo.

A proposta desta investigação assenta numa metodologia de pesquisa-ação, desenvolvida a partir de um laboratório experimental de prática cenográfica, onde o encontro entre memória e objeto serve de ponto de partida. No decorrer do processo de criação coletiva, os próprios laboratórios ganharam protagonismo, tornando-se trabalho de campo desta investigação. Os cadernos de campo transformaram-se em objetos de memória do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos (HJM), em Lisboa, o lugar eleito para esta pesquisa. É através da nossa relação com o espaço utilizando o objeto como matéria de criação, e a memória como uma expansão do mesmo, que entendemos a cenografia como um lugar de descoberta.

Segundo Foucault, o espaço, enquanto lugar psiquiátrico, foi o ponto de partida para uma olhar atento sobre a loucura. O Hospital Júlio de Matos (HJM) habita o lugar do muro, um lugar entre o conhecido e o desconhecido, o normal e o anormal, o dentro e o fora, com o propósito de se afastar em vez de aproximar-se. No entanto, é numa aproximação do teatro ao trabalho terapêutico do HJM que encontramos um futuro. O Grupo de Teatro Terapêutico (Grupo) fundado por João Silva, encontra uma prática artística integrada com a Terapia onde a criação teatral parte das vivências e partilhas dos participantes.

Numa relação constante entre o interior e o exterior, o Grupo habita o Salão Nobre do HJM. Para discutir este espaço, mergulhamos na diferença entre *espaço* e *lugar* a partir das ideias de Yi-Fu Tuan, relacionando-as com a experiência do

Grupo, o espaço torna-se lugar quando ganha significado através da experiência humana, tal como acontece com o Salão.

A investigação de Catarina Gomes apresentada no livro *Coisas de Loucos* (2020), sobre os objetos deixados por antigos pacientes do Miguel Bombarda, alimenta esta dissertação ao observar os objetos esquecidos que passam a ocupar o centro do discurso. Numa escuta também com o interior, cruzamos olhares sobre o objeto com o artista francês Patrick Pion e os seus *objets blancs*, e a artista brasileira Lygia Clark com os *objetos relacionais*. Contaminada por estas três práticas artísticas, esta investigação explora os objetos que trazem camadas profundas de subjetividade e memória, tornando-se parte integrante do processo terapêutico.

A subjetividade nos objetos surge como elemento central na abordagem cenográfica do Grupo. Partindo das reflexões de Jean Baudrillard, sobre como os objetos devem ser compreendidos pelas relações humanas que neles se projetam, observamos os movimentos de vanguarda como o Dadaísmo e o Surrealismo, que vieram questionar a ideia de obra de arte, ampliando o objeto para um campo artístico.

André Breton, nos termos apresentados no seu manifesto defende o rompimento de normas. Marcel Duchamp e René Magritte vieram desconstruir a função original dos objetos, dando-lhes novos significados e criando uma tensão nas fronteiras que dividiam a arte e a vida. André Breton e Antonin Artaud vêem a arte como instrumento de libertação e transgressão, uma ponte entre o real e o poético. O espaço cénico no Grupo habita nessa ponte, deixando de ser um espaço neutro e passando a ser habitado por uma subjetividade. A cenografia transforma-se numa prática de escuta e de relação com o outro e com o espaço que habitamos, onde cada objeto carrega memórias e sentidos, que estão em constante transformação.

Tendo como base a exploração dos objetos para além da sua função, Alfred Jarry, com objetos que provocam a imaginação, Tadeusz Kantor com objetos que trazem uma carga simbólica e Shaday Larios, com os objetos documentais, alimentam esta investigação sobre o lugar do objeto na cena. A memória é vista como uma expansão do objeto, que investiga e amplia o seu significado. É nesse espaço entre o inconsciente e o real que encontramos a cenografia, onde o objeto se torna mais que matéria.

O trabalho desenvolvido com o Grupo assenta numa trama elástica, com um olhar atento aos contextos e a imprevisibilidade, quando exploramos os objetos e do que nasce a partir deles. Propomos um lugar de escuta onde os atores são convidados a mergulhar nas suas memórias através dos objetos. Essa relação transforma o objeto num potencial criativo para a criação, contribuindo para um encontro entre o teatro e a terapia, e para a construção de um espaço poético entre o visível e o invisível.

Capítulo um - Traçar o espaço e o lugar no mapa

1.1. O Hospital Júlio de Matos

“Escreve-se.

Há as nuvens, as árvores, as cores, as temperaturas.

Há o espaço.

É preciso encontrar a nossa relação com o espaço.

Fazer escultura.

Escultura: objecto.

Objectos para a criação de espaço, espelhos para a criação de imagens,

peessoas para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de espelhos para a criação de pessoas para a criação

de espaço para a criação de imagens para a criação de silêncio.

Objectos para a criação de silêncio.

Temos enfim o silêncio: é uma autobiografia.”

(Herberto Helder, 2020)

O desconhecido é um silêncio tanto no rosto, nas palavras como no espaço. Desconhecido é quem não se conhece, o que nunca se viu, ou o local por onde nunca se passou. As memórias precisam de ser vividas, os objetos tocáveis, os lugares habitados. O desconhecido não vive na memória, não dá corpo ao objeto e nem traça o lugar. Quando falamos do desconhecido tanto podemos falar de uma pessoa, de um objeto como de um lugar, mas qualquer um deles apenas vive no passado. Quando estabelecemos o primeiro contacto, no presente, passa a ser conhecido e a partir desse momento a conversa começa.

O tema da saúde mental demorou a ser discutido abertamente entre a sociedade, fazendo com que as pessoas com doença mental permanecessem no desconhecido durante muito tempo. O filósofo francês Michel Foucault (1978) argumenta que, antes de existir a Psiquiatria como ciência de conhecimento, existiram primeiro as instituições onde isolavam os “loucos” do convívio social, por volta do século XVII. O principal foco destes espaços não era o tratamento médico destas pessoas, mas sim o seu afastamento da sociedade.

Assim, o espaço, tema da presente investigação, foi também um ponto de partida para um novo olhar, não só sobre a loucura, mas sobretudo sobre o espaço, partindo de uma prática artística.

Mafalda Salgueiro, arquiteta e artista, na sua dissertação “Sobre a ordem do desvio: práticas do espaço e arquitetura em contexto de hospital psiquiátrico” destaca a visão do sociólogo Erving Goffman, sobre a criação de espaços específicos para pessoas que eram vistas como incapazes de cuidar de si e como uma ameaça para a sociedade. Sendo colocados num “lugar onde numerosos indivíduos vivem em grupo, cumprem as necessidades básicas num mesmo sítio, isolados do mundo exterior e regidos por regras muito estritas.” (2015, p.72)

Em Portugal, o primeiro Hospital Psiquiátrico do país foi o Hospital Miguel Bombarda, inaugurado em 1848. Quase cem anos depois, em 1942, o Hospital Júlio de Matos surge como substituto, na urgência de “satisfazer as necessidades de assistência, do ensino e da investigação científica.”¹ A construção do Hospital durou quase 30 anos, e ao longo desse tempo ela foi testemunha do crescimento de uma cidade, de uma sociedade e de um país. O início das obras coincidiu com a entrada de Portugal na Primeira Guerra Mundial em 1916, trazendo outro ritmo às obras do hospital, e inquietações a quem estava à frente do projeto, como o Professor Júlio de Matos, como podemos ver no website do hospital:

(...) o professor, desgostoso com o que via, chegou a propor a suspensão das obras a um membro do Governo. Este pediu-lhe para ter paciência porque “apenas” se tratava da construção de um hospital para loucos. [Ao que] Júlio de Matos (...) respondeu de maneira desabrida: “Loucos, senhor ministro? Mais loucos do que os loucos são, por vezes, aqueles de quem dependemos!” (Website Hospital Júlio de Matos, consultado a 25 de Março de 2025)

Este olhar sobre a doença mental à margem da sociedade seguiu-se também para a sua morada, na periferia da cidade, com a intenção de manter os “Loucos de Lisboa”² longe de vista. É neste olhar longínquo que vemos nascer aquele que viria a ser um hospital psiquiátrico moderno, composto por trinta e três pavilhões, distribuídos ao longo de um vasto campo de catorze hectares.

¹ “A edificação, em Lisboa, de um hospital psiquiátrico moderno, capaz de satisfazer as necessidades de assistência, do ensino e da investigação científica foi possível graças ao grande prestígio de Júlio de Matos junto dos primeiros governantes do regime republicano e ao valor testamentário de António Hygino Salgado d’Araújo, falecido em 24 de Junho de 1911.” Fonte: <https://www.chpl.min-saude.pt/instituicao/hospital-julio-de-matos/>

² Expressão alusiva à música *Loucos de Lisboa* de Ala dos Namorados, letra de João Monge e música de João Gil.



Figura 1 Futura Avenida de Roma, vista a partir da entrada do Hospital Júlio de Matos (década de 1940)
Fotografia do Estúdio Horácio Novais

Fonte:

<https://x.com/PhotoHistory/status/1632464656672468992>



Figura 2 Avenida de Roma, vista a partir da entrada do Hospital Júlio de Matos (12 de Junho de 2024).

Fonte: Fotografia de autoria própria.

À medida que a sociedade ocidental contemporânea se foi desenvolvendo, foram-se delimitando diferentes linhas entre o normal e o anormal, o bom e o mau, o consciente e o subconsciente.

Por exemplo, no filme *L'Adamant*, de Nicolas Philibert, que esteve nos ecrãs da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema em 2023, um documentário sobre uma psiquiatria que flutua nas águas do rio Sena em Paris, um “lugar de aprendizagem” que convida a embarcar e conhecer os doentes, o programador Luís Mendonça apresenta uma entrevista de Philibert durante o Festival de Berlim, onde ganhou o Urso de Ouro:

Expliquei-lhes quais as minhas intenções, dei tempo ao tempo. Não parti com ideias pré-concebidas, queria relacionar-me com eles [pacientes]. Não queria fazer um filme *sobre* eles, mas *com* eles. Convidei toda a gente a falar comigo, pacientes, mas também tratadores”. (Philibert apud Mendonça, 2023)

No filme, um dos pacientes do centro psiquiátrico Adamant diz que eles “têm um problema de imagem”, que as “pessoas olham para nós e veem outras coisas.” A sociedade começou cedo a construir cenários a quem ainda não tinha sido permitido entrar em cena. Este “problema de imagem” também se sente no projeto arquitetónico do HJM, trazendo um muro de dois quilómetros, como uma possível solução, circundando toda a área do Hospital.

Entre muros tudo parece estar controlado e sob vigia, quase como um pequeno mundo criado para as pessoas deambularem de um lado para outro sem grande probabilidade de imprevistos. Como numa peça de teatro em que as condições são criadas: desenha-se-lhe o cenário, responsabilizam-se e distribuem-se os membros constituintes pelas funções e respectivos espaços, e inicia-se a representação. (Salgueiro, 2015, p.17)

É este lugar, dentro do muro, onde deambulamos de um lado para o outro, para a frente e para trás, procurando e talvez encontrando um caminho possível, dentro e fora do teatro. E é nesse processo de deambulação que a cenografia se liberta.

Numa peça de teatro ela não se sente aprisionada por este muro de controlo e vigia que Salgueiro refere, mas sim pela sua relação com a representação, e por ser vista com a única função em servir ao texto. Temos sempre a possibilidade de subir ao muro e ver outras paisagens. É por estarmos conscientes do que existe do outro lado, que ganhamos um novo olhar sobre o lugar que habitamos. É no nosso subconsciente que encontramos beleza nos imprevistos que surgem ao longo do caminho. A imprevisibilidade é o contexto e o lugar de todas as possibilidades.

1.2. O Grupo de Teatro Terapêutico

Foi a partir do encontro entre o teatro e a psicologia que surgiram as terapias expressivas, como o psicodrama e a dramaterapia. A partir de uma evolução de práticas artísticas, terapêuticas e culturais, surge a Dramaterapia, entre a década de 1960 e 1970, enquanto uma disciplina terapêutica. Através de técnicas teatrais e performativas ajuda a promover o autoconhecimento, a expressão emocional e o desenvolvimento pessoal, integrando elementos teatrais como a encenação, improvisação, e metáforas, aliadas a técnicas da psicologia para que as pessoas encontrem várias ferramentas para lidar com o consigo e com os outros. Phill Jones, professor e dramaterapeuta (2007), no seu livro *Drama as Therapy*, apresenta-nos o Dramaterapia, uma abordagem terapêutica única que combina elementos artísticos e psicológicos para facilitar a expressão emocional, a resolução de conflitos e como contributo para o desenvolvimento pessoal.

Paralelamente ao desenvolvimento da dramaterapia, surge o Grupo de Teatro Terapêutico em 1968, no Hospital Júlio de Matos em Lisboa, um projeto piloto que nasce de um encontro entre técnicos de saúde mental do Hospital e doentes do Pavilhão de Homens, que tinham interesse em desenvolver uma experiência de teatro. Um dos fundadores foi João Silva³, ator, encenador e dramaturgo que continuou o trabalho até 2018. O Grupo é constituído por um elenco de atores com experiência de doença mental, uma equipa de profissionais de saúde e de teatro e voluntários de várias áreas. É importante referir que apesar deste Grupo estar inserido num contexto de hospital psiquiátrico, a doença não se sobrepunha à pessoa, João Silva dizia que “eram os seus atores, são os pacientes dos seus médicos”⁴. Segundo o dramaterapeuta inglês Phill Jones (2007), no início do Grupo de

³ Pelas palavras de André Carvalho (2019), actual encenador do Grupo, “a memória de um homem é o que perdura para lá da espuma dos dias, a obra de João Silva é a afirmação da sua importância no panorama teatral português.” (p.19)

⁴ Numa entrevista ao programa Zona +, da RTP, em 1995.

Teatro Terapêutico, o teatro estava presente com um fim recreativo, e ao longo do tempo, o envolvimento dos atores nos processos de atuação e de escrita foi ficando cada vez mais acentuado.

É na rotina e nos hábitos que encontramos o nosso ímpar e os nossos pares. O Grupo implementou uma rotina de trabalho que mantém até hoje, reunindo três vezes por semana, em sessões de duas horas, desenvolvendo técnicas teatrais em comunicação ativa com o trabalho da terapia. Ao longo dos anos, diversas áreas têm cruzado o seu caminho com o Grupo - desde o início, e outras ainda por descobrir - como a dança, a música, a caracterização, os figurinos, a cenografia e a luz. Todas juntas têm vindo a desenhar o percurso de um importante projeto.

André Carvalho, recorda-nos de “um texto inédito” de João Silva, intitulado “O Percurso de um Projeto de Teatro Numa Instituição Psiquiátrica, na celebração do trigésimo aniversário do Grupo: “[entre] terapia e teatro, há o entendimento possível que permite usufruir da liberdade em benefício do doente-ator, proporcionando-lhe, nos vários espaços das atividades lúdicas e sociais, o direito de serem ou não diferentes” (2019, p.14).

O Grupo sempre habitou num limiar entre a terapia e o teatro, o anormal e o normal; e é na criação destes vários espaços, do direito de ser singular, que encontramos momentos de partilha, vulnerabilidade e de escuta. Pelas palavras do dramaterapeuta inglês, “O teatro é visto como sendo o desejo de imaginar e de ser diferente. Trata-se de um instinto - não de algo em que se entra pelo seu efeito ou resultado. A experiência de transformação é uma necessidade” (Jones, 2007, p.33).

São muitas as transformações que acontecem no Grupo, umas atuam no campo do visível, outras no invisível, mas nenhuma é mais importante que a outra. A existência de ambas, são uma necessidade para a evolução do trabalho, no teatro e na terapia. Estas transformações acontecem na sua genuinidade, num lugar onde a imprevisibilidade evidencia o subconsciente e a palavra desvenda os rostos. Os textos dos espetáculos são construídos a partir de uma conversa aberta sobre várias ideias, e mais tarde ele é construído a partir das partilhas pessoais dos vários elementos. A luta entre o real e o irreal é constante, é no texto

que estas palavras ganham uma nova vida e um outro olhar, e passam a habitar outros lugares.



Figura 3 Sessão do Grupo de Teatro Terapêutico no Salão Nobre do Hospital Júlio de Matos.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

André Carvalho refere que “a área teatral e a área terapêutica desenvolvem-se numa harmoniosa simbiose, onde as regras de cada uma são aceites e respeitadas, sem interferências de parte a parte.” (Carvalho, 2019, p.13)

Existe uma transformação do ator à personagem, da memória ao texto e do espaço à cenografia. O espaço cénico é reconfigurado constantemente, refletindo as mais diversas vivências pessoais dos atores e do processo terapêutico em que estão inseridos. No decorrer destes cinquenta e sete anos, estas transformações contribuíram para muitas conquistas a nível individual e coletivo dentro do Grupo, tanto no campo terapêutico como no campo teatral. Podemos ver essa evolução no espetáculo *O Príncipezinho* de Saint-Exupéry em 1976/1977, que abordou os vários campos da liberdade, seja ela individual, de escolha ou de pensamento. É pouco depois da Revolução dos Cravos, com a peça *O M(eu) Pequeno Príncipe*, que o Grupo se liberta dos muros do Hospital e dirige-se até ao Teatro da Comuna para a sua primeira saída. O antropólogo Hugo Gouveia, na sua dissertação, *Os Psiconautas do Imaginário Ocidental* (2016), refere que:

(...) a exibição da peça num espaço público e cultural, fora do clima asséptico e normativo do Hospital, e a abertura a um público mais alargado concedeu novos horizontes à problemática da doença mental, permitindo um contributo inestimável para a reavaliação de estereótipos e preconceitos profundamente arraigados na

sociedade, bem como o introduzir de uma consciência mais alerta e informada nas mentalidades. (Gouveia, 2016, p.21)

Quando estamos no nosso lugar interior, falamos com os nossos botões, mas quando saímos, aí falamos com o mundo. Para o Grupo sair do espaço do Hospital significa também ganhar um lugar lá fora, não só um lugar noutros palcos, mas um lugar na sociedade enquanto indivíduos, no contexto hospitalar têm sempre a palavra *utentes* associada, enquanto no teatro, depois do seu nome vêm a palavra ator ou atriz. O espaço que habitamos no contexto e tempo em que o habitamos, contamina como seguimos o nosso caminho.

1.3. O espaço do Hospital e o lugar do Grupo

“Para que a casa não se torne uma prisão para o homem, ela precisa de aberturas para o mundo, que conectem o interior da casa de maneira apropriada com o mundo exterior. Eles abrem a casa para lidar com o mundo. Esta tarefa é cumprida na casa pela porta e pela janela. Ambas são partes de conexão que colocam o mundo de dentro para o mundo de fora. Mas eles cumprem essa tarefa em maneiras muito diferentes. Começaremos com a porta.”⁵

Otto Friedrich Bollnow, *Human Space*.

O Grupo é um lugar que convida a entrar, que não tem o peso do muro, mas sim o conforto de casa, tornando-se um lugar de descoberta individual e coletiva. É no espaço do Salão Nobre, mesmo inserido dentro do Hospital, que estabelecemos uma conexão com o exterior.

Começamos sempre o nosso caminho por uma porta com o objetivo de chegar a outra. No percurso até ao Salão Nobre atravessamos várias portas: a entrada do HJM, conhecida como a Porta 53, seguida da porta do pavilhão 11 com outras duas que orientam o caminho e umas escadas que nos levam para o piso superior, onde está o Salão Nobre. Em caso de

⁵ No original: “So that the house does not become a prison to man, it needs openings into the world, which link the interior of the house in an appropriate way with the outside world. They open the house to dealings with the world. This task is fulfilled in the house by the door and the window. Both are connecting parts that place the world of inside to the world of outside. But they fulfil this task in very different ways. We will begin with the door.”

dúvida, entre, e se não tiver dúvidas, entre também, a entrada não é apenas física, pois a mente também está em movimento. O espaço está livre e pede para ser habitado. Mafalda Salgueiro considera que, é “tarefa da arquitetura, desenhadora dos espaços, deixar o indivíduo percorrer, deambular, para que se possa apropriar deles, para que possa repensá-los, permitindo a sua reformulação” (2015, p.119).

O olhar sobre a arquitetura dos hospitais psiquiátricos tem sofrido transformações ao longo do tempo, sobretudo na relação que estabelecemos com estes espaços. O Grupo apropriou-se do espaço do Salão Nobre, um sítio onde há lugar para todos, de partilha e escuta, localizado perto da administração do Hospital, para que nunca sejam esquecidos. Sobre o espaço do Hospital e o lugar do Grupo, no contexto dos laboratórios realizados com o Grupo, tema abordado no Capítulo Quatro desta dissertação:

Para mim o hospital psiquiátrico era o Círculo. Todos os pontos, em relação ao círculo, estão equidistantes, e nós somos todos pontos, temos uma estrutura horizontal que é muito bonita e somos todos parte. É assim a figura mais congregadora, e é o que este espaço representa para mim...” (Partilha registada no dia 14 de Fevereiro de 2025)

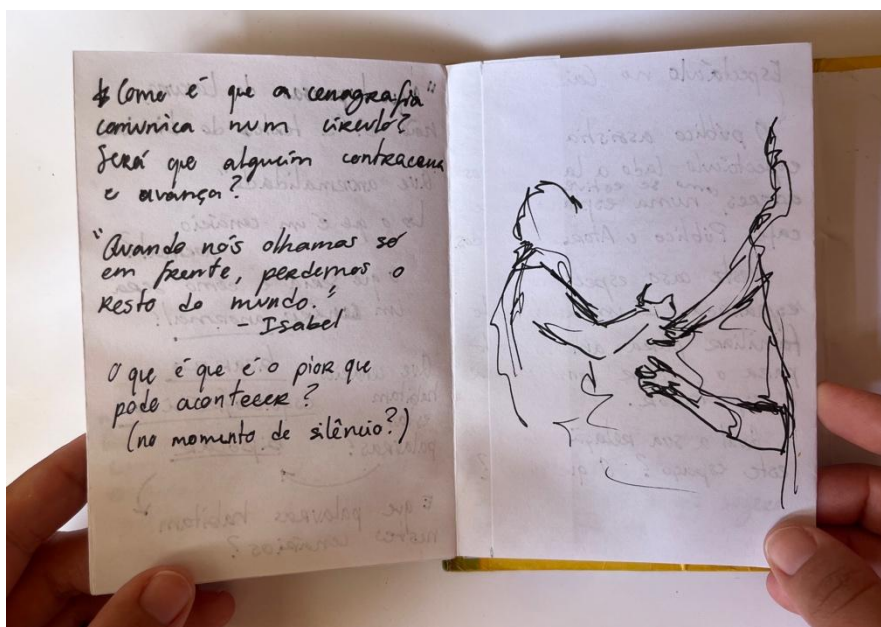


Figura 4 Caderno de campo do laboratório de cenografia. Anexo 5.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

É um lugar de encontro com o outro. Este salão acolhe as sessões do grupo, momentos de terapia, individual e coletiva, ensaios e apresentações de espetáculos. É um lugar com tantos outros lugares, onde os reflexos da janela são mais do que reflexos. A poesia pode ser um espaço a habitar, e o espaço um poema habitado. É aqui que o escritor Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas, um coletivo laboratorial de investigação teórica e prática das

ligações entre Arte, Arquitetura e Educação se cruzam. *Museu Imaginário da Europa e Outras Ideias* (2024), é um livro escrito a duas mãos, que deambula sobre a ideia de espaço, arquitetura e fragmento. Juntos trazem a ideia de observar um projeto como uma janela, trazendo a ligação entre dois espaços e dois tempos. “Do lado de dentro estás presente e olhas para fora, para o que aí vem. Dentro, fora: presente, futuro” (Tavares & Os Espacialistas, 2024, p. 416).

Quando percorremos este espaço somos beijados no rosto pela luz de grandes janelas que iluminam este lugar, mas também nos trazem uma noção de tempo e uma forma de estar.

Estas janelas provocam em nós um movimento, possibilitam a deslocação no espaço, mas também uma aproximação, tanto do corpo como do nosso olhar. Gonçalo M. Tavares vê “a janela como o instrumento mais antigo colocado no mundo para ajudar o olho do homem” (Ibidem, p.416).

Esta ajuda que Gonçalo M. Tavares refere, está na transparência e no toque frio do vidro, trazendo o presente, mas fazendo também questionar de onde viemos e para onde caminhamos. O tempo do agora chega-nos através das matérias presentes no espaço, é nesta aproximação que estamos conscientes do nosso *eu*.



Figura 5 Fotografia tirada durante uma dinâmica do laboratório de cenografia.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Yi-Fu Tuan, geógrafo do século XX e autor da obra *Espaço e Lugar* (1977), refere que o “lugar é uma pausa no movimento.” (p.153) É no contacto com o chão quente e texturado do Salão Nobre do Hospital ou, com a sensação fria e o som agudo das cadeiras metálicas, que interrompemos o tempo.

A principal diferença entre espaço e lugar, para Tuan, está na maneira como nos relacionamos com o que nos rodeia, o espaço é concebido como algo abstrato, aberto e indeterminado, simbolizando a possibilidade, o movimento e a liberdade. É um sítio onde ainda não se construiu nenhuma relação — acontece quando visitamos um sítio que nos era desconhecido. Nas palavras do autor, “o espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação” (Tuan, 1930, p. 61).

Observamos o espaço do Hospital com a mesma abertura de pensamento, como um lugar possível que já não sente a presença do muro que o envolve, como um ponto de partida para um novo olhar sobre a loucura. O espaço é como um mapa, um símbolo de liberdade, um objeto que convida a descobrir os seus traços. E quando o papel do mapa ganha vincos, quando as manchas do tempo mudam a cor, e quando as nossas mãos já conhecem o tato, o espaço ganha morada e transforma-se em lugar.

Nas palavras de Tuan, o lugar é quando o espaço ganha significado, construído por meio da experiência, da vivência, da memória e dos afetos. O lugar possui identidade, história e um valor emocional para quem o habita. O autor salienta essa diferença ao afirmar que “espaço é liberdade; lugar é segurança” (1930, p.3). Essa transformação ocorre à medida que o espaço se torna familiar e vivenciado, processo pelo qual, como ele aponta, “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar. A experiência cinestésica e perceptiva, assim como a habilidade para elaborar conceitos são requisitos para as mudanças, quando o espaço é grande” (Tuan, 1930, p. 83).

O espaço transforma-se em lugar através do habitar, e é ali que encontramos o tempo do passado, do presente e do futuro, de uma liberdade possível, vivida e imaginada. Os lugares como a casa onde crescemos ou o Salão onde o Grupo se reúne todas as semanas, foram mapas transformados em moradas. O lugar do Grupo é a “morada de uma vida inteira”⁶, transformada a cada momento.

Partindo dos conceitos de Tuan, percebemos que o diálogo entre espaço e lugar, é uma das formas de nos relacionarmos com o mundo. No teatro, esta relação também é visível, no diálogo entre cenário e cenografia.

⁶ Verso do poema Incêndio, Al Berto, *In O Medo*, 2017.

Vemos o cenário como um espaço que permanece em aberto à espera de sentidos, e a cenografia como um lugar traçado pela experiência. Se o cenário delimita a extensão do possível, a cenografia sustentada na memória torna essa extensão num lugar habitável. Não se trata apenas de ocupar um espaço físico enquanto corpos e matérias que se movimentam, mas de observá-lo como uma trama elástica, de tecê-lo com experiências partilhadas no tempo do presente. O cenário mostrou o caminho, mas foi a cenografia quem escreveu a morada na carta e enviou. O percurso do remetente até ao destinatário é também ele um lugar de experiências, memórias e afetos, é um lugar de descoberta.

1.4. A presença da cenografia no Grupo

Este subcapítulo parte de um olhar atento e curioso sobre o passado da cenografia no Grupo, mergulhando em fotografias, memórias e partilhas. Durante vinte anos a cenografia teve a assinatura de Rui Francisco, cenógrafo e arquiteto, que desenhou espaços potenciadores de conversa. As fontes de partilhas que surgem ao longo desta dissertação são de três entrevistas feitas ao cenógrafo Rui Francisco, à terapeuta Isabel Cristina e ao encenador André Carvalho, sobre o passado e o presente do trabalho da cenografia no Grupo.

Através de registos visuais podemos entender que nos primeiros anos do Grupo de Teatro Terapêutico os espetáculos traziam lugares mais abstratos. O lugar da cena estava restrito ao palco do Salão Nobre, mantendo uma relação distante entre a cena e o público. No entanto, no espetáculo *Murmúrios do Capuchinho Vermelho* (1981) a área de representação aumenta e surge uma espécie de proscênio, avançando a boca de cena até o limite da plateia.



Figura 6 Fotografia de ensaio para o espetáculo *Murmúrios do Capuchinho Vermelho* (1981) no Salão Nobre.

Fonte: <https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-memorias-de-bichos-e-gentes?pgid=jtsh5ymo-766c15e2-0768-4099-a4ce-7ea3239be9ed>

Mais tarde, em 1984, no espetáculo *As Sete Notas Mágicas*, o espaço do Salão Nobre é observado por novos planos, trazendo uma nova relação entre a cena e o espectador. Ao dividirem a cena em dois locais, no palco e na lateral no meio da plateia, convidaram o espectador a ter uma postura diferente durante o espetáculo, trazendo uma nova proposta face à posição convencional da plateia.



Figura 7 Fotografia do espetáculo *Sete Notas Mágicas* (1984) no Salão Nobre Fonte: <https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-carmen>



Figura 8 Fotografia de ensaio para o espetáculo *Sete Notas Mágicas* (1984). Fonte: <https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-carmen>

Os primeiros vislumbres da cenografia no Grupo, enquanto uma escrita poética do espaço, surgiram no espetáculo *A Muralha* (2001), com Rui Francisco. Através de uma relação mais aproximada com o Grupo e com o João Silva, na encenação e em sínteses mais ligadas ao texto, a cenografia foi ganhando uma presença bastante importante no Grupo. A terapeuta do Grupo Isabel Cristina Calheiros, refere que o cenógrafo trouxe um modo diferente de construir o projeto cenográfico, num lugar de escuta e de procura ele:

Perguntava coisas à medida que o projeto ia evoluindo na cabeça dele, ele ia trazendo muitas perguntas. Falava muito com o João, mas mais do que estar com o João, ele estava nas sessões. Compreendia as dificuldades e compreendia o que as pessoas estavam a querer desenvolver. (Isabel Calheiros. Comunicação pessoal, 2 de Junho de 2025)

A importância de perguntar não com curiosidade em saber a resposta, mas com uma preocupação em escutar realmente o outro. A aproximação da cenografia com o Grupo abriu um espaço de diálogo para outras áreas artísticas, como a luz e os figurinos, a terapeuta Isabel acrescenta: "(...) tanto o Rui [Francisco] como o Serginho [Sérgio Moreira], contribuíram muito para a junção do processo terapêutico, depois veio a Maria [Luiz] e depois a Joana [Gomes]."

O cenógrafo, em entrevista, nos descreve a cenografia do primeiro espetáculo que fez com o Grupo, construída a partir de gavetas, dizendo que "aquilo era uma conversa com o

psicanalista, eles entravam e iam à psicanálise, e o cenário eram gavetas – as ‘gavetinhas da memória’, era como abrir as gavetas da cabeça”.



Figura 9 Fotografia do espetáculo *A Muralha* (2001) no Auditório do Instituto Português da Juventude – Coimbra. Fonte: <https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-no-cais?pgid=jtim9a8r-59cf58ff-3924-4155-a971-55831033d76d>

Partindo sempre daquilo que era óbvio e concreto para um lugar entre o sonho e a fantasia. De uma gaveta para a memória e a cabeça, de garrafeiras em esferovite para um cemitério, de placas de policarbonato alveolar para mausoléus, e de cadeiras para uma árvore. Segundo o cenógrafo, a cenografia partia sempre de “coisas que as pessoas olhavam e reconheciam.” Ainda segundo o Rui Francisco:

Tentava sempre levar um bocadinho do óbvio e depois distorcer o óbvio, como aqueles vidros que distorcem. Uma desfocagem. Era um processo de desfocagem. Introduzo o quotidiano, uma coisa mais inquotidianizante, e depois desfoco aquilo, no sentido de ver outras coisas. Acho que o processo de desfocagem foi um processo que se tentou fazer. Mais do que cerrar os olhos, era mesmo desfocar isso, com diferentes níveis, para depois aparecerem outras coisas. (Rui Francisco. Comunicação pessoal, 15 de Abril de 2025)

Enquanto na fotografia o desfoque era visto como uma falha técnica no momento de captação, ou com a intenção de manter algo no desconhecido, aqui ele traz outras imagens a quem observa. É a partir deste processo de desfocagem que estes objetos do quotidiano trazem outras imagens, ultrapassando o objeto em si. Nada muda no objeto, mantém a sua função e o seu volume, mas a alteração está na relação entre ele e quem o observa. Roland Barthes, escritor e filósofo francês (1980), refere que segundo a fenomenologia, a imagem:

(...) é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. (Barthes, 1980, p.169)

Esta ideia que Barthes traz da ausência do objeto, como um pensamento em movimento, partindo de um objeto que “realmente existiu e que ele esteve onde”, aproxima-se do processo de desfocagem que Rui Francisco refere na construção cenográfica no Grupo.

Estas imagens, que surgiam através desta desfocagem, não se transformaram noutra coisa, continuavam naquele lugar, conscientes do seu ponto de partida, mantendo sempre uma racionalidade no discurso. Segundo o cenógrafo, era dessa racionalidade que surgia “um processo de desfocagem, um olhar desfocado, que mantinha os sentidos abertos em determinados momentos, permitindo várias interpretações.” (Rui Francisco. Comunicação pessoal, 15 de Abril de 2025)

Sempre existiu uma sensibilidade no Grupo, uma atenção e uma escuta, para com o outro, em todos os sentidos. Faz parte do processo de construção da cenografia, observar os corpos, escutar as vozes e dar-lhes um lugar, não só para percorrer a cena, mas também um lugar para ser e para estar. Este olhar do cenógrafo foi contaminado pela forma de jogar do encenador João Silva, “ele via as pessoas por muitos lados. Por isso é que acho que ele não julgava. Os textos dele nunca fazem grande juízo de valor, porque ele vê de muitos lados ao mesmo tempo. O João fazia esse jogo completo. E essa visão era um bocadinho cubista, e eu fui um bocadinho atrás.” (ibidem)

Segundo Rui Francisco, esta abordagem de João Silva, assemelha-se a uma das principais características do movimento artístico Cubismo, que surgiu no início do século XX, representando as figuras e os objetos por múltiplos pontos de vista em simultâneo, o que trazia uma visão mais complexa da realidade, compreendendo novas maneiras de ver as pessoas e o espaço, e contrariando a perspetiva única que o Renascimento defendia.

Esta abordagem estava presente na encenação, mas também em todo o processo do Grupo, contaminando as restantes áreas artísticas. Nos dias de espetáculo, o espectador era colocado num lugar ativo. Em alguns espetáculos ocupava o espaço de forma a ter também múltiplos olhares sobre a cena, como é o caso dos espetáculos *Tordos à Deriva* (2004), *Noturnos* (2013), *Torcicolo* (2016) e no *Casulo* (2017), que contrariavam a perspetiva única e frontal, do espectador, colocando-o sentado em torno da cena.

Esta reconfiguração do papel do espectador, vem romper com a visão única e passiva, aproximando-se do conceito de emancipação do espectador, desenvolvido por Jacques Rancière. O espaço não determina a sua emancipação, mas ele também atua como agente de aproximação. Para o filósofo francês, emancipar o espectador é reconhecer-lhe a sua capacidade de pensamento, interpretar e atribuir significados por si mesmo, sem a necessidade de um intermediário que o conduza ao “sentido correto” da obra. Emancipar, neste contexto, significa devolver ao espectador o seu poder de participação intelectual e sensível no acontecimento artístico. No Grupo, emancipa-se o espectador da mesma forma que se emancipa o espaço cénico, colocando ambos num lugar de descoberta de novos sentidos.

Como refere Rancière, “é este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um grupo coletivo.” (Rancière, 2010, p. 31) Assim, o espectador já não é visto como alguém a ser guiado, mas como uma pessoa com uma bagagem pessoal, e que vai moldando a sua experiência através dos lugares que o Grupo o convida a mergulhar. Trata-se de respeitar o espectador como uma pessoa, que “liga o que vê com muitas outras coisas noutros espaços cénicos e noutro género de lugares.” (Ibidem, p.22)

Existia uma preocupação por parte do cenógrafo em “respeitar os atores mais como pessoas do que como atores” (Rui Francisco. Comunicação pessoal, 15 de Abril de 2025), tendo consciência do espaço que os seus corpos ocupam e como se movimentam. Observando-os enquanto atores, ele - o cenógrafo- queria que “sentissem que estavam a percorrer um território desconhecido” (ibidem) e “para que isso acontecesse, eu tentava respeitá-los sempre mais como pessoas - pensando nos sítios de sentar, de entrada, o que é que eles iam achar disto ou daquilo -, para que eles também fizessem o seu próprio processo de desfocagem”. (ibidem)

Este exercício requer, em primeiro lugar, que se entenda quais as necessidades das pessoas que habitam estes lugares, começando pelo que é palpável e só depois vem a abstração. O cenógrafo refere que “tinha sempre ali uma certa preocupação um bocadinho antes da cena”, apresentando as possibilidades da entrada, não seguindo o jogo de: “estás em cena e tudo é possível” (ibidem) mas com uma consciência mais objetiva, mostrando-lhes por onde podiam entrar e onde podiam sentar. Não sendo a psicoterapia o seu campo de conhecimento, restava-lhe “estar seguro do momento da entrada”, depois disso o jogo estava no texto, na encenação e na terapia.

Neste sentido, a atenção no momento da entrada e a orientação no espaço encontram eco na forma como os objetos são pensados e integrados na cena. A funcionalidade concreta,

como sentar ou deslocar-se, não só guia os corpos, mas também traduz inquietações do presente, seja na cenografia, na encenação, ou na própria terapia.

Refletindo sobre os objetos, o cenógrafo afirma que nunca pensou naquilo que eles poderiam trazer, mas na solução que traziam, aliados à sua função. Estão sempre ligados a um movimento: gavetas para abrir, espelhos para refletir, malas para viajar ou cadeiras e bancos para sentar. Estas ações funcionavam como inquietações do presente na cenografia, na encenação ou na terapia, como por exemplo os locais de assento, que foram sempre uma preocupação latente no Grupo, durante o processo, nos ensaios e nos espetáculos.

Em todos os espetáculos existia sempre um elemento na cenografia pensado para esta finalidade, trazendo-lhes conforto e segurança, mas muitas vezes tornando-se numa dependência do corpo. Nos últimos anos tem havido um processo de desconstrução desta necessidade de sentar, a nível teatral e terapêutico, levando os atores a repensar sobre a sua relação com este objeto que serve como uma bengala (cadeira). Esta desconstrução parte de uma análise sobre a relação do nosso corpo com aquele objeto num espaço de tempo, é questionando essa relação que descobrimos outras formas de estar, connosco e com o outro.

As cenografias de Rui Francisco não procuravam trazer respostas, mas sim questionar, sobretudo sobre a nossa relação com o espaço. No espetáculo *Tordos à Deriva*, a cenografia levou a repensar o chão que pisam, substituindo o chão de madeira por colchões. Como os atores estavam muito tempo em cena, o cenógrafo queria encontrar um chão que fosse confortável, e em diálogo com a terapeuta Isabel Cristina que referiu que “o contacto com os pés e coisas acolhoadas era bom para eles, coisas que eles conseguissem subir e descer bem.” (Isabel Cristina apud Rui Francisco. Comunicação pessoal, 15 de Abril de 2025).

Na língua portuguesa a expressão *perder o chão* está relacionada com uma sensação de instabilidade e com uma conotação negativa, mas neste caso, ao perdemos o chão de madeira ganhou-se outro.



Figura 10 Fotografia do espetáculo *Tordos à Deriva* (2004) no Salão Nobre.

Fonte: <https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-sonhos-sem-freud?pgid=jth5hq6x-a6af6cc8-7d94-4128-a1d3-09e16f0d6519>

Caminhar por um chão que acompanha o movimento do nosso corpo, que atende as nossas necessidades, em vez de oferecer resistência, aqui o desequilíbrio do corpo trouxe um equilíbrio do subconsciente. O colchão, enquanto objeto, já tem uma ligação estabelecida com o conforto, é importante que seja confortável para o nosso corpo conseguir descansar.

A função deste objeto não mudou, mas sim a forma como nos apropriamos dele. Segundo Rui Francisco, era pelos objetos manterem a sua função que traziam “um certo conforto em cena, o que lhes permitia estar melhor em cena. E, no fundo, não deixa de ser como se faz no Teatro”. (Rui Francisco. Comunicação pessoal, 15 de Abril de 2025) O conforto também está presente no nosso conhecimento sobre o objeto, a nossa relação com ele, e nas memórias que ele nos traz, e, normalmente, esse conforto é trazido para cena através do quotidiano.

Essa transformação do objeto, sem que ele perca a sua forma ou função, leva a cena a habitar no limiar entre o real e o irreal, como refere Rui Francisco, “porque no palco, quando tu metes uma cadeira, é uma cadeira. Até ao momento em que... (...) Em que momento é que deixa de ser uma cadeira? Quando começa a aparecer o teatro? Há momentos em que isso acontece, há espetáculos em que o teatro surge quando ela deixa de ser cadeira.” (ibidem)



Figura 11 Fotografia do espetáculo *Torcicolo* (2016) na Sala Polivalente do Hospital Júlio de Matos. Fotografia de Joana Saboeiro.
Fonte:
<https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-tordos-a-deriva?pgid=jth74poy-599b82a4-542c-4754-bc6a-10c345e33a4c>



Figura 12 Fotografia do espetáculo *Torcicolo* (2016) pormenor da cenografia. Fotografia de Joana Saboeiro.
Fonte:
<https://grupoteatroterapeu.wixsite.com/gttsite/copia-tordos-a-deriva?pgid=jth74poy-599b82a4-542c-4754-bc6a-10c345e33a4c>

É precisamente nesta suspensão, entre o que é e o que pode ser, que surge o Teatro.

A cadeira mantém o seu corpo, a sua função e a sua história, mas algo se altera na relação que estabelecemos com ela — através do gesto, do olhar, do contexto ou da ausência dele. O momento em que “deixa de ser cadeira” o objeto não é apagado, mas quem o explora ganha um novo olhar. Nas palavras de Rui Francisco, o trabalho no Grupo assenta numa “abertura de sentidos”, na forma como construímos uma relação com o que nos rodeia. Essa transformação vem de uma escuta daquilo que os objetos já carregam, e do modo como se relacionam com os corpos no espaço. Da mesma forma que o espectador liberta o seu olhar, o objeto também se liberta da sua função, fugindo de um carácter utilitário e tornando-se escrita.

Capítulo dois - Colocar objetos e memória na mala e partir

“As coisas estão sempre inquietas. Querem mudar de lugar.”

(Gonçalo M. Tavares & Os Espacialistas, 2024)

É ao mergulhar nos objetos que descobrimos como eles atravessam o tempo, a memória e a subjetividade. Caminhamos lado a lado da escrita não-ficcional de Catarina Gomes, da abordagem artística e terapêutica de Lygia Clark, e do vazio poético de Patrik Pion. Traçamos um percurso que questiona a função e o lugar do objeto na construção de narrativas individuais e coletivas. Ao observarmos essas práticas, percebemos que, mais do que meras coisas, os objetos estão inquietos, revelando-se como corpos afetivos que habitam no campo da sensibilidade entre a arte, a terapia e a vida.

2.1. Os objetos de Catarina Gomes, Patrick Pion e Lygia Clark

“No início, não percebi logo o que eram. Talvez porque sempre me limitei a olhar para os números para onde apontam, esquecendo-me de que são eles quem verdadeiramente divide os dias.”

Catarina Gomes, 2020

Passam os segundos, minutos, dias e anos. Vemos o tempo a passar mas o relógio, enquanto objeto, é aquilo que fica, é o que se torna presente dentro da sua invisibilidade. O objeto na cenografia, quando diretamente associado à sua função, torna-se invisível, mas é quando ele a perde, como acontece no Surrealismo, que nos tornamos conscientes da sua presença.

Ao longo dos quase duzentos anos de existência do Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, com abertura em 1848 e encerramento em 2012, passaram por lá mais de sessenta e seis mil pessoas. O tempo tornou-as invisíveis, mas foram os objetos que as tornaram presentes. Durante muito tempo, o Bombarda significava casa para muitos, Tuan observava a “casa como um lugar cheio de objetos comuns. Nós os conhecemos através do uso; não lhes prestamos atenção como fazemos com as obras de arte” (Tuan, 1930, p. 159). No Hospital Miguel Bombarda encontraram-se mais de dez mil objetos, objetos comuns e entre eles também pinturas, poemas, textos, gravuras e desenhos. Quando falamos de

peças de Arte o nosso olhar muda, resiste ali uma manifestação artística de alguém. É mais fácil deslumbrarmo-nos por algo que nos seja desconhecido, como é o caso de uma pintura, do que por um objeto comum. Quando encontramos um desenho, seja ele bonito ou inquietante, é colocado numa moldura e ganha um lugar na parede para ser visto e revisto várias vezes. Os objetos fazem “parte de nós mesmos, estão muito próximos para serem vistos” (Tuan, 1930, p. 159), mas quando encontramos um objeto como umas chaves ou uma carteira ele volta a ser guardado numa gaveta ou numa caixa. O lugar que lhes é atribuído fica, segundo o ditado, *longe da vista longe do coração*.

Em 2012, a jornalista Catarina Gomes encontra nas instalações do Hospital Miguel Bombarda, uma caixa de cartão cheia de objetos que pertenciam a vários utentes, na sequência de uns artigos sobre o encerramento do hospital. Deste encontro, entre um lugar, a autora e a caixa, apareceram os lugares que tinham sido roubados destes objetos, por terem sido colocados numa caixa e por ali ficaram esquecidos. Foi durante um processo de investigação que durou oito anos, que nasceu o Livro *Coisas de Loucos*, onde estes objetos ganharam o seu lugar, deixaram de ser plano de fundo e passaram a ser protagonistas da história de quem pertenciam.

Os objetos da caixa recordavam-me que a maior parte dos que sofrem de doença mental não são nem artistas nem criminosos, nem geniais, nem perigosos. São como nós. Somos nós. Eram objetos que qualquer pessoa podia trazer consigo. (Gomes, 2020, p.28)

Uma caixa tanto pode guardar como aprisionar. Um muro tanto protege como impede o caminho. Um palco tanto liberta como mantém refém. Há uma linha que interliga esta caixa de objetos, o lugar do hospital psiquiátrico e a cenografia, é uma linha horizontal que viaja para dentro e para fora.

A doença mental sempre foi colocada como plano de fundo, tal como a cenografia, que não estava destinada a sair da caixa de palco, da mesma forma que estes objetos não estavam destinados a sair desta caixa de cartão.



Figura 13 As coisas de Leopoldina de Almeida.
Fotografia de Paulo Porfírio. Fonte: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/coisas-para-fazer/um-passado-encurralado-no-hospital-miguel-bombarda>

Quando saímos de ambas as caixas, nasce uma escrita, descobrimos um novo discurso, outras linhas, texturas, formas, e tanto a cenografia como estes objetos ganham outro sentido.

O trabalho do Grupo estabelece diariamente uma relação com o Teatro e a Terapia, dando o nome de Grupo de Teatro Terapêutico. O material utilizado nos espetáculos, como o texto e a construção destas personagens, vem das partilhas feitas no grupo, que depois é trabalhado pelas palavras do dramaturgo. A linha entre a pessoa e a personagem é bastante tênue, porque por mais camadas de texto, marcações, cenografias, figurinos e caracterização, tudo é terapêutico. E no final da sessão, quem está ali são pessoas, e não personagens do nosso imaginário. Observamos os espetáculos do Grupo da mesma forma como olhamos para os objetos dentro da caixa, estão repletos de camadas destas pessoas.

Todos estes objetos pertenciam a alguém, alguns tinham o nome ou estavam registados nos livros de admissões do Hospital, no entanto, alguns deles eram objetos ausentes de um nome, que trouxeram um desafio maior para a jornalista. “(...) a caixinha metálica cheia de ponteiros era o mais singular, o mais intrigante. Também porque era um objeto orfão.” (Gomes, 2020, p.65) Mais tarde, depois de encontrar uma carteira com documentos (também dentro da caixa), Gomes descobre que os ponteiros pertenciam a Noé Galvão.

Sendo uma peça chave que compõe o relógio, ao estar afastado dele, o objeto torna-se incompleto e inútil, por não responder à sua função. Olhar para estes ponteiros como peças dispensáveis quando eles são fragmentos de tempo do percurso de Noé Galvão, seria acabar com o sentido da vida desta pessoa.

Por isso, Catarina Gomes, através de uma grande investigação deixa o objeto falar por si, salienta cada pormenor e ele aumenta de escala através da leitura.



Figura 14 – Livro *Coisas de Loucos* (2020) de Catarina Gomes.
Fotografia de Pedro Serpa.

Fonte: <https://pontosj.pt/opiniao/no-sotao-de-rilhafoles/>

Objetos com rastros do tempo, mudanças de cor, marcas de uso ou ausências da própria matéria. Numa entrevista a autora refere, que lidava com estes buracos através da ignorância e imaginação. É não ficar apenas na superfície dos objetos, é preparar-se para o mergulho, “imaginar, mas ir ao fundo”. (Catarina Gomes. Comunicação pessoal, 31 de Janeiro de 2025)

Proponho olhar para a cenografia no Grupo com a mesma atenção e cuidado, se os atores participam em todo o processo de construção do texto para o espetáculo, é a cenografia que vai impor o lugar onde as suas personagens vão habitar? O mergulho não pode ser apenas da cenógrafa, o mar precisa de outros navegantes.

É fundamental que a cenografia acompanhe este mergulho, do trabalho terapêutico, que vai sendo realizado ao longo de todo o processo, trazendo um novo discurso para a cena.

Ocupamos um espaço de corpo e mente, criando uma relação com o que nos rodeia, observamos elementos do espaço com a bagagem que já trazemos de fora, pela viagem das memórias e das experiências de vida. Encontrámos os nossos significados, ainda que estejam em constante transformação.

É necessário desmontar estas caixas e dar-lhes outro sentido, e se for preciso voltar atrás à planificação da caixa, observá-la na sua bidimensionalidade e mais tarde encontrar a sua volumetria, uma forma que é encontrada através das nossas mãos. Mãos calejadas de

memórias, livres do esquecimento. É importante que esta caixa esteja despojada de fita-colas e tampas, que seja uma caixa aberta, que seja uma caixa convite e com vida.

Houve um momento no tempo que a caixa de palco perdeu a quarta parede, criando uma relação mais aproximada com o espectador. Mas ainda assim a cenografia continuou dentro de uma caixa, quase como se esta caixa fosse uma matrioska, que por muitas paredes que abandonássemos ela continuaria sempre encaixotada.

Curioso como Catarina Gomes encontra um lugar livre para estes objetos fora de uma caixa. Observamos estas caixas, caixa de cartão e a caixa de palco, como muros imaginários que impedem a escrita de um discurso. Os objetos e a cenografia no Grupo, ganham outros sentidos, na caixa, no palco, nas páginas e na memória. Este livro tornou-se numa grande referência para esta investigação, ficando registado na memória do laboratório realizado com o Grupo. Estabelecemos sempre uma relação com o objeto, estando na nossa posse ou como um objeto desconhecido. Mesmo que não tenhamos nenhum conhecimento sobre ele, somos aproximados por algo familiar que possa ter, seja um pormenor, cor, textura ou forma.

Saímos do campo dos objetos pessoais que Catarina Gomes nos trouxe, e entramos nos objetos relacionais que a artista brasileira Lygia Clark nos mostra. Continuamos a habitar o campo da doença mental e dos objetos, mas com uma ampliação de sentidos. É precisamente nesta relação íntima entre objeto e pessoa, entre presença e memória, que se inscreve o trabalho de Clark, que propôs uma abordagem profunda na forma como nos relacionamos com a arte. A artista traz o conceito de *objetos relacionais*, onde rompe com a visão da obra como algo fechado e de admiração, propondo em vez disso, olhar para a Arte como campo de experiência. A artista cria um dispositivo sensível que relaciona as pessoas com estes objetos, feitos de materiais simples, como panos, pedras, conchas, elásticos, observados como extensões do próprio corpo, tornando-se instrumentos de escuta.

Suely Rolnik, filósofa e escritora, no catálogo da exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o corpo.* (2005), refere que “com a ajuda de seus objetos, Lygia ia preenchendo buracos, fechando fissuras, repondo partes ausentes, soldando articulações desconectadas, escorando pontos sem sustentação, abrindo espaço corporal em pontos de encolhimento - fazendo enfim o que pedisse o corpo de seu cliente, a cada instante do processo.” (2005, p.13) Desta forma, o objeto não termina em si, ele transforma-se numa ferramenta viva de afetos, de encontro com lugares esquecidos do corpo e da memória.

No trabalho de Clark, a história do objeto é ampliada através da relação que a pessoa estabelece com ele. Existe uma afinidade profunda entre ambos que funciona como gatilhos de memória e expressão, revelando camadas da sua experiência individual. Segundo Rolnik,

a relação terapêutica acontece, numa contínua repetição do processo: “o processo se torna terapêutico pela regularidade das sessões, que possibilita a elaboração progressiva da fantasmática provocada pelas potencialidades dos objetos relacionais”. (2005, p.18) Se a sensação terapêutica vinha através da regularidade e de uma rotina, então os objetos que eram familiares, que faziam parte do cotidiano, também traziam uma camada terapêutica ao momento. Segundo Rolnik, no seu artigo *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea* (2002), qualquer objeto que se insira no cotidiano pode ser um *objeto relacional*, o sentido nele encontrado está ligado à forma como decorre a experimentação.

“Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o espectador se exponha ele também àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e por ele seja afetado, tal como aconteceu com o artista no momento de criá-lo” (Rolnik, 2002, p.5).



Figura 15 *Objetos relacionais* de Lygia Clark (1980).
Fonte:
https://www.bolsadearte.com/oparalelo/?attachment_id=21070

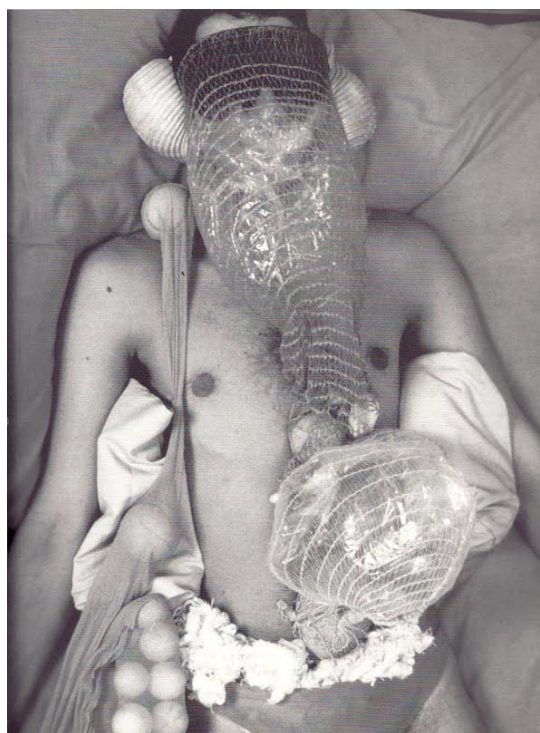


Figura 16 *Objetos relacionais* de Lygia Clark (1980). Fonte:
<http://brmenosmais.blogspot.com/2010/08/lygia-clark-objeto-relacional-1980.html>

Os objetos da cena e da memória, no Grupo, só adquirem um sentido profundo quando são explorados no espaço, tornando-se ferramentas para a criação de uma cenografia. Os *objetos relacionais* de Lygia Clark, provocam reações físicas e emocionais transformando-se em corpos sensíveis que abrem espaço para o autoconhecimento. O seu trabalho começou já no limiar entre a Arte e a Terapia, criando momentos híbridos entre os dois, mas o seu

percurso artístico levou-a a afastar-se da arte e a habitar o campo da vivência, da experiência dos afetos, aproximando-se mais de um trabalho terapêutico. No caso do Grupo, apesar do trabalho experimental em torno da cenografia contribuir para o trabalho que é desenvolvido na terapia, esta não tem interesse em sair do campo artístico. No entanto, o trabalho de Lygia Clark e o trabalho do Grupo, estão ambos profundamente comprometidos com a ideia de que a arte pode ser vista como um lugar de sensibilidade e de escuta, percorrendo o campo da subjetividade.

Neste mesmo território da memória inscrita nos objetos, encontramos o trabalho do artista francês Patrik Pion, que percorre o campo da escultura, desenho, fotografia, som e vídeo, inspirando-se na psicanálise e na filosofia. No início dos anos 80, Patrik Pion, trabalhando em dupla com o artista Paule Combey, foram convidados a desenvolver uma prática artística com os pacientes do Centro Hospitalar Psiquiátrico George Sand em Bourges. Um projeto que foi pensado para dois anos, que se prolongou durante trinta e dois anos, e o que fez surgir *Objets Blancs*, um dos trabalhos mais conhecidos do artista. *Objets Blancs*, são peças construídas em papel branco que nascem a partir de objetos do cotidiano, tal como um espremedor de citrinos, serrote, ferro de engomar, escova de dentes, uma máscara de gás, entre outros. Estes objetos surgem da partilha de uma criança, que desejava ter uma moto (Vespa branca), e que mais tarde, a criou em papelão, respondendo a essa vontade. Mas Patrik Pion salienta que o pensamento artístico sobre estes objetos surgiu depois:

O que mais nos intrigou foi que ele não levou o objeto com ele, mas apenas permaneceu lá assim, suspenso no tempo vazio. Pensei comigo mesmo que esse objeto tinha sua vida e não tinha mais nenhuma razão para existir. Permaneceu lá, vazio no tempo, e Paul decidiu mantê-lo. Permaneceu na oficina do hospital, abandonado, não investido e isso desencadeou nosso desejo de recriar objetos semelhantes, esses objetos fantasmas, produzidos a partir de uma imagem mental. (Pion, 22 mar. 2025)

Este objeto foi construído com folhas em branco de jornais, tornou-se presente na imensidão da folha em branco, num papel sem letras e impressões os objetos ganham forma e voz. Segundo Pion, “a ideia de usar um jornal diário, vazio, sem qualquer impressão, sem linguagem nos interessou porque oferecia um espaço onde todas as possibilidades se tornavam plausíveis.” Os jornais, repletos de notícias, são produzidos para registrar o que aconteceu e para que nada fique no esquecimento, e para um dia mais tarde serem memórias de um tempo. No entanto, a utilização de folhas de jornal em branco para os *Objects Blancs*, vem encontrar imagens mentais, que habitam no campo bidimensional da memória. Depois de construídos estes objetos eles já não servem a sua função original, mas funcionam como reflexos do cotidiano, tornando-se réplicas imperfeitas resistindo ao seu esquecimento. É

através de memórias, imagens do subconsciente, que estes objetos conquistam a sua tridimensionalidade. Além destas esculturas trazerem objetos do cotidiano, também nos conduz para uma história, uma rotina e uma carga emocional enorme. Uns objetos mantêm a sua escala original, mas outros ganham uma escala maior.



Figura 17 Paule Combey e Patrik Pion, *Objects Blancs* Pistola (2001). Fonte:

<http://www.galerievaleriacetraro.com/artistes/patrik-pion/>



Figura 18 Paule Combey e Patrik Pion, *Objects Blancs*, Espremedor de citrinos (2002). Fonte:

<http://www.galerievaleriacetraro.com/artistes/patrik-pion/>

Ao manter o objeto suspenso no espaço e no tempo, ele marca o início de uma prática experimental e poética que se intensifica ao longo do tempo. O gesto de renascer, reconstruir e multiplicar esses “objetos fantasmas” traz o rasto de um desejo, de uma imagem interior, e de uma ausência repleta de sentido. Com o passar dos anos essa prática tornou-se numa escuta da memória e das projeções afetivas inscritas nas coisas. Cada objeto construído era uma tentativa de capturar o invisível, e o que não estava acessível, não era visto como um postal do passado, mas como uma matéria que, ao ganhar corpo, se abre à partilha e à contemplação. Foi ao longo de mais de vinte anos desta prática, que o artista reuniu cerca de trezentos objetos.

Tal como os objetos da caixa de Catarina Gomes ou os *objetos relacionais* de Lygia Clark, os *Objets Blancs* não são meras representações; são corpos sensíveis que convocam memórias e estados de presença, convidando-nos a olhar para eles como testemunhos de memórias. Pion retira esses objetos do fluxo do tempo útil e inscreve-os num espaço de suspensão poética, tal como acontece com os elementos cenográficos no Grupo, que deixam de ser apenas suporte visual e tornam-se ferramentas de escuta. São objetos que falam não apenas do que foram, mas do que ainda são, cruzando a subjetividade de quem os observa e de quem com eles se relaciona. É neste processo de tornar visível o que está ausente que o trabalho de Patrik Pion começa a dialogar com outras experiências sensíveis, como a de

Lygia Clark e a do Grupo do HJM, onde o objeto, despojado de função prática, assume um papel ativo na construção de sentido e na ativação da memória. Assim, os *objets blancs* habitam o mesmo território híbrido de Clark e do Grupo: um espaço onde a arte deixa de ser contemplada e passa a ser vivida.

2.2. A subjetividade nos objetos

No cruzamento entre a Arte e a vida, foram vários os artistas e movimentos do século XX que procuraram romper com a definição de arte, propondo novas formas de nos relacionarmos com o objeto artístico. Essa transformação nasce de uma necessidade de repensar o papel da arte no mundo, o seu lugar no espaço do museu e, sobretudo, a sua relação com o nosso interior. Práticas contemporâneas, como de Catarina Gomes, Lygia Clark, Patrik Pion, mostram como o objeto pode tornar-se um dispositivo artístico fundamentado na memória e na escuta. Para compreendermos a origem e a potência desses gestos, é essencial recuar à primeira década do século XX, quando os movimentos de vanguarda, como o Dadaísmo e o Surrealismo, desafiaram os cânones artísticos através de um cruzamento entre a razão e a subjetividade, entre o objeto e a ideia, entre arte e existência. Os campos artísticos contaminam-se e a linha que os separa torna-se cada vez mais fina.

O Surrealismo, como outras vanguardas, vem questionar a sua relação com o passado. O investigador Rui Sousa, na sua tese de mestrado “A Presença do Objecto no Surrealismo Português” (2016) refere que “esse espírito acompanhou as principais individualidades do movimento, fazendo dele um corpo em constante mutação e alargamento dos horizontes passíveis de serem contemplados pela singularidade e pela transgressão próprias do olhar surrealista” (SOUSA, 2016, p.31).

O Dadaísmo surgiu primeiro como um círculo literário e artístico, mas logo se transformou num movimento radical de contestação. Giulio Carlo Argan (2006) descreve o Dadaísmo como uma reação à Primeira Guerra Mundial, rompendo com todas as convenções culturais, artísticas e morais da época. Para os dadaístas, a arte tradicional tinha falhado em trazer sentido ao mundo, e por isso rejeitavam qualquer forma estabelecida de expressão. O movimento procurava “ironizar e desmistificar todos os valores constituídos da cultura passada, presente e futura.” (Argan, 1992, p.355) Poetas e artistas exploram o valor da arte, distanciando-se do que é lógico e racional e aproximando-se do acaso, do absurdo e da provocação. Como salienta Argan (1992), “Dada não quer produzir obras de arte, e sim ‘produzir-se’ em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas e absurdas” (p.356). É nesse contexto de negação das técnicas artísticas tradicionais que surgem os objetos *ready-made* de Marcel Duchamp. Ao colocar um urinol virado ao contrário

no espaço do museu e intitulá-lo de *A Fonte* (1917), Duchamp levanta questões sobre o valor da obra de arte, o lugar do museu e a relação do espectador com o objeto.



Figura 19 *A fonte* (1917) de Marcel Duchamp.
Fonte:
<https://nuvemcritica.com/2019/08/16/ready-made-ou-gambiarra/>



Figura 20 *Secador de garrafas* (1914) de Marcel Duchamp. Fonte:
<https://www.culturagenial.com/marcel-duchamp/>

O Surrealismo também habita este lugar de inquietação, onde as imagens, as palavras e os seus significados estão em constante transformação. Segundo Argan (1992), pensamos por imagens através do inconsciente, e como a arte também constrói imagens, ele torna-se a melhor forma para trazer à superfície o que habita no fundo do consciente. Observamos a cenografia enquanto um lugar de descoberta, aproximando este pensamento às abordagens surrealistas defendidas pelo escritor francês André Breton. No *Manifesto Surrealista* de 1924 (2016) o autor salienta a importância em existir uma revolução na arte e na vida, onde rompemos com as normas, na procura de uma liberdade criativa.

Um dos pilares do surrealismo, segundo Breton é, “em primeiro lugar, o automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende expressar, verbalmente, por escrito ou de qualquer outra forma, o funcionamento real do pensamento” (1924, p. 10), existindo uma tentativa de se libertar das convenções na arte, dando espaço para uma criação livre despojada de normas que nasce a partir de impulsos do inconsciente.

Temos um espaço e uma pessoa, mas conseguimos dizer quem chegou primeiro ao espaço? O corpo ou a mente? O consciente ou o subconsciente? Não sendo possível separar um campo do outro, a cenografia é vista como um organismo vivo em constante transformação.

No Grupo, as sessões de Teatro e Terapia ocorrem no mesmo espaço físico, enquanto em muitos outros lugares. Tal como no Surrealismo, onde o inconsciente desafia os limites da

lógica e da moralidade, a cenografia também vem desafiar os limites do consciente e do inconsciente. Um espaço com uma cadeira, não é apenas um espaço com uma peça de mobília, mas sim um lugar diferente para cada pessoa, e a sua definição - desse lugar- faz parte de uma exploração contínua no trabalho do Grupo.

2.3. A subjetividade como ferramenta terapêutica

“A beleza não pode mais ser considerada como um reflexo do regular e do perfeito. O maravilhoso, o impossível e o estranho devem ser aceitos como aspectos fundamentais da arte”

(André Breton, 1924).

O Surrealismo vem trazer-nos um novo olhar sobre os objetos e as suas representações, tal como aconteceu com o cachimbo do artista surrealista René Magritte. O artista confronta o espectador, para que este, ganhe um pensamento crítico sobre o que está a ver, e convidando-o a mergulhar nos limites da sua imaginação. Na sua obra *A Traição das Imagens* (1929), Magritte questiona os conceitos da definição e representação, mostrando que nem tudo o que parece ser é. Identificamos “um cachimbo”, mas o autor escreve junto dele: “Isto não é um cachimbo”. Esta obra do artista surrealista gerou uma grande controvérsia não só na arte, mas também no campo da semiótica, como o estudo dos signos e significados. Defendendo que é apenas uma representação e não o objeto em si, sugerindo ao espectador um novo olhar sobre o mesmo quadro.



Figura 21 *A Traição das Imagens* (1929) de René Magritte.
Fonte: <https://www.historiadasartes.com/a-traicao-das-imagens-rene-magritte/>

As imagens não são representações do mundo real, mas sim da nossa realidade e da nossa experiência. Foi nos ensinado que uma cadeira serve para estar no chão, com o assento virado para cima, e que serve para sentar, e é isso que acontece quando entramos num espaço com uma cadeira: sentamo-nos. O objeto e a sua função funcionam como um só, mas este movimento ultrapassa a razão e a lógica e leva-nos para o campo do impossível e do estranho. O próprio Breton (1924), dizia que existia um certo vício em “reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros”. Ao desconhecido é dado um significado, atribuído um nome, encaixado numa categoria e passa a ter um lugar. Aconteceu com a doença mental e com a cenografia, e acontece todos os dias quando nos relacionamos pela primeira vez com um objeto, por essa mesma ordem: significado, nome, categoria e lugar.

Os objetos, que no real têm uma função utilitária, no irreal habitam outros significados, perdem a sua rigidez na forma e moldam-se através do inconsciente. O mesmo objeto pode habitar um lugar no passado, no presente e no futuro, carregado de significados profundos, e pode inclusive, habitar estes três tempos em simultâneo. A memória pertence ao passado, mas nós temos uma relação com ela no presente, que poderá ser transformada no futuro. Essa abordagem encontra eco nas reflexões do filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard, na sua obra *O sistema dos objetos* (1968), sobre os objetos não serem definidos pela sua função, mas sim através dos “processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta” (p. 11). É neste processo de resignificação dos objetos que aquilo que é real é distorcido, e só depois de ganhar um novo olhar é que temos acesso a uma nova compreensão do que é possível ou real.

Rui Sousa (2016) fala do *Manifesto Surrealista* de Breton referindo Antonin Artaud, onde este também “reconhece a necessidade de partir de uma base Real, da qual se extrai algo que, depois de sujeito a uma deformação recriadora, dará origem a novas imagens existentes no interior do espírito humano”. Claro que este processo só existe porque temos consciência de um ponto de partida, e temos uma base de onde queremos começar este processo de resignificação, e de trazer um novo sentido.

Falar de cenografia enquanto campo artístico é falar de pessoas, espaço e tempo, e da relação que estes três estabelecem entre si. Não podemos habitar um espaço sem um tempo, da mesma forma que não podemos percorrer um tempo sem questionar o nosso espaço. Ao falar da subjetividade como uma ferramenta terapêutica não estamos a falar de um tratamento dos atores, esse está a cargo da terapeuta, mas sim como forma de educar o olhar para uma liberdade que a cenografia propõe ao Grupo. Breton refere que “O surrealismo não pode se limitar ao campo da arte. Ele deve ser um meio de libertação do espírito humano, e a arte,

nesse sentido, deve se fundir com a vida real” (Breton, 1924, p. 4), mas também a uma forma de olhar para a vida, e como esta pode ser uma ferramenta de transformação. A linha é muito tênue entre a arte e a vida, entre a obra e o artista, entre o Teatro e o inconsciente. Mas quando falamos em linha, não falamos com a perspectiva de uma barreira, mas sim como uma união entre a arte e a vida, é uma extensão da liberdade criativa até às experiências pessoais.

Segundo a investigadora Tamira Barbosa, Artaud desejava questionar as normas sociais e quebrar a ideia de arte que estava implementada propondo uma transformação no Teatro e na arte feita até à data. Tanto o Dadaísmo como o Surrealismo, foram uma grande influência nos pensamentos de Artaud. (Barbosa, 2020, p.103)

Contemporâneo de André Breton, Artaud traz-nos o Teatro da Crueldade na sua obra *Teatro e seu duplo* (1933), onde questiona o Teatro francês centrado na palavra, o autor não exclui a mesma, mas procura diluir a distância entre o Teatro e a vida, os atores e o público. Artaud refere que são os objetos que falam com o espírito e não as palavras, “aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade.” (Artaud, 1933, p.98-102)

Esta sensibilidade nervosa passa do corpo e da mente para o espaço, esta extensão da vida e do Teatro sente-se na cenografia e nas pessoas do Grupo. A palavra é transformada tornando-se poesia livre para habitar um lugar. A cenografia torna-se uma prática fulcral tanto para o processo criativo como para o processo terapêutico. O que acontece no espaço cénico não está separado da vida, mas é visto como uma extensão dela.

Tratava-se de remontar às fontes de imaginação poética, e mais ainda, ficar aí. (...) A verdade é que agora uma flecha indica a direção destes lugares e que alcançar a meta verdadeira só depende de resistência do viajante. (Breton, 1924, p. 7)

Quando alcançamos uma relação familiar com o espaço, quando perdemos a formalidade e o passamos a referir na primeira pessoa, é necessário voltar a olhar para a parede em branco é necessário voltar às “fontes da imaginação poética, e mais ainda, ficar aí.”, como disse Breton na citação anterior. O papel da cenografia no Grupo é como esta flecha que Breton refere, funciona como algo em movimento que segue um caminho sem saber qual o seu destino, integrando-se no processo terapêutico de forma orgânica. É pela manipulação da memória que entendemos a resistência do viajante, e é através da nossa imaginação, em comunicação com os objetos e o espaço, que encontramos novas formas de ser e de se relacionar com o mundo.

2.4. Objeto na cena

“(…) se os sonhos têm por função assegurar a continuidade do sono, os objetos asseguram a continuidade da vida”.

(Baudrillard, 1968, p. 105)

No fim do século XIX, Alfred Jarry, poeta e dramaturgo francês, explora o espaço cénico através do uso dos objetos. Enquanto eles eram vistos como adereços de cena com uma função decorativa, Jarry dá-lhes autonomia funcionando como extensões do absurdo, daquilo que é grotesco, criticando a racionalidade da época.

O seu olhar inovador sobre os objetos trouxe uma influência notável no desenvolvimento do surrealismo. Os surrealistas compartilhavam com Jarry o interesse pelo irracional, pelo absurdo e pela subversão das convenções artísticas e sociais. Assim como os surrealistas, André Breton e René Magritte, e o dadaísta Marcel Duchamp, trouxeram objetos fora de seu contexto habitual provocando um estranhamento, Jarry também transforma objetos do quotidiano em símbolos de desordem. É na autonomia dos objetos de Jarry, que surge uma nova resignificação, fruto de uma rutura entre elementos deslocados dando liberdade à nossa imaginação.

Jarry destaca a importância do "cenário feito por aquele que não sabe pintar" aproximando-se do "cenário abstrato, dando somente a essência; como o cenário que soubéssemos simplificar dando somente o que é útil" (Jarry, 2007, p. 8). Esta ideia de que os objetos trazem a essência daquilo que precisa de ser dito, sem que esteja totalmente apoiada pelo texto teatral, dá aos objetos o poder de construírem o seu próprio discurso.

É no espetáculo *Ubu Rei* (1896), que Jarry propõe um espaço cénico com objetos que traziam uma carga simbólica e subjetiva, ao distanciar-se de uma identidade naturalista. Segundo Marvin Carlson (1977), Alfred Jarry criticava o público, no seu artigo "Da inutilidade do teatral no teatro", por acreditar que as coisas mais "horrorosas e incompreensíveis" no Teatro contemporâneo era o cenário e os atores "que atravancam o palco para nada" (Jarry apud Carlson, p.284).

Jarry refere que "os cenários são híbridos, nem artificiais nem naturais" (ibidem). Caminham entre um espaço e outro, encontrando sentido no absurdo. É através do uso dos objetos enquanto símbolos com muitas camadas, evocando vários significados sem recorrer à sua representação real. Os objetos habitam no lugar do inútil e do imaginário. Para o público da época, a utilidade do cenário estava na sua aproximação com o real, quando algo perde a

sua função, torna-se um objeto inútil, mas até mesmo nessa inutilidade - aos olhos de outros - encontramos um discurso presente. Jarry afirma que “o melhor cenário seria um pano de fundo não pintado ou o lado oposto de um cenário” (ibidem).



Figura 22 *Rei UBU* (1896) de Alfred Jarry.

Fonte: <https://flashbak.com/alfred-jarrys-ubu-roi-the-most-punk-play-of-all-time-372959/>

A presença de um objeto, mesmo que afastado da sua função, vem questionar o seu lugar e o que surge a partir desse afastamento. Segundo Carlson, o cenário perfeito para Jarry é quando o nosso olhar está afastado dos telões pintados, quer por um novo ponto de vista ou pela ausência da técnica. O vazio de uma tela dá-nos as possibilidades de dar espaço à imaginação para o espectador criar a sua própria realidade.

A partir de bases semelhantes, o artista plástico e encenador, Tadeusz Kantor, também aprofunda o objeto em cena. Segundo Wagner Cintra, em *No limiar do desconhecido* (2012) Kantor retira os objetos do seu contexto funcional inserindo-os num espaço, onde eles se tornam testemunhas do tempo, da memória e da morte. Eles trazem uma ausência para a cena, onde é visível uma transformação profunda do objeto enquanto símbolo de ausência.

Jarry afirmava que o melhor cenário seria aquele que não era pintado, e segundo Cintra, Tadeusz Kantor também acredita “que completar é esquecer, é não dar possibilidade para a ação da imaginação e produção de novas imagens ou conhecimentos. Essas imagens produzidas afetam as experiências sobre aquilo que o espectador sabe da realidade” (Cintra, 2012, p.216).



Figura 23 – Máquina de aniquilamento do espetáculo *O Louco e a Freira* (1963) de Tadeusz Kantor.

Fonte:

<https://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2015/08/1668236-maior-mostra-sobre-tadeusz-kantor-fora-da-polonia-chega-a-sp.shtml>

O objeto é observado como algo que ultrapassa a sua própria materialidade, passando a ocupar um lugar simbólico, e não apenas um lugar físico na cena. Ele torna-se mediador entre o visível e o invisível, entre o presente e a memória, um objeto material que percorre a sua imaterialidade. Kantor observa-o como um vestígio da experiência humana e como um catalisador de múltiplos significados.

Para Kantor, o objeto é alguma coisa que está além dele. (...) essa relação do objeto em Kantor terá necessariamente dois momentos distintos no seu procedimento de estabelecer os vínculos do objeto como o 'além de', com a dimensão paralela situada entre a vida e a morte. A primeira diz respeito ao uso do objeto real degradado, que se inicia com a ideia de pobreza em 1944, fazendo dessa a característica fundamental do objeto nas suas encenações, e a segunda diz respeito à ação da memória sobre o objeto. (Cintra, 2012, p. 245)

Com uma especial atenção sobre os *objetos pobres*, objetos encontrados no cotidiano que têm uma aparência degradada, com marcas do tempo e repleto de memórias, eles transformam-se em elementos que percorrem o campo da dramaturgia, e não apenas o campo visual e estético da cena. Há uma poética que é ampliada pela tensão entre a presença material e o “além de” simbólico do objeto. É necessário observar o objeto não por inteiro,

mas como algo que precisa de “ser visto por todos os lados”, como na observação de Rui Francisco sobre João Silva, que abordamos no capítulo 1 desta dissertação.

Diferente de Kantor, que questiona a durabilidade do objeto acreditando que ele não fica limitado a uma só análise, mas que se vai transformando com o tempo, Bruno Munari, na obra, *Das coisas nascem coisas* (1981), apresenta-nos uma ficha com vários pontos, para quando analisamos um objeto. Começando pelo seu nome, quem o construiu, a sua função, qual a sua durabilidade, o seu valor social e entre outros. O autor questiona com uma visão mais técnica do objeto, questionando-se sobre os materiais que ele é feito, se as suas partes estão bem conectadas, ou se ele pode alterar-se em diferentes condições ambientais.

Os objetos, na cenografia, são muito mais do que um elemento cênico: são um símbolo que guarda e desafia o tempo. Em Kantor, o objeto é como a própria caixa encontrada por Catarina Gomes, para ele, o objeto tem a “capacidade de conservar-se materialmente no tempo, mais do que o ser humano (lembrando que na sua concepção os homens passam, mas os objetos permanecem)” (Cintra, 2012, p. 246).

Se olharmos para os objetos como testemunhas do tempo, entendemos que é neles que a nossa história continua, e são eles que traçam a vida. Enquanto nós temos o nosso tempo delimitado, os objetos permanecem mesmo quando perdem a sua função.

Em Kantor, o objeto deixa de ser um adereço e passa a ser um corpo de memória e resistência, desafiando continuamente o real, e o tempo que percorremos. Pelas palavras de Wagner Cintra “o objeto no Teatro de Kantor é sempre uma estrutura real que está constantemente desafiando a realidade na qual ele está inserido” (Cintra, 2012, p. 249). A metáfora é utilizada como um ponto de partida para trabalhar o objeto, tornando-o um símbolo para outra coisa, como por exemplo, uma máquina fotográfica que num momento da cena se transforma numa metralhadora. A realidade de um objeto que caça imagens, cruza-se com outra realidade, de um objeto que caça algo, ambas conhecidas pelo público. Para Kantor o objeto “é sempre uma estrutura real que está constantemente desafiando a realidade na qual ele está inserido” (ibidem).

Quando o objeto está presente no espaço cénico, a primeira mensagem que recebemos é a referência que temos daquele objeto, que tanto pode ser conhecida ou desconhecida. Mas quando o objeto ultrapassa a sua realidade, sendo manipulado e apropriado de outra forma, ele transforma-se noutra coisa, contaminando tudo o que o rodeia.

Esta relação entre o Teatro e os objetos, tornou-se mais clara a partir dos anos 70, quando nasce o Teatro de Objetos habitando o campo das formas animadas, utilizando os objetos como uma forma de expressão, dando-lhes vida e expressão em cena. Embora Alfred Jarry e Tadeusz Kantor não tenham estabelecido uma relação directa com o Teatro de

Objetos, foram precursores para uma linha de pensamento, a nível estético e conceptual, em que o objeto cênico passou a ter valor simbólico, poético, ganhando lugar no discurso dramaturgico.

A relação com os objetos que esta investigação propõe no trabalho do Grupo não caminha lado a lado com o universo das formas animadas, mas partilha a mesma vontade em olhar para lá do objeto, para descobrirmos um lugar para além do espaço que ocupamos. No Grupo, as partilhas dos atores, com base na sua experiência individual transformam-se em documento, a matéria de cada ator é moldada pela poesia da palavra, tornando-se um documento para criação.

Também o objeto é contentor de memórias, tempos e lugares, também ele se transforma num documento para a criação, para além de ganhar vida na literatura, também conquistou o Teatro. É a partir dos anos 80, que nasce o Teatro de Objetos Documentais, com a vontade em trabalhar a memória, a biografia e o real através de objetos que fazem parte do quotidiano de alguém. Transformando os objetos como fragmentos de memórias vividas num presente que se transformou no passado, e que questiona o seu futuro.

Shaday Larios, artista, investigadora, denomina-se como *objetóloga*, termo que traduz sua dedicação à escuta sensível dos objetos, investigando a sua qualidade enquanto documentos, como vestígios de tempos e de percursos. Escreve o seu percurso em torno dos objetos, da memória e de mecanismos e fragilidade, e mais tarde em 2013, juntamente com Jomi Oligor criam o coletivo *Oligor y Microscopía*. Sensíveis a tudo aquilo que cruza o seu caminho, mergulham no objeto entrelaçando, investigando-o como uma plasticidade e uma poética a partir “das coisas, dos afetos que elas encerram e de como são capazes de falar das pessoas e da sua comunidade.” (Oligor Microscopía, s/d)



Figura 24 Coletivo Oligor y Microscopía

Fonte: <https://teatromadrid.com/oligor-y-microscopia/>

O coletivo segue o seu percurso artístico ao lado das formas animadas, que segundo Larios (2019), essa prática abre espaço para “narrativas que dão atenção à zona intermédia que emerge numa transferência de sensibilidades entre o humano e o não-humano” (s/p). O Teatro de Objetos Documentais é visto como um recetáculo, onde a dramaturgia nasce dessa zona de tensão entre a pessoa e a simbologia dos objetos.

Não criamos personagens com os objetos, mas trabalhamos com o que esses objetos já são em si mesmos. Isto leva-nos a configurar uma outra ideia de animação não centrada em fazer como se esses objectos estivessem vivos, porque eles já estão animados pela sua própria trajetória social e pelo seu encontro connosco. (Larios, 2014, p. 91)

Para Shaday, apesar dos objetos não serem moldados como personagens, eles ganham uma força em cena através de evocação de histórias e memórias, tornando-se, tão importantes para a dramaturgia, como as próprias personagens. “As coisas evocam as histórias de vida das pessoas que podem tornar-se personagens” (Larios, 2024, p. 92).

Para além das formas animadas, é através da poética, da palavra, da prática e da sua experiência pedagógica que Larios mergulha na investigação neste campo. Explorando um discurso poético por detrás dos objetos que convivem connosco, descobrindo os lugares onde habitam, quer sejam eles reais ou irreais.

Hemos constatado como la carga afectiva de los objetos desinhibe recuerdos reprimidos y se transforma en vehículo social de discursos silenciados. Trabajamos en que lo personal se haga político a través de los objetos, en colectivizar lo íntimo al explorar los marcos sociales de las memorias materiales. (Larios, 2024, p.91)

Na cenografia partilhamos o mesmo olhar sobre os objetos, ambos estão repletos de memórias reprimidas. Para Larios, o Teatro de Objetos Documentais é um espaço de criação teórico-prática onde os objetos não são manipulados para simular a vida, mas são reconhecidos como objetos que já contêm vida, tanto por aquilo que já viveram como pela relação que estabelecem com quem os observa.



Figura 25 Espetáculo *Agencia el Solar. Detetives de Objetos* (2025) de Shaday Larios, Jomi Oligor & Xavier Bobés, no Teatro do Bairro no festival FIMFA LX 2025. Fonte: Fotografia de autoria própria.

A investigadora desenvolve este trabalho do laboratório a partir da objectualidade que nos rodeia à medida que vai encontrando conexões subjetivas. Encontramos também na cenografia a necessidade de trazer esta abordagem de trabalho, de encontrar espaços de criação teórico-prática para que ela não seja uma simulação do que é a vida, mas um pequeno fragmento dos seus lugares. Nesse sentido, a presença do objeto documental em cena atua como um dispositivo de memória coletiva e um ponto de partida para o cruzamento entre o dentro e o fora, o privado e o público, entre a biografia e a história. Através da partilha íntima de memórias materiais, o Teatro de Objetos Documentais não só faz uma recolha daquilo que é íntimo, como também propõe um olhar crítico e sensível aos sistemas de esquecimento, exclusão e invisibilização de narrativas.

Não é só o objeto em si que traz uma bagagem, mas também o espaço que o rodeia. Os objetos encontrados por Catarina Gomes não teriam a mesma importância se tivessem sido encontrados numa vitrine. A caixa é o resultado de um sistema de esquecimento que trouxe outro discurso aos objetos encontrados. O lugar onde eles estão guardados pode dizer-nos muito sobre a relação que estabelece com a pessoa que o possui, ou que já não os possui. Um objeto numa caixa tanto pode ser um objeto esquecido ou perdido, como um objeto guardado com especial atenção.

Foi com um olhar curioso perante objetos perdidos, que a companhia Casear - Criação de Documentos Teatrais, trouxe para cena em 2022, o espetáculo *A Vida Suspensa dos Objetos Não Reclamados*, de Sara Franqueira e Sofia Cabrita. Um projeto artístico que nasceu da secção de perdidos e achados da Polícia de Segurança Pública, onde são armazenados grande parte dos objetos perdidos em Lisboa. Objetos que ficaram com a sua vida suspensa

a partir do momento em que se perderam dos seus proprietários, e a sua função foi colocada em pausa. Num instante, eles deixaram de ser utilizados, tocados, possuídos ou contemplados. A PSP delimita o prazo de um ano para os donos reclamarem qualquer um destes objetos, depois desse tempo ganham um novo dono, mais distante do anterior. Ficam à guarda do Estado que vai encontrar novos destinos, vendendo-os, doando-os ou até destruindo-os.

Museu vazio. Ou, pelo menos, onde as coisas desaparecidas não estão ali visíveis e compactas. Essas coisas desaparecidas são, então, anunciadas nostalgicamente por via de indícios: espaços de nada e em branco que ficaram, cá atrás, na vida real e presente. (...) Também se veem objetos abandonados pelas pessoas desaparecidas. Os desaparecimentos colocam as coisas fora de vista; e esse fora de vista espacial é também um fora de tempo (Tavares & Os Espacialistas, 2024, p. 154).

Guardados numa secção da PSP estes objetos habitam num lugar em branco, são objetos do nada quando já foram tudo, sem deixarem de ser aquilo que são. A companhia interrompe esse ciclo fazendo uma seleção destes objetos para a criação, ela não só adia os destinos que lhes esperavam como os retira “fora do tempo” fazendo-os viver novamente dentro do tempo.

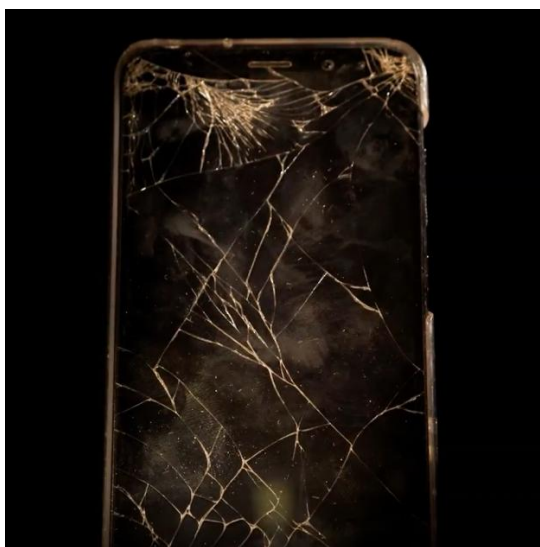


Figura 26 e 27 Objeto do espetáculo *A vida suspensa dos objetos não reclamados* (2022) de Sara Franqueira e Sofia Cabrita.

Captura de imagem de entrevista do Teatro Ibérico. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=E-3QMuZ6Hfo&t=40s>

A construção deste projeto, tanto na dramaturgia como no espaço cénico, estava sustentada numa relação direta com estes objetos não reclamados. Segundo a cenógrafa, “tudo resultou de um compromisso com essa realidade e todos os pressupostos do espetáculo foram criados a partir do uso, da manipulação, da improvisação, da análise e da especulação sobre estes objetos” (Franqueira, 2022, p.8).

É também a partir deste compromisso com o real que esta pesquisa propõe olhar para a cenografia no Grupo. Assente naquilo que nos rodeia, da forma como o conhecemos, nos contextos e situações que nos encontramos, mas não fechando as suas possibilidades de existir de outra forma. Quando observamos um objeto que achamos estar fora do seu lugar, há sempre uma inquietação que aparece no pensamento. Enquanto estamos em movimento, as perguntas que surgem transformam-se em possíveis respostas, encontradas através da nossa imaginação. Estes objetos, enquanto corpos imobilizados na rua, o único movimento é dentro da cabeça de quem se cruza com eles, que olha, questiona e segue o seu caminho.

Numa entrevista à equipa artística da peça *A Vida Suspensa dos Objetos não reclamados*, o ator Rui M. Silva partilha esta inquietação sobre estes objetos:

Tu olhas para eles e todos eles te suscitam histórias. Eu lembro que, um dos objetos que tinham encontrado, penso que no metro, era um vestido de noiva. E tu perguntas: Um vestido de noiva perdido? E ficas sempre no limbo, perdido ou abandonado? Porque é que abandonou? Mil histórias na cabeça... (...) O que aconteceu para o vestido ficar para trás? E isto acontece a todos os objetos que temos. (Silva, 2022)

A cenógrafa da peça observa estes objetos como cenografia “porque são dispositivos de ação.” (Franqueira, 2022, p.8) É nesta sua suspensão que os objetos ganham outras histórias, acima das que já contêm, dando ao objeto a possibilidade de contar a sua história, através de outro olhar e outras mãos. “Não substituem a presença de algo, são matérias que nada representam a não ser elas mesmas, mas não são cenários que abrigam os corpos em movimento, são mecanismos que despoletam a ação teatral” (ibidem). Observando os objetos enquanto matéria daquilo que são é observar também a nossa relação com aqueles objetos. As suas histórias apenas são visíveis porque quem observa tem também as suas memórias, sobre aquele objeto.

Estes objetos desencadeiam uma *visualidade* na cenografia que nos sugere outros olhares para os mesmos lugares. Sobre a visualidade, a dramaturga Maikée Bleeker em *Visuality in the theatre - The locus of Looking* (2008) manifesta que:

(...) o objeto da análise visual é o modo como as coisas se tornam visíveis em resultado das práticas de olhar nelas investidas. A visualidade como objeto de estudo exige, portanto, que nos concentremos na relação entre quem vê e o que é visto. Esta relação entre quem vê e o que é visto é frequentemente considerada como uma característica fundamental do acontecimento teatral e crucial para as experiências intensas que pode evocar. (Bleeker, 2008, p.2)

Os objetos desenham o seu percurso com quem os possui, quem os observa, quem os descobre e até quem os perde. Na cena, compreendemos que eles deixaram de ser apenas

vestígios decorativos para se tornarem corpos simbólicos, carregados de memória, ausência e identidade. Alfred Jarry rompeu com a sua função e uma racionalidade nos elementos cénicos, Tadeusz Kantor que atribui aos objetos uma alma degradada, mas profundamente humana, onde os objetos percorrem a cena como testemunhos vivos de um tempo que persiste. Shaday Larios no Teatro de Objetos Documentais, observa o objeto como um corpo vivo, não através da manipulação, mas porque eles já estão vivos pelas histórias que carregam, pelas mãos que os tocaram e pelos contextos que os abandonaram. Eles são fragmentos da vida real que, ao entrarem no espaço cénico, abrem caminhos entre o visível e o invisível, entre o íntimo e o coletivo.

Os objetos não reclamados de Sara Franqueira, explorados na cena, ganham uma qualidade na sua suspensão. Entre funções perdidas e sentidos reencontrados, eles tornam-se dispositivos de ação e de pensamento onde a visualidade não reside apenas no que é mostrado, mas no modo como olhamos, como somos contaminados e como somos convocados a imaginar. A cenografia, nesse contexto, não transporta apenas corpos e ações, mas torna-se também um lugar de escuta. Ela recolhe o que foi esquecido, desloca o que é familiar e cria novas possibilidades de ver e de sentir o objeto.

Capítulo três - A Cenografia como um lugar de descoberta

3.1. A cenografia na imprevisibilidade do objeto

“E existem os que viajam e exploram territórios estrangeiros onde o sentido de lugar é antes uma noção de descoberta.”

Win Wenders, *Cinema além das fronteiras*

Quando nos deslocamos e reinventamos o lugar que habitamos, propomos também uma reflexão sobre a cenografia como prática em movimento, aberta à transformação e ao questionamento dos seus próprios limites. Neste percurso, a cenografia deixa de ser mero suporte visual para tornar-se um campo onde se experimentam novas formas de estar, de pensar, de sentir, e sobretudo descobrir o espaço.

Ela é observada como um espaço ativo de expressão que encontra ressonância nas reflexões contemporâneas sobre a sua expansão para fora do lugar da caixa de palco. Assim como o trabalho desenvolvido na construção da cenografia no Grupo, a pesquisa de Sara

Franqueira propõe olhar para a cenografia como um território em mutação, onde a linguagem traz novas possibilidades de pensamento. Em *O Lugar Cenográfico em mutação face às Práticas Artísticas Contemporâneas*, a cenógrafa traz a visão de Manuel Castro Caldas que nos diz que “o encontro com as coisas é feito em torno da linguagem: antes do nome, depois do nome” (Caldas apud Franqueira, 2020, p.45). No seguimento deste pensamento de Castro Caldas, Franqueira refere que:

“Apesar de muitas vezes o nosso encontro com as matérias ir além dos nomes das coisas, é certo que o poder da nomeação pode ser uma porta de entrada para a problematização de um certo lugar para o pensamento e/ou prática contemporânea, ainda que esse lugar seja sem fronteiras, itinerante ou híbrido. E, por isso, um simples nome pode não ser assim tão simples, fazendo equacionar todo um espaço de diálogo, um “lugar” onde certas ideias se descobrem e se reconhecem, formando um território de cumplicidades.” (Franqueira, 2020, p.45).

No caso do Grupo, a cenografia descobre este território de cumplicidades, um espaço de diálogo, onde o real descobre o irreal, e esta relação transforma-se numa linguagem, num diálogo ativo entre espaço e mente. Além de se tornar numa prática de investigação artística através da criação, ela torna-se num lugar de cumplicidade.

Criamos uma relação com o espaço antes de o habitarmos. Antes do que é material vem o imaterial, antes do que é palpável surge algo que apenas foi tocado pelo pensamento, pela necessidade de ir e de estar. O verbo habitar já indica uma ação, um movimento, primeiro cá dentro e depois cá fora, onde estabelecemos uma relação com o espaço antes de estarmos fisicamente nele. Yi-Fu Tuan (1977), refere que “A intenção de ir a um lugar cria um tempo histórico: o lugar é um objetivo no futuro” (p.145).

No caso dos espetáculos do Grupo, eles também criam um tempo, o tempo do passado de cada elemento, das sessões do presente e do objetivo que partilham para o futuro. Um tempo partilhado, entre partilhas individuais e coletivas dos atores, que ao longo das sessões vão culminar no texto do espetáculo. As normas são questionadas, tanto na cena como fora dela, é no tempo que o espetáculo é criado, no tempo do cuidado, da escuta, do percurso individual e coletivo.

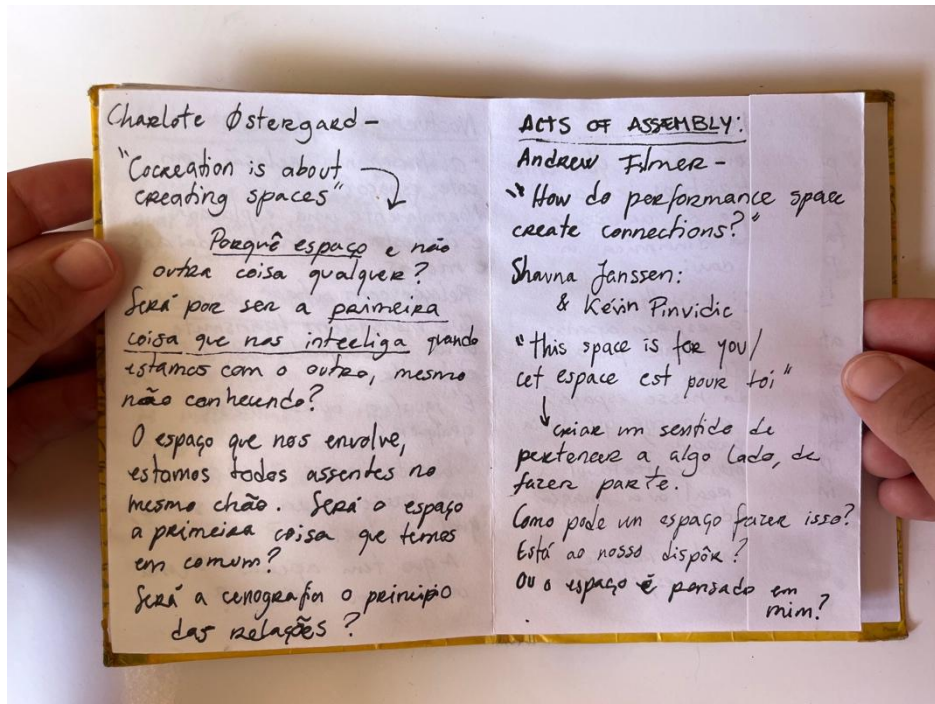


Figura 28 Caderno de campo do laboratório de cenografia. Anexo 5.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

O espaço está em constante transformação, e com ele também está quem o habita. Um espaço que vive da possibilidade, daquilo que é, e do que pode vir a ser, do que é efêmero e está em constante transformação. Questionamos a relação entre o palco e o público, o real e o irreal, é neste lugar de um espaço fixo e previsível, onde a cenografia torna-se uma plataforma de experimentação onde a liberdade criativa ganha outro papel.

A cenógrafa Katrin Brack vem questionar qual o lugar do cenógrafo, onde começa e até onde vai o seu trabalho e, por consequência, o próprio lugar da cenografia. Os cenários realistas saem de cena, dando protagonismo a novas linguagens visuais. Uma das características principais do seu trabalho, parte da escolha de um único material e disponibilizá-lo de forma livre para os performers. Desta forma a cenógrafa dá a possibilidade de criarem o seu espaço, em cena. No caso do espetáculo *The Hermannsschlacht* (2010), encenado por Armin Petras no Munich Kammerspiele, Brack apresenta-nos uma paisagem de esponjas com grandes escalas. A sua tentativa não é representar nenhum ambiente específico, mas sim utilizar o material com todas as suas características. A cenógrafa permite que o material habite novos lugares ao trazê-lo para cena tal e qual como o conhecemos, sem qualquer tipo de intervenção, tornando-o totalmente independente. Através desta criação de novos discursos no palco, o espectador é confrontado com uma cenografia efêmera em constante movimento, contrariando as cenografias fiéis à realidade da sua representação. A cenógrafa disponibiliza-nos um jogo teatral sem regras, onde o palco, os performers e o espectador são os jogadores.

Esta banalização dos objetos também pode ser observada nas obras de Magritte e Duchamp. Segundo Gabriel Pedrosa (2010), para os artistas Magritte e Duchamp, tudo é matéria válida para o jogo da arte: a tradição, a linguagem comum e as coisas banais. Qualquer uns destes campos podem ser inseridos num jogo de linguagem, porque no fundo, é disso que se trata, de uma linguagem/comunicação entre a obra e o espectador. Ainda segundo o investigador:

E este é um dado fundamental para que as obras aconteçam, este estar na vida cotidiana, referir-se a ela, sem participar completamente de sua organização, sem abrir mão de assumir para si uma outra lógica, uma outra organização e uma possibilidade de fazer outros sentidos. (Pedrosa, 2010, p.42-43)

Tanto *A Traição das Imagens* (1929), de Magritte, quanto *A Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, ambas trazem uma nova perspectiva de forma tão assertiva, que se torna impossível questionar a sua lógica de pensamento. Quando Duchamp, criador do conceito *ready-made*, inserido no Dadaísmo, escolhe um objeto do quotidiano e coloca-o num museu, vem questionar o propósito, o lugar da obra de arte, e a sua relação com o espectador. Como observa John Berger em *Modos de ver* (2018) desencadeia um processo de questionamento, referindo que “nunca nos limitamos a olhar para uma coisa: estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos” (Berger, 2018, p.18).

Numa entrevista para o canal alemão DW-News, Katrin Brack reconhece no seu trabalho cenográfico a preferência por objetos “ready-made” que fazem parte do nosso quotidiano, como por exemplo, lâmpadas, balões, confettis, esponjas e nevoeiro.⁷ (Brack, 2010)



⁷ DW-News – Deutsche Welle (2010, 18 outubro). Minimalist Magic -- The Work of Set Designer Katrin Brack | Arts.21 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qlh-0QWk3kg&t=116s>

Figura 29 Espetáculo *The Hermannsschlacht* (2010) de Armin Petras, cenografia de Katrin Brack.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qlh-0QWk3kg>



Figura 30 Espetáculo *Marcha de Radetzky* (2007) de Johan Simons, cenografia Katrin Brack. Fonte: <https://www.kulturwoche.at/buehne/3727-radetzky-marsch-theaterkritik>

Da mesma forma que o *ready-made*, do movimento dadaísta, valoriza o gesto acima do objeto escolhido, os *ready-made* de Brack, afastam-se da cenografia construída em oficina, observando-a também como um gesto. Elimina o conceito do cenógrafo enquanto único elemento criativo, e defende que o seu lugar começa por levar esse processo criativo até todos os elementos envolvidos no espetáculo.

Através de objetos realistas surgem cenografias abstratas e subjetivas, dando ao espectador a possibilidade de criar a sua própria narrativa, ultrapassando a própria peça. Para Duchamp e Brack, o jogo não tem fim.

Da mesma forma que Magritte, nos diz que “Isto não é um cachimbo”, mas sim uma representação do mesmo, Katrin Brack poderia dizer-nos ‘Isto não é um cenário, mas sim uma cenografia’. É na palavra cenografia que a poesia acontece. Entendemos a cenografia como um desenho da cena, como uma grafia, o uso de uma linguagem como comunicação escrita, mas ao falarmos em escrita, não falamos apenas de um conjunto de grafismos registados.

Falamos do próprio ato de escrever e, de uma vontade de transmitir algo. Passamos de uma folha de papel, para todos os planos do espaço, a grafia da cena torna-se um jogo sem fim.

A cenografia revela-se como um campo vivo em constante transformação, um território de escrita expandida presente em cada gesto e em cada objeto. Um espaço que vive da possibilidade, daquilo que é e, do que pode vir a ser, o que é efêmero e está em constante transformação, à medida que é escrito. Assim como Magritte questionou aquilo que nos parecia óbvio, e Brack desconstruiu os limites da cenografia, também nós somos levados a repensar estes lugares. Ao libertar-se de um lugar privilegiado, de poder, Brack cria espaço para uma escuta mais profunda dos corpos, do tempo, do outro e do espaço que se escreve.

Num jogo entre presença e possibilidade, a cenografia deixa de ser o que representa e passa a ser o que propõe: um convite permanente à descoberta, à imaginação, à cumplicidade e à reinvenção do olhar.

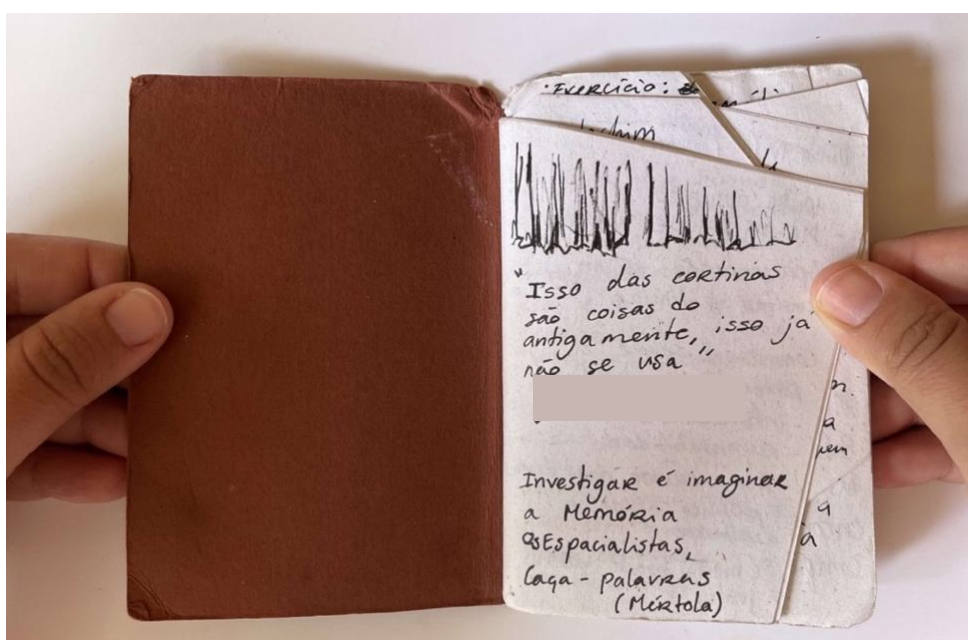


Figura 31 Caderno de campo do laboratório de cenografia. Anexo 6.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Capítulo quatro. Uma viagem singular, individual e coletiva na cenografia

4.1. Do texto à imaginação

Observamos a cenografia não só como uma forma de expressão, mas também como espaço de criação e transformação, onde cada objeto e elemento tem uma bagagem. Estes objetos tornam-se depósitos de experiências e emoções, eles ganham volume e forma, e abandonam o plano visual para se tornar um reflexo do inconsciente coletivo e individual.

Atacamos a cenografia com poesia, a arte liberta-se da razão e abre espaço para o inconsciente. No caso do Grupo de Teatro Terapêutico, ela é compreendida como uma imersão no inconsciente coletivo do grupo, e o espaço cénico vem potencializar o trabalho da terapia, tornando-se um campo livre de expressão. Proporcionando uma plataforma para trabalhar emoções e pensamentos reprimidos ou não verbalizados anteriormente em outros contextos.

Observamos a definição de tempo, segundo o Porto Editora⁸, como um “período contínuo e indefinido no qual os eventos se sucedem; duração”. A cenografia no Grupo parte dessa indefinição, abolimos a construção de formas e a tentativa de representar um lugar existente, aqui procuramos um lugar para nos perder, no espaço, no tempo e em nós.

Existe uma transformação no espaço que ocupamos, que vai acontecendo, não só através de elementos como cadeiras e outras mobílias que compõem o Salão Nobre, mas na forma como vemos aquele espaço como uma extensão de nós e das nossas memórias. Tal como Tuan refere, “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado.” (Tuan, 1977, p.151)

O primeiro lugar que pisam é nas memórias que se transformam em palavras, o espetáculo nasce no limiar do que é real e irreal, o texto transforma-se em dramaturgia e o espaço em cenografia.

Os laboratórios de cenografia no Grupo Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos foram trabalho de campo desta investigação, onde partiram da palavra. A escolha das deixas de textos antigos do Grupo, por parte da cenógrafa, permitiu que os atores se apropriassem delas para explorar o espaço, e depois imaginá-lo.

⁸ duração – no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/duracao>[visualizado em 2025-06-10 17:08:20].



Figura 32 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Longe da descrição e mais perto da poesia, longe da representação e mais perto do sentir. A poesia habita na força do sentir.

Foi no espaço do Salão Nobre que cada um foi descobrindo os lugares habitados por estas palavras, conduzidos por um conjunto de perguntas e provocações que ia contaminando o percurso individual de cada um. O foco não estava em encontrar uma resposta exata, mas sim mergulhar mais fundo nesta descoberta. Foi a partir das deixas dos espetáculos, *Torcicolo* (2015), “Viajava na memória das noites da minha infância... das paredes violentas da velha casa do meu passado. Recordações...” (Silva, 2016, p.15); e do espetáculo *Apeiron* (2023), quando a personagem 33.825 diz: “Também tenho ervas daninhas no meu jardim. Cansei-me de as arrancar dia sim, dia sim. Adaptei-me, agora vivemos em harmonia.” (Carvalho, 2023, p.4), que o exercício de explorar o espaço pela palavra surgiu.

As primeiras frases propostas para reflexão foram: “como é uma memória de infância?”, “o que é viajar até lá?”, “como é a velha casa do meu passado?”, “ela tem portas, tem janelas, é grande ou pequena?” ou “está vazia ou cheia?”.

Independentemente destas frases corresponderem a uma personagem no contexto do texto, um dos objetivos deste exercício era cada um encontrar o seu significado para cada um destes lugares, tais como “a casa do passado” ou “memórias de infância”. O mesmo exercício teria tido resultados completamente diferentes de pessoa para pessoa. Esta viagem individual pelo exercício apenas é possível a partir de uma entrega total ao espaço, de estar presente

com todos os sentidos. Foi a partir desta entrega que estes lugares do imaginário nasceram, de um estado de presença.

Observando a presença como um fenômeno, Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks em *Archaeologies of Presence* (2012), defendem que a “presença também implica testemunho e interação - um estar perante ou estar na presença de outro.” (Giannachi, Kaye & Shanks, 2012, p.2)

Estar presente no Grupo parte deste lugar de testemunho e interação que as autoras referem, ao estarmos em alerta estamos com os sentidos atentos, escutando aquilo que carregamos, o que se passa no presente e o que os ventos sopram do futuro.

Um corpo presente no espaço torna o espaço ativo, onde o espaço se transforma de acordo com quem o habita, e não o inverso. Segundo as palavras de uma atriz, sobre o trabalho desenvolvido no Grupo, há um sentimento de pertença, “de encontrar um espaço onde eu sinto que posso caber. Caber de uma maneira que para caber não tenhamos de mudar de forma”. (anexo 3)

Um espaço que se adapta e renova consoante quem o habita, que é transformado pelas experiências de cada um. Estão ambos, corpo e espaço, em pé de igualdade, estando no mesmo lugar de contágio. Continuando nos estudos sobre a presença, Giannachi, Kaye & Shanks (2012) dizem:

Por sua vez, estes passos alinham-se com termos fundamentais para o evento teatral: estar aqui, para a negociação dos tempos do lugar e do tempo por parte do performer ou do espectador ‘performativo’; estar antes, para a sujeição do performer ao olhar, para a atividade de testemunhar e para a leitura dos sinais corporais da performance; e para a efemeridade, para uma presença encontrada nos vestígios da performance. Em cada um destes contextos, a presença é abordada como provocada e moldada numa ecologia de relações; na realização de um ambiente; (Giannachi, Kaye & Shanks 2012, p.11)

Os autores acreditam que a nossa presença não pode ser oca, carregando um universo de diferentes formas de estar, e é necessário olhar para a “presença como uma abordagem provocada numa ecologia de relações”. (2012, p.11)

Antes de mergulharmos no trabalho, no espaço, e no objeto, é importante entendermos a nossa “ecologia de relações”, entender como o nosso corpo está presente no singular, no individual e no coletivo. Sendo um Grupo de Teatro Terapêutico estas três palavras têm um significado específico, cada pessoa tem as suas singularidades, vão encontrando ferramentas terapêuticas para trabalhar o seu individual, enquanto embarcam juntos numa viagem, enquanto coletivo. No caso do laboratório, encontramos outros conceitos para as mesmas

palavras, singular, uma pessoa ímpar, que age de forma singular, individual, um indivíduo inserido num grupo, e coletivo, um grupo que funciona como um todo. Estes conceitos surgem de uma atenção e escuta, para com o nosso corpo e o do outro, no espaço que habitamos. Percorremos o espaço livremente, mas sempre acompanhados com um destes conceitos.



Figura 33 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, percorrer o espaço.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Para clarificar, vemos estas palavras ao contrário, do coletivo para o singular. Imaginemos que o Grupo está sentado em círculo de cadeiras metálicas, como acontece nas conversas de grupo, cada um sentado à sua maneira, uns de pernas cruzadas e outros de mãos nos braços da cadeira, mas estão no espaço enquanto coletivo. Existe uma pessoa que não se senta na cadeira, mas mantém-se no círculo pertencendo ao Grupo, esta pessoa está como individual, porque ainda que esteja no mesmo contexto, a sua forma de estar no espaço é diferente. Quando, contrariando tudo isto, alguém se desloca para fora do círculo, essa pessoa está como singular. Porque o seu corpo traçou uma forma de estar no espaço díspar do restante. A forma de nos relacionarmos com o espaço tem o seu próprio discurso, torna-se numa linguagem com o espaço e com quem o habita conosco.

Antes de mergulharmos a fundo na exploração do espaço e do objeto, é fundamental entender a presença que cada corpo pode manifestar. A forma como nos colocamos no espaço – como singular, individual e coletivo – encontra lugares de escuta. Ao compreendermos estas camadas, e o nosso ponto de partida, abrimos caminho para um trabalho mais consciente e profundo, onde o espaço deixa de ser apenas um cenário e passa a ser uma linguagem. A prática do laboratório torna-se pensamento, e o pensamento devolve-se ao espaço em forma de experiência sensível. É através do encontro entre a palavra e o

sensível, entre a imaginação e o lugar, que este laboratório se transforma num campo fértil de criação. A poesia ocupa o centro da prática e a cenografia se manifesta como experiência compartilhada, construída na presença e do que nasce a partir dela.

4.2. Dissecar o espaço

Escutamos o barulho de fora que as janelas deixam passar, uma porta que fecha do outro lado da sala, o chão que range enquanto percorremos o espaço. Olhamos para o teto quando passam aviões, à nossa volta para ver quem falta e reparamos numa nova marca na parede. Estamos envolvidos por todos os elementos que compõem este espaço, porque também eles estão presentes. A parede nunca esteve tão firme, o chão nunca rangeu tanto, os assentos aumentam de número e a cortina esteve sempre intocável. É nesta relação com o espaço que ganhamos outra consciência destes elementos, e daquilo que significam para nós. Dissecamos o espaço parte a parte: Paredes, portas, janelas, chão, cadeiras, bancos, mesas, tapetes, tecto, candeeiros. O ato de dissecar indica um corpo morto, mas o espaço nunca esteve tão vivo, morto está a ideia que tínhamos dele no passado. A presença destes elementos não fica só na superfície, alcançando outros planos do nosso olhar. O poeta francês Georges Perec, na sua obra *Species of Spaces and Other Pieces* (1977), fala sobre nos esquecermos das coisas quando elas nos são familiares. Colocamos quadros sobre paredes e com o tempo vamos esquecendo um a um. “Por isso, precisamos de mudar continuamente, quer a parede quer o quadro, de estar sempre a colocar outros quadros nas paredes, ou então de mudar constantemente o quadro de uma parede para outra” (p.39).

Quando habitamos um espaço diariamente estabelecemos uma relação mais próxima com ele. Ao entrar no Salão Nobre sabemos que existem quatro portas, inúmeras cadeiras e bancos, três janelas, uma mesa, umas escadas, um palco e uma cortina. Temos esta informação presente não porque fazemos esta contagem diariamente, mas porque ele - o espaço- comunica connosco, e ao longo do tempo esta linguagem vai tornando-se cada vez mais subtil. O palco e a cortina vermelha estão presentes o tempo todo, mas deixamos de os ver da mesma forma que Perec deixa de ver a parede. A forma como estes elementos comunicam connosco mudou, e não porque perderam a sua importância, mas porque ganharam uma maior no seu afastamento.

Tal como referido no primeiro capítulo, o momento da apresentação da maquete da cenografia ao Grupo era bastante importante. O espaço saía do pensamento e era materializado, acessível ao olhar e ao toque. A construção de uma maquete inserida num espaço teatral organiza-se mais ou menos por uma receita: temos um chão, três paredes, uma frontal e duas laterais, e um teto, correspondente à teia. Foi numa sessão de laboratório

que saímos do nosso olhar frontal de espectador, aproximámo-nos de cada elemento do espaço, e para tal o trabalho começou peça a peça.

Foi através de um momento mais plástico, partindo de folhas em branco, materiais de desenho, recortes e colagens, que cada um encontrou cinco lugares: em primeiro, o lugar quando estamos sozinhos, em segundo, quando estamos com outras pessoas, em terceiro, um momento terapêutico ou da terapia, em quarto, as sessões do grupo, e por último, o momento do espetáculo (do Grupo).

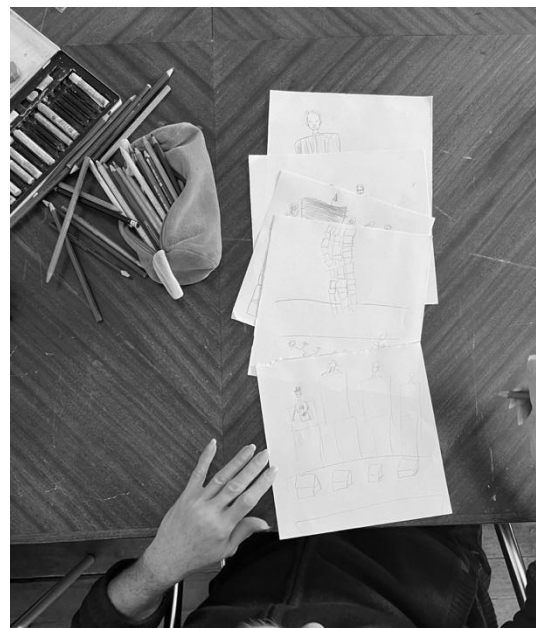


Figura 34 e 35 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, construção da sua maquete individual.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

As ideias vêm do imaginário e seguem em frente, no papel ou na cabeça, elas movimentam-se num espaço ou outro. São observadas pelo nosso subconsciente e observam-no também de volta. O escritor Gonçalo M. Tavares e coletivo d’Os Especialistas (2024), trazem esta ideia de que “projetar, em desenho, ou mesmo só na cabeça, um museu ou um edifício é procurar pousar na cabeça uma pedra imaginada num potente caudal de água de que desconhecemos origem ou destino” (p.12).

Continuando o exercício por um imaginário individual, seguimos este caudal de água levando-nos a um momento de análise e de reflexão, onde cada um atribuía um elemento do espaço a cada lugar. Observamos o chão como uma peça fundamental do nosso dia-a-dia, sem ele não caminhamos, não vamos em frente nem voltamos atrás, e quando ‘nos tiram o chão, tiram-nos tudo’; as três paredes simbolizam os pilares do nosso espaço dando-nos proteção e abrigo, conseguimos viver sem, mas ficamos desprotegidos; e o último elemento, o tecto, que só existe pela sua relação direta com as paredes.

É através desta relação, entre o imaginário e o real, que descobrimos o significado que cada elemento tem, e como nos relacionamos com ele:

Onde eu estou neste momento é um sonho [o chão]. Eu coloquei as paredes de lado, que é onde há talento, mas também os lugares invisíveis e a farsa, que faz parte do Teatro. E na parede da frente, que se vê mais, coloquei as frases “Quis saber quem sou” que foi para isso que eu vim para aqui, e a frase: “Sou tudo o que me impede de ser eu mesma”, que é uma frase que digo muitas vezes, que me identifico bastante. O teto, foi: “descobri, e agora?” [como resposta às perguntas da parede da frente]. (Partilha da atriz C sobre o exercício em laboratório no dia 31 de Janeiro de 2025)

Partimos desta ideia de que, para habitarmos por completo uma cenografia, é preciso, em primeira instância, conhecer os lugares que ecoam dentro, descobrimos quem somos pela forma como nos colocamos no espaço e na relação que criamos com o que nos rodeia, tendo consciência que esta descoberta é um processo que rompe o tempo e percorre o espaço.

A relação entre a cenografia e o Grupo foi sendo construída e ressignificada de forma diferente para cada elemento deste grupo. Esta relação, como qualquer outra, não é estanque, vai-se transformando e transformando quem a rodeia ao mesmo tempo. Mesmo olhando para um espaço em branco e despojado de sentido definido, ele tem um impacto em nós, ele comunica connosco, relaciona-se e contracenana, connosco e com qualquer um que o habita.

Numa das sessões do laboratório, a proposta foi observar o espaço a partir de uma perspetiva pessoal e encontrar olhares semelhantes ao nosso, e através dessa junção criar uma proposta cenográfica em grupo. Era um exercício simples, partindo do princípio que estamos a seguir um enunciado fechado e sem possibilidade de transformação.

A dinâmica desenvolveu-se por etapas que guiaram o processo de descoberta, em primeiro a escolha de um elemento do espaço – chão, parede ou teto – como âncora para o olhar. Em seguida, era necessário atribuir um objeto que habitasse a mesma realidade desse elemento. Houve pessoas que relacionaram tapetes com a palavra chão, janelas com parede, e candeeiro com teto, até que houve alguém que revolucionou a premissa, e interligou uma mesa com a palavra tecto: “Uma mesa virada ao contrário com os pés presos ao teto”. (Partilha do ator B sobre o exercício em laboratório no dia 7 de Fevereiro de 2025)

Uma resposta que habita no limiar entre o real e o irreal, o consciente e o subconsciente. Não existindo um certo e um errado, reconhecemos que as possibilidades estavam lá, e sempre estiveram, só precisavam de ser ditas bem alto até chegarem ao teto para serem ouvidas e estudadas.

A divisão dos grupos foi definida pelo acaso, ao longo do exercício cada ator ia escolhendo o elemento a trabalhar, o futuro é decidido por tempos e vontades, e cada grupo trabalhou com os objetos que cada pessoa escolheu. O grupo do teto reuniu mesas coladas, uma ventoinha, um baloiço e a ideia de um sótão – elementos suspensos, que carregam em si a memória do ar e da infância. A parede revelou-se através de cortinas, um relógio de cuco, uma janela e papel de parede – elementos que separam e revelam, que escondem e decoram.



Figura 36 e 37 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, trabalho em grupo a partir dos elementos do espaço.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

Já o chão, como território fértil, deu corpo a vasos de flores, uma rampa de skate, uma piscina, uma cama – lugares de movimento, repouso e vida. Foi a partir da imprevisibilidade da união destes objetos que encontraram um lugar coletivo para trabalhar. Não se tratava apenas de organizar objetos no espaço, como quem decora uma casa. Mas sim escutá-los, a eles e a quem os escolheu para que falassem entre si, e encontrassem um lugar de tensão e harmonia entre todos.

Nos espetáculos do Grupo nunca se colocaram mesas no teto, mas já se construiu uma árvore feita de cadeiras, e já se trocou o chão por colchões. Aqui a cenografia não segue a ordem natural das coisas, onde tem apenas a função de suportar a narrativa. Ela é dramaturgia de dentro para fora, do interior para o exterior, da mente para o corpo, ela é uma parte ativa do processo teatral e terapêutico do Grupo. A cenografia nasceu de uma criatividade individual, mas foi na sobreposição dos olhares que ela ganhou corpo no espaço. A dinâmica não procurava a construção de uma cenografia final e fechada, mas sim a

construção de um processo, foi aí que o espaço se tornou lugar e os objetos mediadores de uma relação.

4.3. A imprevisibilidade como processo

Ao longo das várias sessões de laboratório, o acaso tornou-se um parceiro leal do trabalho de pesquisa no Grupo, muito contaminado pela prática dadaísta. O acaso criou momentos de encontro que habitavam o lugar longínquo do impossível e não planejado. Enquanto no dadaísmo, o acaso é um vigor da imprevisibilidade como potência de criação artística, no Grupo, a imprevisibilidade é o contexto e o lugar de todas as possibilidades, onde objetos e espaços ganham uma nova relação.

Ele tanto estava presente na construção do exercício como na formação de grupos de trabalho, abrindo espaço para relações inesperadas entre os corpos, os objetos e o espaço. A imprevisibilidade tornou-se contexto e método, abrindo possibilidades para que os objetos e os atores percorressem caminhos inesperados. Os atores do Grupo foram verdadeiros dadaístas, acolhendo o acaso como um gesto de liberdade e reinvenção. As dinâmicas tornavam-se experiências para fugir da norma, do certo e do previsível, repensando as dinâmicas propostas e observando a cenografia como um processo fluído, aberto e inesperado. Quando o acaso traça o percurso de uma dinâmica, o objeto passa a habitar o limiar entre o real e o irreal, entre o conhecido e o inesperado.

As cenografias de Katrin Brack, derivam também de uma imprevisibilidade, dos objetos, dos performers, do espaço e da forma como são manipulados. Próxima da lógica do acaso dos *ready-mades* dadaístas, a cenógrafa vai colocando os objetos enquanto materialidade, de forma livre para os performers, permitindo que o espaço seja criado em tempo real, através da interação com o corpo e o gesto. A cenografia não está planejada ou projetada, ela surge na imprevisibilidade do espaço.

Por vezes o inesperado era uma proposta, como foi o caso da dinâmica dos elementos do espaço que mencionei no subcapítulo anterior. Quando o ator sugere atribuir uma mesa com o elemento teto, com o detalhe dos pés estarem colados ao teto, ele está não só a reinventar a premissa como também o objeto e o espaço, e ambos estes pontos estão conectados entre si.

A premissa é interrogada a partir de um olhar sobre o espaço real e lógico, tal como o conhecemos. No entanto, para colocar a mesa com os pés colados no teto, sem que ela causasse alguma estranheza, teríamos que observar esse teto como o chão do espaço, e por sua vez, o chão real funcionaria como o teto. A nossa noção da imprevisibilidade só existe

graças à nossa consciência da realidade. Mas foi através desta partilha, que observámos o espaço de outra forma, criando imagens do que é real e irreal. Segundo Breton a imagem é uma criação genuína do espírito, ele acredita que:

Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem - mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc. (Breton, 2016)

É nestas imagens criadas pela imprevisibilidade das situações que encontramos afinidades, uma mesa com os pés assentes no chão versus uma mesa com os pés colados ao teto, duas realidades longínquas ao mesmo tempo que próximas. Entre elas, habitava o esforço do grupo de trabalho em alcançar esta imagem, na tentativa de tornar o material imprevisível e palpável.

A imprevisibilidade leva-nos a lidar de uma forma diferente com a realidade, e os objetos explorados ao longo do laboratório pertencem a uma realidade partilhada. No que toca a objetos, corpos e espaços que habitam entre si, existe uma relação pré-definida entre eles. Numa das sessões, vemos um ator com uma peça do braço de um manequim. É visível que a peça está incompleta faltando-lhe o restante braço, mas afasta-se da sua função, em vez de expor peças ou acessórios de vestuário, ele ganha a função de acarinhar o rosto do ator. O imprevisível não é apenas um ponto de partida, mas uma lógica de montagem baseada na colisão de elementos deslocados do seu contexto original.

Nas sessões de laboratório, o inesperado aconteceu nas palavras, em imagens e pelos objetos. Em duas dinâmicas, palavras foram escritas num papel, colocadas num recipiente, agitadas, misturadas e sorteadas. Havia uma certa poética em não conhecer o passo seguinte, em entender como os corpos se adaptam à situação.

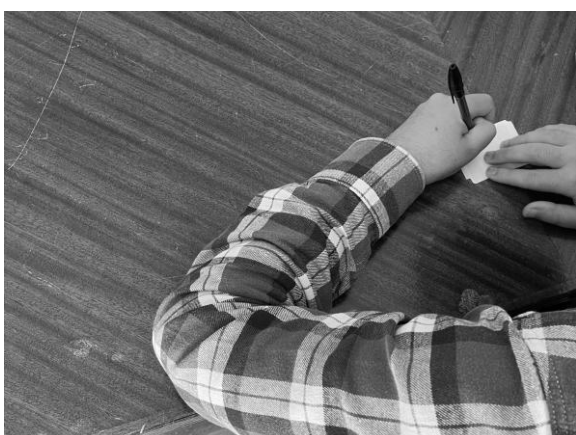


Figura 38 e 39 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo. Fonte: Fotografia de autoria própria.

A segurança e o conforto são um lugar conhecido do Grupo, e por vezes também o inesperado e o desconfortável, trazendo desafios a nível pessoal, terapêutico e teatral.

O objeto deixava de ser apenas material e ganhava espessura simbólica, habitando um limiar onde a imaginação reorganiza a realidade. Esse jogo entre o acaso e o real teve também um papel importante no processo terapêutico vivenciado pelo grupo. Em entrevista, a terapeuta Isabel Cristina afirmou que:

Aquilo que acontece muitas vezes nas pessoas que têm esse tipo de perturbação é a desorganização, e a clivagem. A realidade aparece-lhes separada e desorganizada, sem relação umas coisas com as outras, e sem uma relação com o que está à minha volta, com a parte mais cultural, social... E o facto deles conseguirem brincar com o espaço, brincar com os objetos, sem se desorganizarem, mantendo firme o contacto com a realidade é muito importante. (I. Cristina, comunicação pessoal, 2 de Junho de 2025)

Associar a palavra brincar à exploração do objeto no espaço é sobretudo valorizar o momento que estes se cruzam, num lugar sem relógio, enunciados ou regras. O acaso foi utilizado como ferramenta de criação, encontrando caminhos improváveis entre corpos, objetos e espaços, e abrindo caminho a novas possibilidades, revelando-se como uma peça transformadora no processo criativo do Grupo. O laboratório, portanto, funcionava como um espaço de reinvenção, um lugar onde era possível brincar, experimentar e falhar.

4.4. Objeto como matéria de criação

A relação que estabelecemos com os objetos contamina-se até aos espaços, onde os conhecemos pela primeira vez. Uns interligados com espaços e outros com lugares. Existem objetos que representam um espaço e outros que são extensões de um lugar. Quando vemos uma cadeira de chapa metálica somos transportados para uma esplanada de café. Os objetos podem mudar de morada “como o café mudou de freguesia”⁹ mas a memória de um lugar fica com eles.

Isto acontece com vários objetos, uma máquina de barbear remete-nos para um espaço privado, uma bola de espelhos para uma discoteca. Se o nosso olhar estiver focado apenas em vários tipos de cadeiras, o mesmo também aconteceria: uma cadeira com rodinhas a um escritório, uma cadeira com costas altas a uma sala de estar. Encontrámos o espaço e

⁹ “Como o café mudou de freguesia” é um verso da canção *Loucos de Lisboa* de Ala dos Namorados, letra de João Monge e música de João Gil. Poema de João Monge, sonoridade de João Gil que Nuno Guerreira dá voz à canção *Loucos de Lisboa* (2004) dos Ala dos Namorados. Onde os ‘loucos’ são retratados como figuras que desafiam a norma, trazendo outros olhares, alguns desconcertantes que nos levam a refletir sobre as nossas certezas.

rapidamente atribuímos um objeto que seja também ele cúmplice do que o rodeia. Esta pesquisa propõe outra cumplicidade, uma que parta do objeto, como ponto de partida para descobrir outros lugares, do nosso real e do nosso imaginário.

Numa das sessões de laboratório utilizámos a cadeira metálica como matéria. Um objeto bastante presente em vários momentos do Grupo, em momentos de ensaios, leituras encenadas e espetáculos.



Figura 40 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, trabalho de exploração da cadeira. Fonte: Fotografia de autoria própria.

A dinâmica partiu de uma exploração do objeto, no espaço e na relação que estabelece com ele. Numa fase inicial a proposta era um trabalho individual observando o objeto como uma matéria a ser moldada. Depois da cadeira metálica perder a sua rigidez da função chegou o momento em que a cadeira já não poderia continuar a ser uma cadeira. Numa segunda fase, seguiu-se um trabalho de Grupo onde, através de uma narrativa, tinham de encontrar um lugar possível apenas utilizando as cadeiras.



Figura 41 e 42 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração da cadeira enquanto matéria.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

As propostas fugiram do espaço físico e foram habitar lugares dos sentidos. De cadeiras metálicas os grupos trouxeram um rio que divide uma fronteira, a história de pessoas em situação sem abrigo com a casa às costas, o conto popular da raposa e da cegonha que lutam por um queijo e, um cinzeiro de beatas... O olhar passou por cada um destes espaços, mas foram as beatas apagadas que trouxeram uma dimensão para o espaço.

A proposta do cinzeiro surge para retratar o vício do tabaco de uma das personagens, mas é na viagem do cinzeiro vazio até à sua composição final que a cenografia acontece. O ruído visual de várias cadeiras amontoadas remetia-nos para as cinzas no fundo e os pés das cadeiras - hirtos e imóveis - representavam o corpo das beatas, e a sua escala tornou-se uma escrita da cena. A proposta deste grupo habita no limiar entre o real e o irreal, tudo nos indica que aquilo são cadeiras ao mesmo tempo que não temos dúvidas que estamos perante um cinzeiro. A cadeira tornou-se mediadora de uma experiência singular, individual e coletiva.



Figura 43 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo. Apresentação do trabalho de grupo, cinzeiro feito a partir de cadeiras. Fonte: Fotografia de autoria própria.

A cadeira sempre teve uma presença muito importante no Grupo, e para um dos atores, quando a cadeira se transformou noutra coisa fê-lo recordar do espetáculo *Torcicolo*. Com um olhar entre o passado e o presente, o ator partilha a importância de estar em pé de igualdade com a proposta cenográfica, de participar na criação do lugar que vai habitar na cena. “Aqui foi tudo ao mesmo tempo, eu adaptar-me à personagem e a cenografia a mim” (Ator P. Comunicação pessoal durante a sessão em laboratório no dia 17 de Janeiro de 2025).

Na prática do Grupo, essa metodologia de exploração aprofundada do objeto torna-se não apenas um exercício estético, mas também um caminho terapêutico. O mergulho na matéria permite uma reorganização simbólica do nosso mundo. Segundo a terapeuta Isabel Cristina, antes as interações do Grupo eram separadas e segmentadas:

Antes havia uma pessoa interagir com o objeto ou interagir com o espaço - isto era uma coisa, outra coisa era as pessoas interagirem umas com as outras - separado. (...) Colocar os objetos e o espaço no meio da interação entre eles. Aquilo que estava separado passou a ter uma tendência de estar junto, misturado, os objetos e o espaço estão no meio da interação entre as pessoas.” (I. Cristina, comunicação pessoal, 2 de Junho de 2025)

Antes o espaço e os objetos não estavam presentes na sua totalidade, foi a partir do encontro entre eles, que o objeto passou a ganhar corpo e discurso através da memória, que ao ser ativada pelo detalhe sensível da matéria, ela expande-se e projeta novas narrativas para o espaço.

É na procura de uma nova narrativa que nasce um momento de cocriação coletiva, também a partir de um único objeto, um banco de madeira branco. Propôs-se um exercício dividido em duas partes: a primeira consistia numa conversa sobre os possíveis lugares que podiam habitar no texto do *Limiar* (2008)¹⁰, e a segunda na construção, em grupo, desses lugares. Cada proposta de espaço era sorteada, desafiando os participantes a criar a partir do inesperado, sem controle sobre a matéria a trabalhar. Os lugares possíveis vinham carregados de imagens e sensações: praça, colmeia, hospital psiquiátrico, formigueiro, matrioska, porta, limiar, contentor... Todos retirados de uma lista mais vasta de espaços do *Vislumbre*, onde convive o simbólico e o real. O futuro destes lugares foi definido pela imprevisibilidade de palavras sorteadas e de um objeto comum.



Figura 44 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração do banco de madeira enquanto matéria de criação.
Fonte: Fotografia de autoria própria.

O banco pertencente ao espetáculo *Apeiron* (2023), já carregado de memória, tornou-se ponto de partida para a transformação contínua destes espaços. A partir do acaso, cada ator movido pela forma e densidade, corpo e imagem, memória e matéria, que cria um espaço, individual e coletivo.

É nesse entrelaçar de experiências que ressoa a ideia trazida por Charlotte Østergard, artista têxtil e investigadora dinamarquesa, que na *Prague Quadrennial of Performance*

¹⁰ “Limiar”, o texto conseguido de preocupações do Grupo de Teatro Terapêutico é uma metáfora do real, de experiências vividas. Coloca-nos na soleira do desconhecido, é o desafio a cada um de nós. O que atravessámos ou tentámos, conhecemos, mas valerá a pena franquear o desconhecido, o outro lado, mesmo correndo o risco do não regresso? “Limiar”, são as interrogações de personagens que procuram entender porque arriscaram; porque não devem arriscar; porque é que o risco é afrodisíaco perigoso quando não controlado.” (João Silva, 2008)

Design and Space em 2023, durante o painel *Models of Collaboration: Performers and Scenographers*, afirmou que “a cocriação consiste em criar espaços”. Esta dinâmica partiu de um exercício coletivo de cocriação em que o espaço não era dado, mas construído em conjunto, assente em gestos de escuta, improvisação e imaginação coletiva.



Figura 45 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração do banco de madeira enquanto matéria de criação. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Esta dinâmica tornou-se mais do que a construção de uma cenografia, foi o desenhar de uma relação, não só com o objeto, mas também com o outro. Sem utilizarem a palavra, tinham em conjunto de construir o mesmo espaço, dar corpo às imagens que percorriam a mente e observar atentamente às propostas do outro. Por vezes era necessário parar e escutar, pelas palavras da atriz O: “Eu senti muitas ocasiões em que tive de parar e pensar o que é que eu vou encaixar nisto que estão a propor, que não tem nada a ver [da proposta que ia dar] mas depois as coisas foram-se entrelaçando.” (Partilha da atriz O sobre o exercício em laboratório no dia 14 de Fevereiro de 2025)

Objetos e atores foram-se entrelaçados em cada lugar, encontrando não só um espaço representado, mas um lugar de proximidade, entre corpos, objetos e espaço. No final da sessão, nos momentos de partilha, a atriz M referiu: “Eu já senti muito mais tudo isto. E tem sido uma luta ter coragem de fazer e de falhar, de falhar... estou a tentar relativizar a própria ideia de falha. Para mim foi um exercício muito estimulante e desafiador. Tive muitas imagens, eu tenho muitas imagens...” (Partilha da atriz M sobre o exercício em laboratório no dia 14 de Fevereiro de 2025)

Era possível sentir uma forma de estar diferente por parte dos atores ao longo de todo o exercício, o espaço sorteado não terminava quando o banco estava instalado, ele contaminava também como estes corpos falavam no espaço. Em contexto de entrevista falando sobre alguns resultados visíveis do laboratório, o encenador André Carvalho, refere que

“Havia momentos em que eles agarravam nos bancos e andavam de um lado para o outro, e de um momento para o outro eles agarravam nos bancos de outra maneira, já se atreviam a segurá-los de outra maneira. É um elemento que tem a estrutura de um banco, mas posso usá-lo de outra maneira.” (A. Carvalho, comunicação pessoal, 2 de Junho de 2025)



Figura 46 e 47 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração do banco de madeira enquanto matéria de criação. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Esta diferença, na relação entre os atores com os objetos, primeiro tornou-se visível no lugar do contacto e do toque, que mais tarde, contamina a forma como o corpo se expressa. Este exercício utiliza o objeto como matéria que potencia a criação, tal como aconteceu com a dinâmica das cadeiras metálicas. A atriz D, ao recordar essa dinâmica partilhou que para si “os bancos é mais plástico.” (Partilha da atriz D sobre o exercício em laboratório no dia 14 de Fevereiro de 2025)

Ambos partilham a mesma função - sentar - mas além de um intervalo de tempo em cada sessão, também são separados pelo seu contexto. Enquanto a cadeira é utilizada no quotidiano, o banco compunha o espetáculo *Apeiron* (2023). Talvez essa plasticidade venha de um rasto cenográfico, de uma contaminação que fica nas matérias depois dos espetáculos. Podemos observar a plasticidade também como uma materialização da relação dos atores

com os objetos. O olhar ganha uma maleabilidade através da maneira que nos apropriamos deles, e este trabalho “plástico” nunca é igual. Na procura de utilizar vários objetos iguais, para explorar como essa plasticidade varia de pessoa para pessoa, começámos a trabalhar com um objeto que existe, em grande número no Grupo. Trabalhar um objeto não só pela sua singularidade, mas também enquanto coletivo. “A multiplicação de um objeto torna-se mar, torna-se terreno”, palavras da cenógrafa Marta Carreiras no contexto de workshop de Práticas Performativas & Saúde Mental, orientado por uma cenógrafa e um dramaturgo, Marta Carreiras e Martim Rodrigues, para a construção do espetáculo *Campânula de Vidro*. É nesse olhar no objeto, como um terreno por percorrer, por transformar aquela terra em matéria, e observá-lo como uma paisagem que desenha o espaço.

Neste mar, surgem estrados de madeira, peças que são estrutura para vários cenários do Grupo, começando invisíveis servindo de sustento, mas quando visíveis em cena, acima das suas funções iniciais, traziam também uma plasticidade, como foi o caso do espetáculo *Linha d’Água* (2019). Os objetos “tornam-se mar” e o Salão Nobre é inundado pelas possibilidades que surgem a partir deles.

Este objeto é explorado no espaço, na continuação da premissa anterior, observando-o enquanto matéria de criação. Em primeiro, afastá-lo do seu lugar de origem e da sua função para habitar noutro lugar. Esteve presente em várias sessões de laboratório, e foi trabalhado no individual e no coletivo, do íntimo para o público e de dentro para fora. É necessário conhecê-lo na sua totalidade, cada aresta, vinco e ranhura, para mudar o seu destino.

Sendo o trabalho do Grupo um processo contínuo onde todas as áreas se comunicam, aquilo que foi descoberto no laboratório de cenografia foi contaminando o trabalho nas restantes sessões, e vice-versa. É nessa cumplicidade, entre os diferentes campos artísticos, que os objetos vão conquistando uma presença maior, trazendo novos desafios. Numa sessão orientada pela equipa do Grupo, os atores exploraram a sua imaginação através de um contacto com os estrados, onde ele se transforma noutras coisas, sem deixar de ser aquilo que é. Divididos em grupos de trabalho, onde tinham de chegar a um espaço em comum, e a partir desse espaço, cada um explorava a sua corporalidade com o objeto.

O material rígido do estrado não o impediu de se transformar num sofá, o seu tamanho levou-os a imaginar um barco, a sua forma geométrica trouxe o ambiente de um galinheiro, o seu contacto com o chão aproximou-os de uma campã, e na possibilidade de ocupar outros planos para além do chão encontraram um portal. Este exercício teve como base os conceitos coletivo e individual, onde cada grupo ocupa este espaço imaginário como um coletivo, mas era a sua individualidade que trazia as ações para a cena. Quando o estrado é visto como

uma cama, temos um cozeiro, um morto, um padre e uma carpideira, indivíduos que pertencem a um coletivo que habita o mesmo espaço imaginário.



Figura 48 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração do estrado de madeira com os conceitos singular, individual e coletivo. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Os atores estabeleceram uma relação com o objeto com grande sensibilidade, segundo a terapeuta, “aquela estrutura de madeira não era nada, para eles aquilo não tinha sentido nenhum e passou a fazer parte da interação e passou a ser tudo. Passou a ser tudo, passou a fazer parte da relação entre eles” (I. Cristina, comunicação pessoal, 2 de Junho de 2025). Esta relação manteve-se ao longo do tempo, resistindo a um esquecimento. Quando os objetos foram colocados no seu lugar novamente, eles ganharam uma nova imagem, aos olhos de quem apropriou, as cadeiras, os bancos e os estrados não voltaram a ser encarados da mesma forma. Deixam de ser reconhecidos apenas pela sua função utilitária para se tornarem matéria viva, moldável pelo olhar, pela escuta e pela imaginação do Grupo.

O trabalho desenvolvido ao longo deste percurso revelou como os objetos, mais do que elementos cenográficos, são mediadores de experiências, lugares de memória e motores de criação individual e coletiva. Ganhando uma dimensão simbólica que contamina o espaço e as relações que nele se desenham.



Figura 49 e 50 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração do estrado de madeira enquanto matéria de criação. Fonte: Fotografia de autoria própria.

A cocriação, partindo da ideia de Charlotte Østergard, transforma-se, assim, num gesto poético e também ele político, além de ouvirmos os objetos, com vestígios do passado, desafiamos as fronteiras entre o visível e o invisível, entre o espaço e o lugar, entre o individual e o coletivo. A cocriação torna-se uma prática central, onde atores e objetos em paridade, encontram lugares de cumplicidade, e a memória do objeto é vista como uma extensão do espaço que habitamos. Assim, o espaço é constantemente construído, contaminado e reinventado pelo que se faz presente – visível ou invisível – entre o gesto, a escuta e o outro.

4.5. Memória: uma expansão do objeto

A cena nasce muitas vezes do detalhe quase invisível, de um detalhe que habita no interior. É neste lugar entre o inconsciente e o real que a cenografia descobre outros lugares que testam a visualidade e a sua materialidade. O espaço reencontra memórias habitadas e é transformado em lugar. Estabelecemos uma memória com todos os objetos que já possuímos, com os que já descartamos e inclusive aqueles que nunca nos pertenceram. Ela não habita apenas no seu toque, ela fica na sua sombra, no nome, no detalhe, na cor, na sensação ou até numa ideia.

Houve uma dinâmica, onde o acaso, o objeto e a memória, estavam lado a lado. A mesa do Salão Nobre tinha vários objetos: livro, boneca, cadeira, buzina, banco, candeeiro, mala,

panela, máscara, purpurinas, manequim, máquina fotográfica, leque. Todos estes objetos pertencem ao Grupo, mas alguns deles antes de pertencerem a este espaço, pertenciam a outros lugares que ficaram no passado, mas as suas memórias continuam no presente.



Figura 51 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, exploração dos objetos a partir da memória. Fonte: Fotografia de autoria própria.

De olhos fechados e espalhados pelo espaço, cada ator dirigia-se à mesa para escolher um objeto, os primeiros tinham uma possibilidade de escolha maior, e à medida que cada um foi escolhendo, as possibilidades de escolha foram diminuindo, a última pessoa não escolheu, quando se dirigiu à mesa, apenas um objeto esperava por si. Como a maior parte das nossas memórias são visuais, esta dinâmica partiu do silêncio, num lugar de escutar o espaço à medida que os objetos iam sendo escolhidos, para primeiro conhecer este objeto de olhos fechados, tentando reconhecer as curvas, a textura, os pesos e fragilidades da matéria.

Depois desse momento, quando o olhar toca o objeto, o seu reconhecimento já não habitava um campo superficial e ligado à sua função, depois de um mergulho nos pormenores destes objetos, os atores viajaram para outras paisagens para além do objeto.



Figura 52 e 53 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, explorar ao detalhe o objeto escolhido. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Os objetos são documentos de um tempo, e para nos aproximarmos é necessário observá-los através de um olhar antropológico, quase como se fossemos detetives e as primeiras memórias não fossem suficientes, é preciso estudar o objeto, mergulhar na sua subjetividade para que surjam outras memórias.

Nas palavras de Shaday Larios, sobre a construção do espetáculo de Teatro de objetos documentais *Agencia El Solar. Detectives de Objetos*, formada por Larios, Jomi Oligor (Oligor y Microscopía) e Xavier Bobés, “ser detectives de objectos levou-nos a alargar o fenómeno das transferências entre as qualidades do humano e do não-humano, fundamento de todo o Teatro de formas animadas; a estudar como as transferências corporais, psíquicas, sensoriais e simbólicas ocorrem já na vida quotidiana entre as pessoas e os seus bens, tanto na esfera privada como na esfera pública.” (Larios, 2014, p.91) O espetáculo é uma instalação e conferência performativa numa comunicação ativa com o público.

As nossas memórias são nossas num lugar do tempo, mas também são memórias de uma cultura, de uma sociedade, que percorrem vários tempos. Observamos os objetos no laboratório enquanto dispositivos de memória singular, individual e coletiva, onde a memória é convocada como motor da cena. No fim desta dinâmica a própria ideia de objeto se dissolve, sendo substituída por uma presença sensível que percorre o espaço e habita o tempo presente.

O verdadeiro valor do objeto está no modo como nos envolvemos com ele, nas histórias e imagens que projetamos a partir dele. Baudrillard (1968) afirma que os objetos, não são definidos pela sua função, mas sim pela relação entre as pessoas. Essa relação é construída a partir das memórias guardadas e de um presente que se torna passado, guardadas nas gavetas da memória.



Figura 54 Sessão de Laboratório de cenografia no Grupo, explorar ao detalhe o objeto escolhido. Fonte: Fotografia de autoria própria.

Há memórias que habitam um objeto específico, um conjunto de vários, ou uma ideia do próprio objeto. Há memórias que são símbolos de objetos e objetos que são rasgos de memória. A partir desta ideia, exploramos uma outra relação entre memória e objeto, onde um não é mais importante que o outro. Numa dinâmica à volta da mesa, a sensação de jogo está instalada, é um jogo de escuta, presença e imaginação, com o objetivo em adivinhar o objeto que está para lá de uma memória partilhada. Cada ator é convidado a pensar num objeto que esteja relacionado com essa memória, pode estar presente no espaço, pode ser utilizado na memória, pode também não estar presente, mas ser igualmente importante. A memória é partilhada, mas o objeto é guardado cá dentro. À medida que cada ator vai partilhando a sua memória, os restantes vão escrevendo os seus palpites de objetos, e no fim entregam ao dono desta memória. Estamos noutra lugar no Laboratório, o objeto não está presente fisicamente, mas sente-se a sua presença através da partilha, do olhar e da escuta. Esse silêncio em torno do objeto é essencial, ele protege, cuida, e envolve-o no tempo da espera, passamos da abstração para a escrita, e o objeto ganha um lugar.

Pela primeira vez no laboratório a memória percorre o espaço e o objeto o papel, questionando a sua ordem. No fim, cada pessoa vê os palpites que os outros lhe atribuíram

refletindo sobre as respostas. Foram inúmeros objetos diferentes atribuídos a cada memória, uns mais próximos que outros e alguns com sorte no jogo. Mas foi esse momento de partilha que trouxe um novo olhar sobre ela, e de quando ela é partilhada, e de que quando ganha corpo e habita no espaço, ela ganha novos símbolos. Este exercício revela como a memória habita não apenas o toque dos objetos, mas também a forma como os guardamos e os tornamos invisíveis para os conseguirmos ver por dentro.

Num diálogo entre memória e objeto, o laboratório tornou-se um território sensível onde o visível e o invisível se cruzam. A memória, mais do que um rasto do passado, revelou-se também como um motor para a criação, capaz de expandir o significado dos objetos para lá da sua função e presença material. Cada objeto deixou de ser apenas uma coisa para se tornar um fragmento cheio de vida e histórias, símbolos e emoções. Assim, a prática cenográfica desenvolvida no laboratório não procura representar, mas sim convocar presenças, permitindo que o espaço seja uma escrita ao mesmo tempo que uma viagem.

Conclusão

“Nada começa conosco.

Quanto mais atenção prestamos, mais começamos a perceber que todo o trabalho que fazemos é uma colaboração. É uma colaboração com a arte que existia antes de nós e com a arte que existirá depois. É também uma colaboração com o mundo em que vivemos. Com as experiências que temos. Com as ferramentas que usamos. Com o público. E com quem somos hoje.”

Rick Rubin, 2023.

Esta investigação surgiu na procura de compreender como a cenografia, enquanto prática artística e espaço de escuta, pode ser um lugar de descoberta no cruzamento entre memória, objeto e subjetividade. Através de uma metodologia de pesquisa-ação sustentada por laboratórios experimentais no Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, foi possível aprofundar as relações entre a cenografia, entre o processo terapêutico e criativo nos atores, enquanto pessoas com experiência da doença mental. Este laboratório também poderia ter sido realizado com outras comunidades, no entanto, através da relação com a terapia ao longo do trabalho do Grupo, encontramos uma autenticidade na forma como se entregavam às sessões, individualizando a investigação. Foi no afastamento da cenógrafa, enquanto figura de poder e de decisão sobre o espaço, que encontramos uma aproximação com o Grupo e com o lugar. Foi a partir desta sensibilidade que reconhecemos a importância de quem realmente vai habitar este espaço, estando presente na construção deste espaço cénico, desde o início. Os atores do Grupo percorreram o espaço num movimento entre o individual e o coletivo, habitando-o como um todo, contaminados pelo seu percurso pessoal, teatral e terapêutico, tornando-se criadores de um lugar.

O espaço foi explorado a partir de um estado de presença e de pertença, dos corpos que o percorrem, dos objetos que lhe pertencem e das memórias que ele carrega. Os objetos tornaram-se matéria de criação, onde o espaço encontrou uma linguagem na extensão das memórias. O diálogo com os conceitos de Catarina Gomes, Lygia Clark e Patrick Pion permitiram ampliar uma reflexão sobre a cenografia e os objetos que se relacionam com ela, evidenciando a sua força enquanto mediadores da memória e da subjetividade. Tal como os

objetos encontrados no Hospital Miguel Bombarda, os *objets blancs* e os objetos relacionais, também os objetos no Grupo de Teatro Terapêutico são fragmentos de uma grafia, escrita ao longo do tempo e do espaço.

É através da sua re-significação e de uma expansão pela memória que o objeto se transforma em dramaturgia, contaminado pelos pensamentos dadaístas e surrealistas. Observamos elementos como cadeiras, bancos e estrados de madeira, para além da sua função, ganhando novos sentidos simbólicos e poéticos, e encontrando outros lugares para além do seu contacto com o chão, desafiando a sua realidade ao trazer esse pensamento para a cenografia. O cachimbo nunca foi só um cachimbo, da mesma forma que, uma cadeira nunca foi só uma cadeira. Em vez do objeto ser definido pelo espaço, é o objeto que cria novos lugares, entre o real e o irreal. Exploramos não só o objeto, mas também a relação que ele estabelece com o espaço e memória na construção de um objeto artístico, uma cenografia que é vista como uma poesia visual no espaço. Ganhamos um novo olhar sobre os elementos que constroem o espaço, paredes, chão, teto, que vão ganhando um novo significado ao longo do tempo, deixando de habitar a superfície dos sentidos para se tornarem parte ativa da experiência, criando relação com memórias e experiências individuais e coletivas.

Antes de mergulharmos nos objetos na cena do Grupo, foi fulcral percorrermos o passado dos objetos na cena. Alfred Jarry ao trazer um olhar surrealista sobre o objeto, antes do próprio movimento, repensou a presença dos cenários no espaço. Ao acreditar que o melhor cenário é aquele que está de costas voltadas, permitiu-nos observar o avesso do espaço, descobrindo o que está para além da matéria física. Tadeusz Kantor encontrou no *objeto pobre* uma carga afetiva tão extensa que o objeto ganha tanta presença quanto o ator em cena. Enquanto antes as partilhas realizadas no Grupo partiam de uma conversa entre atores e equipa, no laboratório as partilhas são disputadas a partir dos objetos e das memórias revisitadas em cena. A prática de investigação dos objetos documentais de Shaday Larios trouxe um olhar mais profundo sobre os objetos. Foi a partir desse mergulho nos objetos que os seus pormenores ganharam presença, trouxeram memórias e tornaram-se maiores do que o próprio objeto. Os objetos não reclamados de Sara Franqueira trouxeram a ideia de um lugar possível, onde a sua suspensão pode também dar espaço à criação. No espaço do Grupo também existiam objetos suspensos no tempo, e foi a partir desse olhar e de uma reaproximação dos objetos que o seu relógio voltou a tocar, tornando imprevisíveis os seus destinos.

A força do acaso que o Dadaísmo trouxe permitiu-nos olhar para a imprevisibilidade como o contexto e o lugar de todas as possibilidades. Não é valorizado como uma desordem, mas como uma potência criativa, permitindo que objetos e espaços ganhem novos significados e relações fora do real e do que é previsível. Durante as sessões de laboratório,

a imprevisibilidade foi usada como método, tornando-se uma ferramenta essencial para a criação, a expressão e a transformação subjetiva dos atores, e o laboratório transformou-se num espaço de liberdade e reinvenção constante.

Foi através de um olhar singular, individual ou coletivo, que a cenografia foi sendo construída numa ecologia de relações. O laboratório foi construído primeiro no contacto com o nosso interior e depois com o exterior, permitindo encontrar uma base de trabalho para construir uma cenografia. Ao observarmos a cenografia como um lugar de descoberta, permitiu-nos olhar para ela como um campo em aberto que não é só definido por uma matéria física, um corpo presente ou uma composição de elementos, mas como uma viagem assente nas diferentes relações que estabelecemos com o espaço ao longo do tempo. A cenografia revelou-se não apenas como um campo visual, mas um lugar que traçou um caminho possível para uma criação aberta e em descoberta, sensível e em reinvenção, mas sobretudo, um lugar livre.

No contexto do Grupo de Teatro Terapêutico, esta abordagem cenográfica ganha uma força particular, a cenografia não é o cenário representado, mas o lugar de uma prática de escutar, de encontro e de possibilidade. Os objetos deixaram de ser simples adereços de cena e tornaram-se mediadores entre o passado e o presente, entre o que fomos, o que somos e o que podemos vir a ser. Esta investigação não encerra uma pesquisa, mas abre um campo possível para pensar a cenografia contemporânea como um lugar de escuta ativa e de cocriação, onde a arte e a vida se atravessam mutuamente. Um campo onde o desconhecido não é um limite, mas sim uma abertura constante à descoberta.

Referências bibliográficas

- Al Berto. (2017). *O Medo* (5ª ed.). Assírio & Alvim.
- Araújo, A. I. P. (2022). *Teatro e doença mental: O (ir)romper de novas formas de terapia*. [Dissertação de mestrado]. Programa de Mestrado em Psicologia da Justiça e da Desviância - Universidade do Porto.
- Argan, G. C. (2006) *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Companhia das Letras.
- Artaud, A. (1933). *Teatro e seu duplo*. Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Barbosa, T. M. G. (2020). *Artaud e as vanguardas artísticas: uma revolução cênica Radical*. *Ephemera Journal*, 3(4), 101–114.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara* (9ª ed.). Editora Nova Fronteira.
- Baudrillard, J. (2000). *O sistema dos objetos* (1ª ed.). Perspectiva.
- Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígona.
- Brack, K. (2010, Outubro 18). Reportagem Minimalist Magic - The Work of Set Designer Katrin Brack | Arts.21 [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qlh-0QWk3kg&t=116s>
- Breton, A. (2016). *Manifestos do Surrealismo*. Livraria Letra Livre.
- Bleeker, M. (2008). *Visuality in the theatre: the locus of Looking*. Palgrave Macmillan.
- Bollnow, O. F. (2011). *Human space* (C. Shuttleworth, Trans.). Hyphen Press. (Trabalho original publicado em 1963)
- Carlson, M. (1997). *Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* (G. C. C. de Souza, Trad.). Fundação Editora da UNESP. (Série Prismas)
- Carvalho, A. D. E. (2023). *Apeiron* [Texto teatral não publicado].
- Carvalho, A. D. E. de. (2019). *Autópsia sem ocorrência: (Edição crítica de Autópsia, de João Silva)* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/39312>
- Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme. (2022, outubro). *La perte du bonheur: Patrik Pion*. [Press release].
- Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa. (2025). *Hospital Júlio de Matos*. <https://www.chpl.min-saude.pt/instituicao/hospital-julio-de-matos/>

- Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. (2023, 4 de novembro). *Os Pequenos Grandes Mundos de Nicolas Philibert: Sur L'Adamant/2023*. [Press release].
- Cintra, W. (2012). *No limiar do desconhecido: Reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor*. São Paulo. Editora UNESP.
- Esslin, M. (1987). *O teatro do absurdo* (L. P. Monteiro, Trad.). Zahar.
- Foster, V. (2016). *Collaborative arts-based research for social justice*. Routledge.
- Franqueira, S. (2020). *O Lugar Cenográfico em mutação face às Práticas Artísticas Contemporâneas* [Tese de doutoramento]. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Franqueira, S. (2022). *O Real em Cena: Uma Cenografia Para Lá da Representação*. *Vista - Revista De Cultura Visual*, (9), e022008. <https://doi.org/10.21814/vista.4046>
- Foucault Michel, *História da Loucura*, Editora Perspectiva, São Paulo: 1978.
- Giannachi, G., Kaye, N., & Shanks, M. (Eds.). (2012). *Archaeologies of presence: Art, performance and the persistence of being*. Routledge.
- Goffman, E. (1961). *Manicômios, prisões e conventos*. Debates.
- Gomes, C. (2020). *Coisas de Loucos: O que eles deixaram no manicómio*. Tinta da China.
- Gouveia, H. M. S. A. P. (2016). *Os psiconautas do imaginário ocidental: a performance teatral como terapêutica: O estudo de caso do Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos*. [Dissertação de mestrado]. Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa.
- Helder, H. (2020). *Apresentação do rosto* (2ª ed., L. M. Gaspar, ed.) [e-book]. Porto Editora. ISBN 978-972-0-68082-2
- Jarry, A. (2007). *Alguns textos teóricos de 1896*. (E. Vasques, Sel. e trad.). Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Jones, P. (2007). *Drama as therapy: Theory, practice and research* (2ª ed.). Routledge.
- Larios, S. (2024). Dramaturgias de los objetos documentales. *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas*, 1(29), 88–104. <https://doi.org/10.5965/2595034701292024088>
- Leitão, M. N. G., N. (2023). *Saúde mental e Cultura: O teatro como terapia para pessoas com doença mental*. Instituto Universitário de Lisboa.
- Machado, C. E. (2013). *Pensar a cultura*. Arquipélago Editorial.

- Mckinney, J., & Palmer, S. (2017). *Scenography Expanded: an introduction to contemporary performance design*. Bloomsbury.
- Munari, B. (2014). *Das coisas nascem coisas*. Edições 70.
- Oligor Microscopia. (s/d). Biografia do Coletivo. (<https://www.oligorymicroscopia.org/oligor-y-microscopia/>). Consultado em 11 de jun. 2025
- Pedrosa, G. (2010). *Desfuncional*. [Dissertação de mestrado]. Universidade de São Paulo.
- Perec, G. (1997). *Species of Spaces and Other Pieces*. (J. Sturrock Trad.). Penguin Books.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. (I. C. Benedetti, Trad.). Orfeu Negro.
- Rolnik, S. (2002). Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Projeto História*, Vol. 25, 301–314. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/745>
- Rolnik, S. (2005). Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In S. Rolnik & C. Diserens (Orgs.), *Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea* (pp. 13–28). Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- RTP. (1994). *Zona +, Parte II* [Vídeo]. RTP Arquivos. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/zona-parte-ii-27/>
- Salgueiro, M. M. D. (2015). *Sobre a ordem do desvio: práticas do espaço e arquitectura em contexto de hospital psiquiátrico*. [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,.
- Tavares, G. M., & Os Espacialistas. (2024). *Museu imaginário da Europa e outras ideias*. Relógio D'Água.
- Tuan, Y.-F. (1977). *Espaço e lugar: A perspectiva da experiência*. Editora da Universidade de São Paulo.
- Silva, J. (2016). *Torcicolo* [Texto teatral não publicado].
- Silva, R. M., (2022, Março 17). Entrevista "A vida suspensa dos objetos não reclamados" [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E-3QMuZ6Hfo&t=56s>
- Sousa, R. (2016). *A Presença do Objecto no Surrealismo Português*. Esfera do Caos Editores e Autor.
- Sturken, M. & Cartwright, L. (2009). *Practices of Looking: an introduction to Visual culture*. Oxford University Press.

ANEXOS

Anexo 1 – Declaração do Grupo de Teatro Terapêutico



SNS
SERVIÇO NACIONAL
DE SAÚDE



ULS
SÃO JOSÉ



Hospital
Júlio de Matos



DECLARAÇÃO

Para os devidos efeitos se declara que Catarina Maria Costa Fernandes, aluna do Mestrado em Artes Cénicas – Especialização em Cenografia, da ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, desenvolveu um laboratório de cenografia com o GTT – Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, no âmbito da sua investigação de mestrado. O referido laboratório esteve integrado no plano de trabalhos do GTT, decorrendo entre Janeiro a Abril de 2025, num total de doze sessões.

Lisboa, 06 de junho de 2025

Isabel Cristina Calheiros

Terapeuta Ocupacional (n.º mec.7111299)

(C.P. n.º C-11557168)

Anexo 2 – Laboratório de Cenografia

1ª Sessão de Laboratório

10 de Janeiro de 2025

Estrutura da sessão:

Aquecimento

Exercício

(Intervalo)

Momento de partilha e reflexão da sessão

Aquecimento:

Explorar o corpo pelo espaço, com música de ambiente, enquanto vão ouvindo frases de textos:

“Viajava na memória das noites da minha infância... Das paredes violentas da velha casa do meu passado. Recordações...”

“Às vezes há quem me pergunte se sou uma larva de corpo defunto ou se voo num regresso às viagens do descontentamento. Só procuro na batida das minhas asas o pó de ventos perdidos. A minha vida vive, está, obedece, vagueia em ritmos escondidos.”

“Também tenho ervas daninhas no meu jardim. Cansei-me de as arrancar dia sim, dia sim. Adaptei-me, agora vivemos em harmonia.”

Cada um tinha que inserir-se no possível cenário correspondente a essa frase. No fim, um trabalho de mesa para imaginar que lugares são estes.

Exemplos de perguntas que surgiam durante o aquecimento:

“Viajava na memória das noites da minha infância... Das paredes violentas da velha casa do meu passado. Recordações...”

Como é uma memória de infância? O que é viajar até lá?

Como é a velha casa do meu passado? Ela tem portas, tem janelas, é grande ou pequena?

Está vazia ou cheia?

“Às vezes há quem me pergunte se sou uma larva de corpo defunto ou se voo num regresso às viagens do descontentamento. Só procuro na batida das minhas asas o pó de ventos perdidos. A minha vida vive, está, obedece, vagueia em ritmos escondidos.”

O que é ser uma larva de corpo defunto? Ela transforma-se estando morta? Que espaço é esse de algo que se transforma?

Imaginem que estão a viajar no descontentamento, que viagem é esta?

Como se perde o vento? O que é ter pó nas asas? O que é um ritmo escondido?

“Também tenho ervas daninhas no meu jardim. Cansei-me de as arrancar dia sim, dia sim. Adaptei-me, agora vivemos em harmonia.”

Como é o meu jardim? Como são as minhas ervas daninhas? E se elas crescerem de tamanho e ficarem do nosso tamanho? E se a erva daninha sair fora do jardim e caminhar comigo no dia-a-dia? O que temos para dizer a esta erva daninha?

*Os lugares imaginados pelos atores foram inspiração para a construção o projeto: **Diário. A Terapia. Um Lugar**, um projeto da unidade *Construir Ideias, Pensar Projetos* do 1ºSemestre do mestrado, dado pela Professora Regina Castro (projeto no anexo 4).

Objetivo:

Explorar a criatividade através do corpo e do que as frases oferecem.

Criar e habitar um cenário interno e depois materializá-lo através do corpo no espaço

Exercício:

Momento à volta da mesa com análise de outras frases retiradas dos textos, e refletir que cenografias podem habitar naquelas palavras.

Objetivo:

Abrir espaço para o pensamento criativo

Explorar a criatividade individual e em grupo

Criação de vários cenários a partir da mesma frase

Partilhas sobre a sessão de laboratório:

- “O primeiro exercício foi mais fácil que o segundo.”
- “Agradável e desconfortável.”
- “Senti-me alegre.”
- “Senti as minhas mãos cheias de feridas.”
- “Dificuldade em visualizar algo.”
- “Tive dificuldade em voltar aos jogos da imaginação.”
- “Em alguns momentos as pistas/perguntas ajudaram e noutros momentos atrapalharam.”
- “A música ajudou a colocar-me noutra sítio.”

Fotografia:

2ª Sessão de Laboratório

17 de Janeiro de 2025

Estrutura da sessão:

Aquecimento
Exercício
(intervalo)
Finalização do exercício
Momento de partilha e reflexão da sessão

Aquecimento:

Utilizar o elemento da cadeira enquanto ponto de partida e construir uma relação com o nosso corpo pelo espaço.

Exercício:

Primeiro exploramos a cadeira, enquanto objeto e enquanto matéria, no espaço e na nossa relação com o objeto. Partindo de uma matéria ser moldada, a proposta é encontrar um lugar e construir uma cenografia a partir de um único material: a cadeira metálica. Este trabalho é feito em grupo.

Objetivo:

Abrir espaço para o pensamento criativo
Desconstruir o nosso olhar sobre o objeto
Explorar a criatividade individual e em grupo
Trabalhar a escuta e a partilha
Descobrir o que nasce desta proposta

Propostas dos Grupos:

- Um cinzeiro com beatas de cigarro
- Dois guerreiros japoneses a percorrer um rio.
- Pessoas em situação de sem abrigo com a casa às costas.
- História da raposa e da cegonha que lutam por um queijo (um queijo, a luta, as margens do rio e duas árvores)

Partilhas sobre a dinâmica:

Dificuldade de encontrar histórias
Encontrar um equilíbrio entre todos
Misturar o desconhecido com o conhecido
contrariar a minha rigidez
Relação familiar com a cadeira em Dança-Terapia
Dificuldade de me despir na cena
Sensação nostálgica e nostálgicas com o espetáculo Torcicolo*

* Perguntei ao ator se tinha sentido uma diferença na sua relação com a cadeira, do espetáculo Torcicolo em 2016, para o momento do exercício. Ao que me foi respondido: “Na altura o cenário foi-me imposto, alguém chegou e disse que era assim, e fui eu que tive de me adaptar, mais uma vez eu tive de me adaptar. Aqui foi tudo ao mesmo tempo, eu adaptar-me à personagem e a cenografia a mim.”.

Fotografias:





3ª Sessão de Laboratório:

24 de Janeiro de 2025

Estrutura da sessão:

(Não houve aquecimento por questões de tempo)

Exercício

(intervalo)

Momento de partilha e reflexão da sessão

Exercício:

Explorar o espaço a partir das palavras Singular, Individual e Coletivo.

Definições de cada conceito:

Singular: uma pessoa ímpar, que age de forma singular.

Individual: um indivíduo inserido num grupo.

Coletivo: um grupo que funciona como um todo.

O espaço tem seis estrados de madeira que delimitam o espaço.

Os atores são espalhados pelos estratos, e dentro deste espaço definido trabalham sobre estes conceitos.

Singularmente: cada um age de forma singular e ímpar em relação ao que o rodeia

Individualmente: fazem todos parte de um grupo mas têm a sua individualidade que sobressai.

Coletivamente: agirem como um todo.

Começámos pela ordem singular, individual e coletivo.

No início do exercício o estrado é um lugar abstrato e subjetivo.

Depois de trabalharmos o exercício como um coletivo, aí os espaços propostos eram: um barco, uma banheira, um quarto e depois uma cozinha. E dentro de cada proposta de lugar era trabalhado cada conceito em separado.

Objetivo:

Dissecar uma palavra e encontrando outro significado

Explorar novas relações com estes significados novos

Descobrir a nossa relação com o outro e com o espaço, em separado e em conjunto.

Partilhas:

Dificuldade em trabalhar em coletivo

Fiquei confuso com as três palavras

Consciência do meu corpo e do corpo do outro.

Senti-me estranho a observar os outros, estou mais habituado a que me observam.

O espaço foi bom para criar e vaguear

Senti uma confusão geral e interna

Coletivo do grupo dentro da banheira, foi estranho tomar banho com outras pessoas.

Dificuldade em tomar banho num sítio público.

Fotografias:



Sessão extra de laboratório:

25 de Janeiro de 2025

Num sábado de manhã recebemos a visita de alunos do mestrado de Teatro, e a sessão foi mediada pelo André Carvalho e António Vicente, a partir da dinâmica da sessão anterior.

Estrutura da sessão:

Aquecimento pelo espaço

Exercício

(Não houve intervalo por questões de tempo)

Momento de partilha e reflexão

Exercício:

Grupos de 3/4 pessoas

1º Desafio: Cada pessoa do grupo define qual o significado da estrutura de madeira e regista num papel.

2º Desafio: Com as diferentes definições/significados dos vários elementos, em conjunto cada grupo escolhe uma para continuar o trabalho.

3º Desafio: Cada pessoa do grupo vai trabalhar esse objeto de forma singular (completamente diferente das propostas dos outros elementos do grupo).

Ex. Sendo uma ação singular, e a cozinha fosse o “cenário” escolhido, existe uma pessoa a cozinhar, nas limpezas, a comer à mesa, a tirar as compras do saco e repor a dispensa etc, se fosse uma ação individual, estariam todos a cozinhar mas a fazer coisas diferentes dentro da mesma ação.

Espaços escolhidos:

Barco

Sofá

Campa

Galinheiro

Barco

Portal

Partilhas:

por vezes sou individualista e é difícil socializar com o outro e estar em coletivo

A parte da cenografia foi mais complicada porque precisava de mais tempo com o objeto cénico

“Talvez tenha a ver com o que vamos fazer no espetáculo” , parecia que estávamos a inventar uma receita.

Foi difícil encontrar a minha singularidade

Esquecemo-nos de toda a multiplicidade que o espetáculo tem

Consegui criar uma relação próxima com o objeto que não teria noutra situação

Zoom in e Zoom out, do barco para dentro do barco (janela)

Às vezes concentramo-nos no grupo porque queremos pertencer a um todo, mas depois esquecemo-nos de nós

dá vontade de entrar no hospital (pessoa externa)

Só nos lembramos das coisas negativas ao ver o objeto (jaula, prisão, cova, caixão, cemitério) mas em coletivo encontrei uma razão para o meu singular.

Interligar os trabalhos.

Fotografias:



4º Sessão de Laboratório:

31 de Janeiro de 2025

Estrutura da sessão:

Exercício

(Intervalo)

Momento de partilha e reflexão do exercício e sessão

Exercício:

Construir um espaço, no formato de maquete, através de técnicas de desenho, escrita, colagens e pintura. 5 folhas para desenhar correspondentes a 5 lugares diferentes:

1 - quando estou sozinho

2 - quando estou com as outras pessoas

3 - momento da terapia ou terapêutico (com a terapeuta ou com o psicólogo)

4 - as sessões do grupo

5 - espetáculo

Tempo: 10 minutos para cada folha

Depois de concluídos todos os desenhos, observamos uma maquete (de um cenário antigo) como exemplo, e escolhemos que desenho será o chão, as paredes e o tecto.

Materiais: folhas brancas, colagens, revistas, colas, tesouras, lápis, lápis de cera, canetas de feltro, marcadores.

Algumas ideias a ter em conta na escolha:

1 chão - sem ele não existimos

3 paredes - os pilares do espaço, dá-nos abrigo e proteção.

1 teto - só existe por causa das paredes, também nos abriga mas conseguimos viver sem ele.

Partilhas:

Pergunta: os diferentes espaços podem refletir no mesmo espaço?

“Eles podem existir, a folha da frente coloquei a folha da frente porque todos precisam de treino. O teto, a parte de cima, é o fora de cena, ver e observar. “

“No Teatro tudo é possível!”

“Tudo é terapêutico ou tudo pode ser terapêutico. Desenhei tanto os momentos de partilha como os momentos de introspeção e tudo faz sentido umas coisas com as outras. Tudo estimula a mudança.”

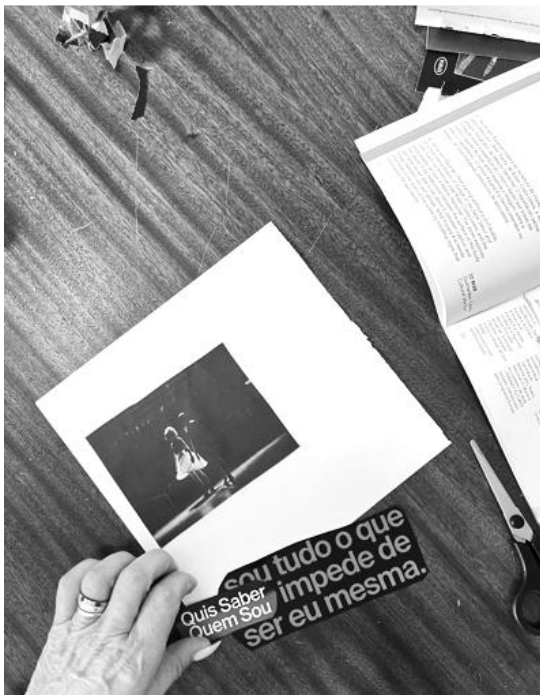
“Nunca pensei que montado ficasse um palco tão bonito, torna-se num espaço teatral diferentes. Houve uma mudança nos espaços que não era prevista no início.”

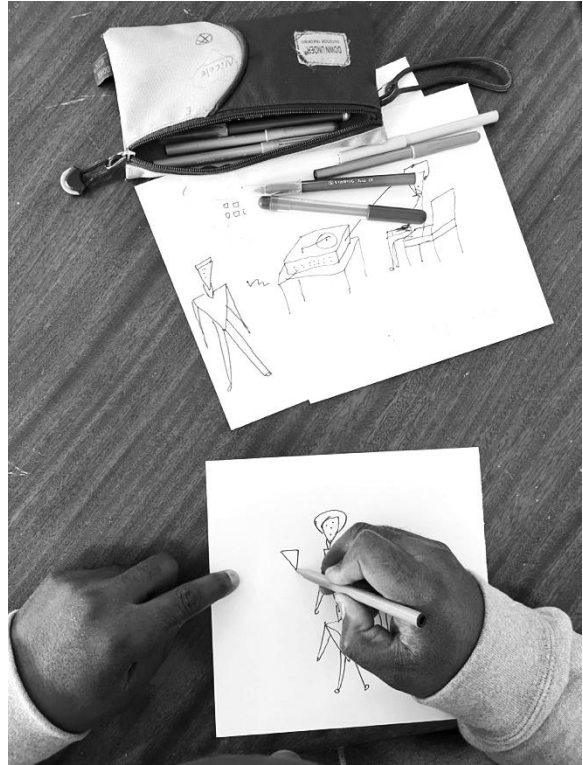
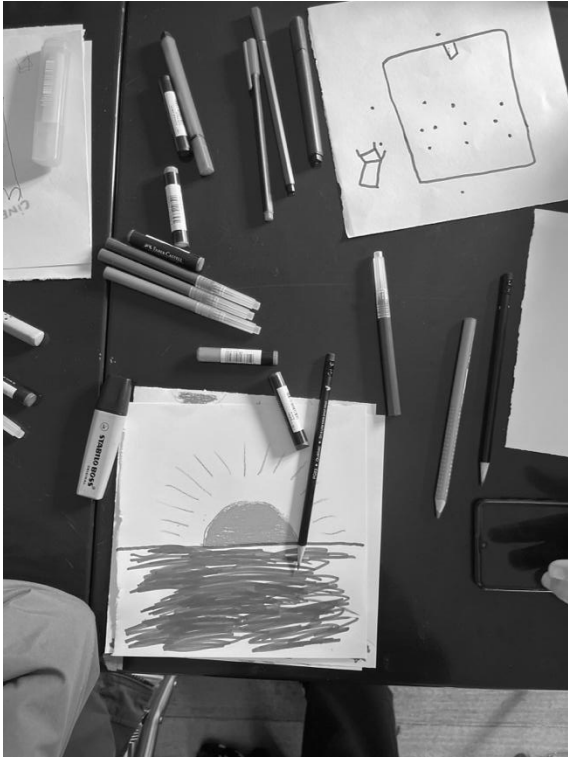
“Tive dificuldade a escolher o chão, e perceber em qual destes ambientes em que eu estava com os pés. Por isso é que eu tive dificuldade, o que é que está mesmo agarrado aos meus pés, o que está ao meu lado. “

“Chão: Viagem cruzeiro sonhos, uma viagem que vai começar. Uma viagem de Sonho. As partes”

“Onde eu estou neste momento é um sonho (o chão). Eu coloquei as paredes de lado que é onde há talento, mas também os lugares invisíveis e a farsa, que faz parte do Teatro. E na parede da frente, que se vê mais, coloquei as frases “Quis saber quem sou” que foi para isso que eu vim para aqui, e a frase “Sou tudo o que me impede de ser eu mesma” que é uma frase que digo muitas vezes, que me identifico bastante e. O teto foi “descobri, e agora?” (como resposta às perguntas da parede da frente).

Fotografias:





5º Sessão do Laboratório:

7 de Fevereiro de 2025

Estrutura da sessão:

Conversa e discussão de ideias

Exercício

Apresentação do resultado do exercício

Partilhas e reflexões

Exercício:

Observar o espaço através do nosso olhar e encontrar olhares semelhantes ao meu. Através da criatividade, o nosso olhar individual transforma-se num olhar colectivo, sobrepondo a criatividade de cada um e o grupo cria uma proposta de cenografia e apresentam no espaço.

1º Etapa- Escolher um elemento do espaço as opções eram chão, parede e tecto).

2º Etapa- Escolher um objecto que corresponda a cada elemento escolhido (ex. parede - quadro, chão - tapete, tecto - candeeiro etc)

3º Etapa- Reunir por grupos quem escolheu o mesmo elemento.

4º Etapa - Criar uma composição com os objectos de cada pessoa, e apresentar uma proposta de cena.

Objectos escolhidos:

Grupo Tecto: Mesas coladas, ventoinha, baloiço, sótão.

Grupo Parede: cortina, cortinado, relógio de cuco, janela, quadro e papel de parede.

Grupo Chão: vaso de flores, rampa de skate, piscina, cama, flores.

Partilhas da dinâmica:

Senti falta em trabalhar com algo palpável, foi difícil trabalhar no abstrato.

Falta de objetivos, é difícil ouvir a palavra dos outros.

Era muita informação ao mesmo tempo.

Tenho dificuldade em cooperar com o outro, aceitar a opinião do outro.

Dificuldade em imaginar o próprio cenário no espaço.

Foi muito interessante ver resultados tão diferentes, mas com coisas em comum.

Fotografias:



7º Sessão de Laboratório

14 de Fevereiro de 2025

Estrutura da sessão:

Conversa

Exercício

Partilha

Exercício:

O exercício é composto por duas partes, começando com uma conversa sobre lugares que habitam os Vislumbres do Limiar, a segunda é a construção, em grupo, destes lugares. Mas a seleção destes lugares parte do acaso (os lugares são escritos num papelinho, dobrado e colocado numa cesta).

A matéria para a construção, para além da ilustração, é um banco de madeira branco (banco utilizado na cenografia do espetáculo Apeiron).

Espaços dos Vislumbres do Limiar:

- lugar absurdo, praça, jardim, portal, formigueiro, hospital psiquiátrico, sonho, flor, trovoadas medonhas, floresta, esplanada, colmeia, desejo, capela, porta, campus universitário, matrioska, limiar, primavera linda, recreio e campo de concentração,

Lugares do acaso:

Praça, Contentor, Colmeia, Porta, Limiar, Matrioska, Formigueiro e Hospital Psiquiátrico

Partilhas:

“foi estimulante, esta dinâmica dos bancos já tínhamos feito com as cadeiras, mas com os bancos é mais plástico.”

“É difícil de falar e é difícil... foi um exercício muito interessante e criativo, puxou muito pela imaginação, e também pelos meus sentimentos. Consegui ir buscar sensações e emoções, várias e distantes umas das outras. Ao mesmo tempo que numa me senti sozinha, noutras tive a necessidade de me enlaçar, com as coisas, com as pessoas e com o espaço. Não sei se isto faz algum sentido. (...) Eu senti muitas ocasiões em que tive de parar e pensar o que é que eu vou encaixar, nisto que estão a propor, que não tem nada a ver, mas depois as coisas foram-se entrelaçando.”

“Eu já senti muito mais tudo isto. E tem sido uma luta ter coragem de fazer e de falhar, de falhar... estou a tentar relativizar a própria ideia de fala. Para mim foi um exercício muito estimulante e desafiador. Tive muitas imagens, eu tenho muitas imagens... E reví muito, foi bonito ver isso, e depois como são muitas coisas em mim eu fico um pouco paralisada na ação. É calar algumas coisas, mas ao mesmo tempo aquilo está muito forte. Foi muito interessante porque viajei no texto e fui encontrar as ligações, é quase tipo charadas, e associações que se estabelecem entre as tuas propostas e o texto. Adorei o exercício, e depois no final, para mim o hospital psiquiátrico era o Círculo. Todos os pontos, em relação ao círculo, estão equidistantes, e nós somos todos pontos, temos uma estrutura horizontal que é muito bonita e somos todos parte. É assim a figura mais congregados, e é o que este espaço representa para mim. Estamos todos aqui sem hierarquia, mas claro, com os papéis de cada um, muito definidos e bem definidos, e gostei muito deste exercício de transformação.”

Fotografias:





7ª Sessão de Laboratório

21 de Fevereiro de 2025

Estrutura da sessão:

Aquecimento com Matilde Santos (estagiária de Dança)

Exercício

Partilha

Exercício:

Trabalhar o real e o irreal a partir dos objetos.

Temos uma mesa com objetos à nossa frente (livro, máscara de gás, peça do braço de um manequim, purpurinas, máquina fotográfica descartável, banco metal e madeira, mala de madeira, botija da máscara, boneca de trapos, leque, mala, buzina, cadeira de ferro, banco de madeira, candeeiro, pote de ferro, e havia uma peruca e uma bota).

Espalhados no espaço de olhos de fechados, individualmente cada pessoa levanta-se e dirige-se para a mesa e escolher um objeto. Assim sucessivamente por todas as pessoas.

Os objetos eram cada vez menos porque iam sendo escolhidos pelos atores, e à medida que iam escolhendo iam voltando para o lugar e sentir este objeto de olhos fechados.

Depois abriram os olhos para ver o objeto, depois de conhecerem bem, tinham de escolher um pormenor do objeto e mergulharem a fundo (por exemplo: uma fenda do material, um parafuso, uma linha, uma sensação, uma textura etc). E a partir desse pormenor escolhido, encontrar uma possível cenografia. Este mergulho no pormenor é feito por todo o espaço, que lugar seria este? Será que é bom, é mau? Qual a nossa relação com este lugar? Depois deste mergulho, voltamos do pormenor para o objeto, e do objeto para o espaço.

Cada individualmente escolheu.

se tivermos tempo cada um partilha o que encontrou, se o tempo for apertado ficamos pela partilha em círculo e cada um fala do seu lugar.

Perguntas a fazer: Que lugar era este? Que sensações este lugar me trouxe? (Exemplo: se tiver partido de uma fenda de um material partido, será que é uma coisa boa ou má?)

Qual a relação da minha pessoa perante este pormenor? E qual a relação deste pormenor para com o objeto? Qual a relação deste pormenor com o espaço? ZOOM OUT

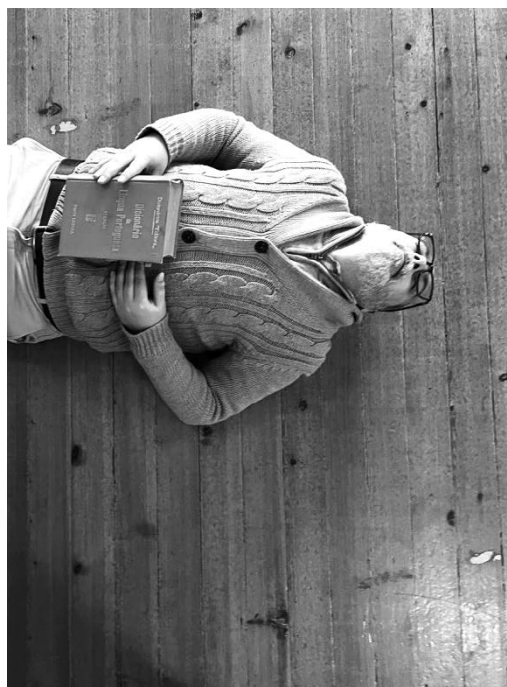
Objetivo:

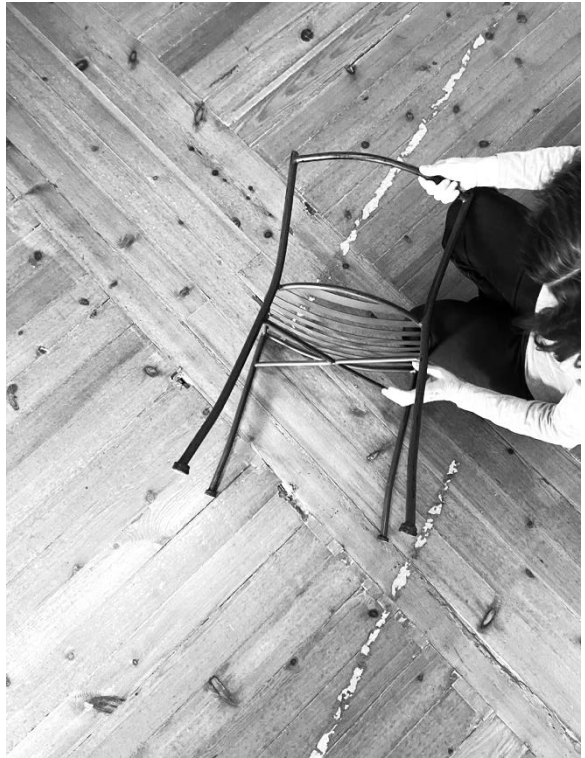
O objetivo é que eles explorem o objeto na sua totalidade, mergulhem tão a fundo que deixam de ver o objeto e passam a ver outra coisa.

Partilha:

- “Lugar é onde nós estamos agora, e o espaço é tudo o que está à nossa volta.”

Fotografias:





8ª Sessão de Fevereiro:

28 de Fevereiro de 2025

Estrutura da sessão:

Exercício

Partilha

Exercício:

Partindo do livro de Catarina Gomes sobre os pequenos objetos dentro de uma caixa de cartão.

Imaginemos o Salão Nobre (espaço das sessões do Grupo) como uma grande caixa de cartão onde encontramos vários objetos lá dentro.

O exercício começa a olhar para o espaço do Salão Nobre e encontrar algo parecido.

Partimos de uma pergunta que vai originando outras: Qual o formato da sala?

O que também é rectangular? De que material é feito esta caixa? O que nos transmite uma caixa de cartão? O que acontece se esta caixa estiver à chuva?

Ao passar para o espaço começamos por trabalhar como se estivéssemos dentro desta caixa, e mergulhamos dentro destes objetos, que podem ser nossos ou não.

No fim do trabalho do espaço, imagina-se que está a chover bastante e a caixa vai-se desfazer, e apenas podemos salvar um objeto. Que objeto será esse?

Respostas às perguntas iniciais:

Qual o formato da sala? - Retangular.

O que também é rectangular? - Gavetas, cómodas, livro, caixote, caixão, mala, cama, caixa, carro.

De que material é feito esta caixa? - Veludo, papel, plástico, metal, madeira, cartão.

O que nos transmite uma caixa de cartão? - Conforto, fragilidade, aconchego, esperança, instável, transformador, delicado.

O que acontece se esta caixa estiver à chuva? Molha-se, desfaz-se, os objetos ficam desprotegidos.

Partilhas depois do exercício:

“Eu fui buscar a madeira. Eu escolhi este objeto, e eu não sei o que isso significa que eu procurei como mecanismo de defesa, objetos mais resistentes para me sentir mais protegida, ou se foi o contrário.”

“Eu senti mais relaxado, há mais espaço de experimentar e de dar asas à imaginação. Eu podia estar aqui por muito mais tempo.”

Pergunta da cenógrafa: Já salvaram o objeto, mas têm de guardar noutra sítio, qual seria?

“(almofada) Guardava num saco de plástico.”

“o meu objeto é muito grande, guardava-o, protegia-o num plástico de bolinhas. Envolvia a minha cadeira (de metal) num plástico de bolhas.”

“Eu peguei neste livro/caderno, que por um lado está usado e por outro lado não está usado. E é de memórias de fotografia, e eu como sou uma pessoa que gosta muito de fotografia e de escrita ao mesmo tempo, para quem não conhece (o caderno) até explica o que é que é cada coisa da câmara a funcionalidade. O que me chamou à atenção foi que diz aqui atrás Gostas de fotografia então usa para captares momentos da vida e partilha com toda a gente. E é isso que eu acho uma coisa bonita que até devia estar mais à vista. Devia estar mais à vista e se isto fosse meu isto já estava cheio. Está usado e não está usado ao mesmo

tempo. Tudo o que tem memórias e mais tempo de uso para mim tem muito mais histórias e é muito mais interessante.”

“Quando a Catarina disse que nós tínhamos que trazer isto para aqui... (risos) O que me fascinou neste objeto é que Às vezes o que é aparentemente robusto, onde existe robustez ela pode ser reconstruída. Há construção, não há construção, nós podemos imaginar, re-imaginar, múltiplas coisas que podemos fazer nela. Eu acho que é daí que vem o nosso emponderamento, que eu tanto procuro. Conseguir através de um objeto, conseguir formá-lo de acordo com o que seja para mim aprazível, que me sinto bem e que me faz sentir confortável.”

Terapeuta Isabel Cristina: E não deixa de ser o mesmo objeto, ele pode ser muitas coisas, e não deixa de ser o mesmo.

“Eu trouxe este bocado de madeira, não é uma mala, é apenas uma tábua de madeira a que eu me agarrei. Para mim não é aquilo que vocês estão a ver, é apenas uma tábua e é aquilo que eu consegui agarrar quando a caixa de cartão se desfez. Trouxe-a para casa e encostei-a a uma parede e forrei-a com um papel para a proteger do pó. E encostei-a a um cantinho, encostada à parede para que, quando eu me sentisse insegura, eu pudesse ir lá buscar, e com a fortaleza da madeira me desse mais força.”

“O que mais me fascinou foi esta placa de madeira aqui, a dizer aliança. Eu com ela podia imaginar que era um livro, podia imaginar que são as placas como as pessoas têm lá em casa, imaginei muita coisa. Imaginei-me entrar nesse livro, como era entrar nesse livro e imaginar o volume dele, como é que ele era, imaginava uma história. Para a proteger eu coloquei-a com um plástico por cima, e coloquei-a numa mochila, daquelas mochilas que as pessoas levam para a escola.”

Fotografias:





9ª Sessão de Laboratório:

7 de Março de 2025

Estrutura da sessão:

Aquecimento para concentração

Exercício

Partilha

Exercício:

O que seria, se o texto do Limiar de João Silva, falasse apenas sobre espaço, lugar e cenografia? Partindo de deixas do texto, palavras foram trocadas e os contextos invertidos. Num momento de conversa e reflexão com os atores, lemos cada frase atentamente, o que queria dizer e a opinião de cada um em relação à frase.

As palavras a laranja são as palavras originais do texto.

Esperança (p.1):

(...) Eu sei que os espaços (**muros**) apertam. Que é preciso afastá-los. Sei que há o medo de olharmos, de nos olharem. Talvez o olhar leva ao lugar (**toque**), saber que afinal somos tão ou mais iguais uns e outros.

Anisete (p.5):

O que tu pensas da cenografia (**loucura**) é o que não é. Aquilo que tu chamas de lugar (**normalidade**) é, quem sabe, a mais completa loucura. Clausura-se o olhar para o outro lado. Pelos campos e cidades vagueiam cenografias (**mentes**) desconhecidas, mas iguais. (...)

Esperança (p.10):

O que leva as pessoas ao desencanto é o abismo entre os dois lugares (**as tais duas margens**). Daí vem a revolta que as leva a passar para lá da cenografia (**normalidade**).

Esperança (p.10):

É preciso ter cuidado onde (**com o que**) se habita (**diz**). Os lugares (**as palavras**) voam, escapam-nos. Às vezes sem darmos por isso. Os outros até podem pensar que somos loucos.

Anisete (p.13):

A coisa que ela mais desejava era ser habitada (**amada**) por inteiro. Mas desconhecia o que impelia de dentro para fora, o que a fazia afastar a passarada humana. (...) Ignorou o compasso que marca o correr do tempo. (...)

Anisete (p.13):

Amam-se, à distância. Cada vez mais distanciados. Quem sabe... Talvez um dia haja o encontro possível. Não é fácil habitar (**dançar**) ao mesmo ritmo, basta ouvir a melodia escolhida.

Zerviche (p.19):

Acima do espaço (chão) perdeu a visão. (...) Primeiro o pé toca no chão, sem visco. Depois o outro corrige o equilíbrio do corpo sofrido. À frente a estrada a percorrer. Não interessa o lugar (a visão) perdido(a) ou o medo do limiar.

Anisete (p.19):

Quantas vezes não nos apeteceu passar para o outro lado. Passar o risco, o limiar. Voar para o insólito. Não saber para onde ou para quê. Talvez para o prazer. Mudar o lugar (ritmo) das coisas (...) No fundo, o que gostaríamos e desejamos é ultrapassar cenários (rotinas) e reconstruir o mundo. Desafiar o lugar (gigante) que cresce dentro de nós, mas que nunca aprendeu a andar.

Anisete (p.22):

É bom quando nos encontramos. Passamos a dar mais valor a nós próprios. (...) Eu passei a compreender melhor os lugares (outros) e a ser compreendida de algum modo.

Ariete (p.23):

Em tempos de crise as pessoas deixam de ser o que habitam (parecem ser) desde sempre. Adaptam-se à personalidade que lhes permita a sobrevivência. O lugar (mitigar) das dúvidas mais profundas, anula-se.

Partilhas:

Não houve partilhas devido à falta de tempo.

Fotografias:

10ª Sessão de Laboratório:

14 de Março de 2025

Exercício:

Continuação da dinâmica anterior.

Trabalho individual: escolher uma frase das frases selecionadas, escolher um objeto e uma ação e um espaço no Salão Nobre, para apresentar para todo o Grupo.

Elementos escolhidos: Mala de viagem, candeeiro, estrutura de acrílico, escadas, cadeiras, cortinado, guarda-chuva e coluna de som.

Objetivos:

-Potenciar a criatividade

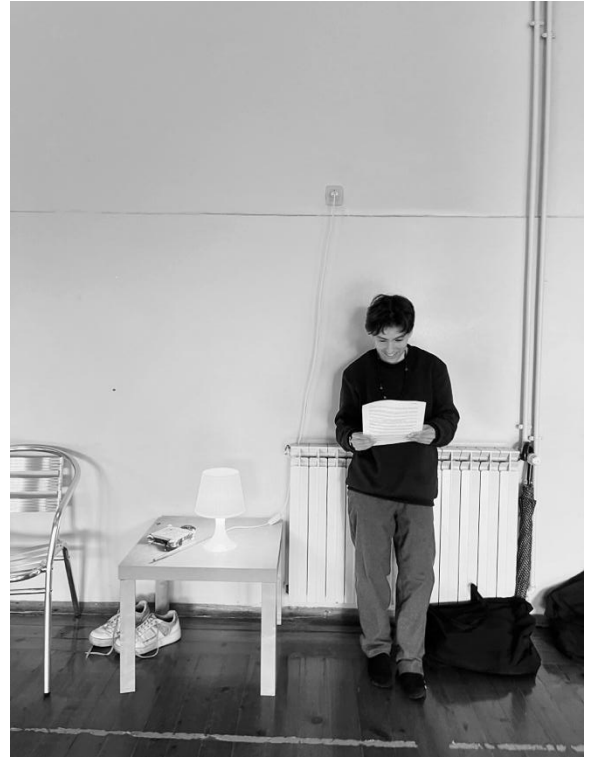
-Refletir sobre o material de trabalho (o objeto, a frase e o espaço)

Partilhas:

Não houve momento de partilha devido à falta de tempo.

Fotografias:





11ª Sessão de Laboratório:

21 de Março de 2025

Estrutura da sessão:

Aquecimento

Exercício

Partilha

Exercício:

Escolhemos uma memória que está associada a um objeto. Pode ser um objeto que esteja diretamente relacionado com a memória ou um objeto seja um símbolo de alguma coisa ou de alguém.

Exploramos esta memória no espaço, sem o objeto, ele é imaginário.

Depois do trabalho no espaço passamos para o trabalho de mesa, onde cada um individualmente vai falar sobre esta memória sem nunca mencionar qual é o seu objeto. Os restantes ouvem atentamente e tentam adivinhar qual é o objeto relacionado com esta memória (e escrevem num papel). No fim de cada partilha entregamos os palpites ao dono da respetiva memória e objeto.

E segue para a pessoa seguinte sem descobirmos qual o verdadeiro objeto. No fim de todas as partilhas, cada um abre os palpites da sua memória e partilha com o Grupo.

Momento de reflexão sobre os palpites de objetos relacionados com a sua memória.

Possíveis perguntas depois do exercício:

Será que estes objetos podiam pertencer aquela memória?

Quais não fazem sentido e porquê?

Se mudássemos de objeto a memória seria a mesma?

Objetivo:

- Tentar adivinhar o que está para além do óbvio.
- Escuta e atenção com o outro.

Partilhas:

Não houve partilhas devido à falta de tempo.

12ª Sessão de Laboratório:

28 de Março de 2025

Estrutura da sessão:

Exercício

Partilha

Exercício:

Temos quatro objetos no espaço, um cabide, uma mala, um cortinado e um candeeiro. Uma unidade de cada objeto.

Primeiro fazemos um exercício no espaço revistando memórias que temos com estes objetos, memórias singulares, individuais e coletivas. Pode ser o cortinado da casa de alguém, uma mala de viagem ou um cabide que temos no nosso roupeiro.

Em silêncio e para si, cada pessoa escolhe um dos três objetos. Fazemos um círculo e criamos grupos pelos objetos escolhidos. Num momento de partilha e escuta, cada grupo vai partilhar as suas memórias com aquele objeto e desse lugar de encontro entre a memória, o objeto e a pessoa, vão chegar a uma memória partilhada.

Cada grupo vai trabalhar a sua memória em silêncio com o objeto a partir das memórias ou sensações em comum que encontraram para trabalham no espaço como quiserem. No fim, cada grupo vai encontrar uma ação que defina essa memória partilhada. Todos os grupos apresentam.

Partilhas:

Não houve partilhas devido à falta de tempo.

Fotografias:





Anexo 3 - Apresentação da Pesquisa no Grupo.

Apresentação informal sobre o trabalho de laboratório no espaço do Grupo de Teatro Terapêutico. Dia 3 de Maio de 2025.

PROJETO DE INVESTIGAÇÃO DE
MESTRADO ARTES CÊNICAS -
ESPECIALIZAÇÃO CENOGRAFIA
ESMAE

A CENOGRAFIA COMO UM LUGAR DE DESCOBERTA

DIA 3 DE MAIO - 10H30

LOCAL: SALÃO NOBRE (PAVILHÃO 11)
HOSPITAL JÚLIO DE MATOS

O ESTUDO AQUI APRESENTADO
PROPÕE UMA REFLEXÃO DA
CENOGRAFIA ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA SITUADA
ENTRE A MEMÓRIA E O OBJETO,
A PARTIR DO CONTEXTO DO GTT
- GRUPO DE TEATRO
TERAPÊUTICO DO HOSPITAL
JÚLIO DE MATOS.

OBSERVAMOS A CENOGRAFIA
COMO UM CAMPO QUE HABITA
NUMA TRAMA ELÁSTICA,
SENSÍVEL DE ESCUTA, ONDE
MEMÓRIA, OBJETOS E ESPAÇOS
PARTICIPAM ATIVAMENTE NUM
PROCESSO INDIVIDUAL E
COLETIVO, E DE
RESIGNIFICAÇÃO.

SERIA UM GOSTO CONTAR
COM A SUA PRESENÇA.



Estrutura da apresentação:

Percorso pela Exposição/Instalação (composta por várias estações) Vídeo

Conversa **Tempo estimado:** 2 horas

Pontos da instalação:

Investigação: cadernos de campo livros/referências e autores

Diário acordeão: objeto caderno acordeão

documento das falas utilizadas para a construção do caderno.

Coisas de Loucos: Livro Catarina Gomes, Caixa de cartão

Acompanhado com documento

Cadeiras metálicas (cinzeiro): recriação do cinzeiro

Fotografias e documento

Objeto Gás: objeto no espaço

fotografias fixadas na parede documento

Estrado de madeira: três estrados montados fotografias coladas no estrado documento

fotografias fixadas no estrado

Maquetes: desenhos e fotografias

documento

Bancos brancos: composição de bancos

fotografias documento

Partilhas:

“Para mim o Teatro é como se fosse um comprimido mágico.” “É um grupo de Teatro muito catártico”

“Vocês (dirigindo-se ao Grupo) têm um tempo que eu não tenho, têm tempo para refletir”

“A compreensão no Grupo é fundamental”

“O Grupo ajudou a manter as minhas ideias em dia. A guarda-las, a cumprir objetivos”

“As cenografias antes eram mais visual. Agora é como se fizesse parte das emoções, das minhas e da personagem. É como se as coisas e os objetos passassem a ter afectos. As texturas dão sensações e falam connosco, interpretam.”

“ É muito interessante. Tudo se liga, as coisas não estão desligadas umas das outras. A abordagem da Catarina faz todo o sentido, querer construir um caminho em conjunto. Tirar de nós a matéria para os construir. A cenografia não é uma coisa fria e desligada.”

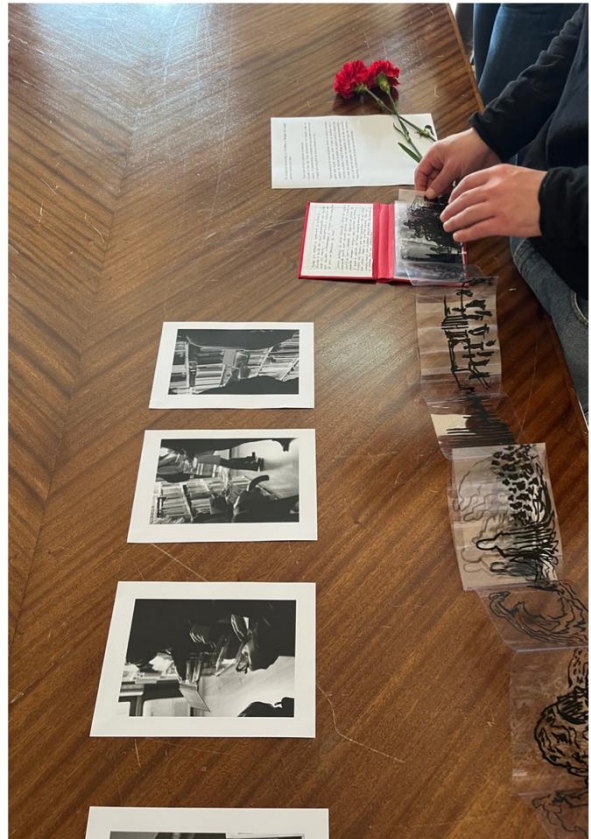
“O sentimento de pertença, encontrar um espaço onde eu sinto que posso caber. Caber de uma maneira que para caber não tenhamos de mudar de forma.”

“Comecei a tentar ver mais coisas. É a mesma história do ‘ceci n'est pas un pipe ‘. O que pode sair dali que não está à primeira vista.”

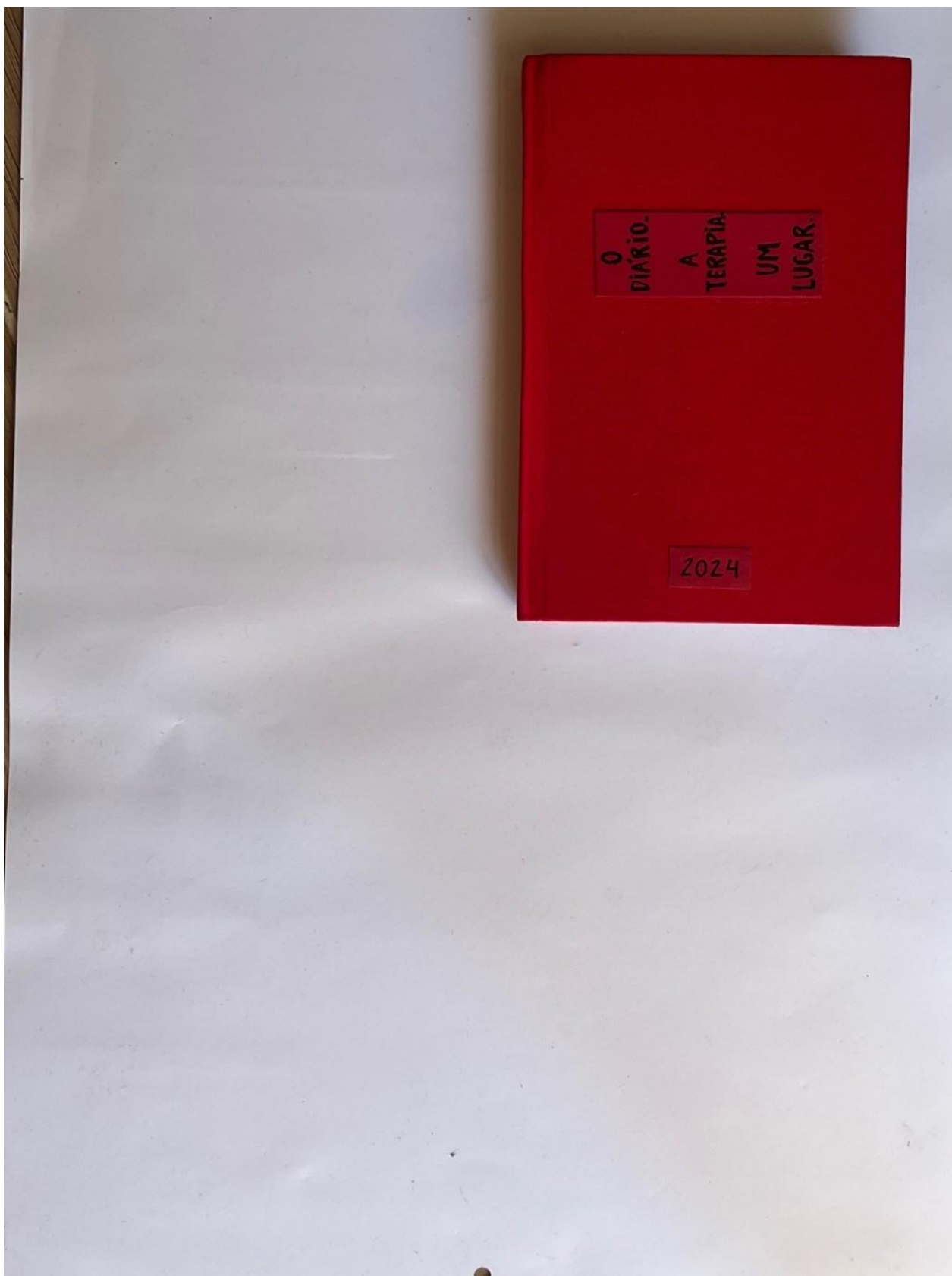
“Não ficamos pelo dicionário. Vamos à origem e à vivência.” “O Grupo é uma síntese da sociedade”







Anexo 4 – Projeto: O Diário. A Terapia. Um Lugar.



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decidem interromper a viagem para mergulhar
de novo no frenesim do Real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dança de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lilás
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiozucas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decidem interromper a viagem para mergulhar
de novo no frenesim do Real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dança de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lilás
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiozucas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decido interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim do Real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lílãs
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiço eitas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decido interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim do Real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lílãs
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiço eitas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



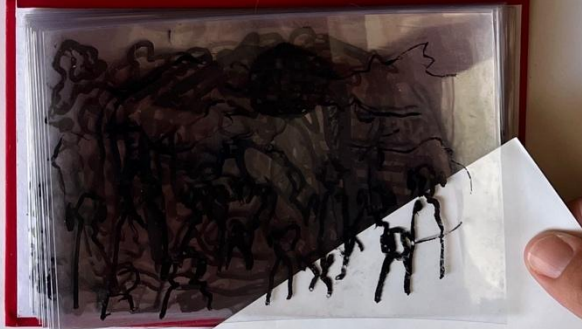
"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decido interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim de real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim de
paraíso jorram o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lílãs
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiço eicas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decido interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim de real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim de
paraíso jorram o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lílãs
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres feiço eicas, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decidem interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim do real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lilás
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres traiçoeiras, há demônios
de âmbar que nos atormentam."



"Agora que começo a apreciar os silêncios...
Quando o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decidem interromper a viagem para meergulhar
de novo no frenesim do real..."

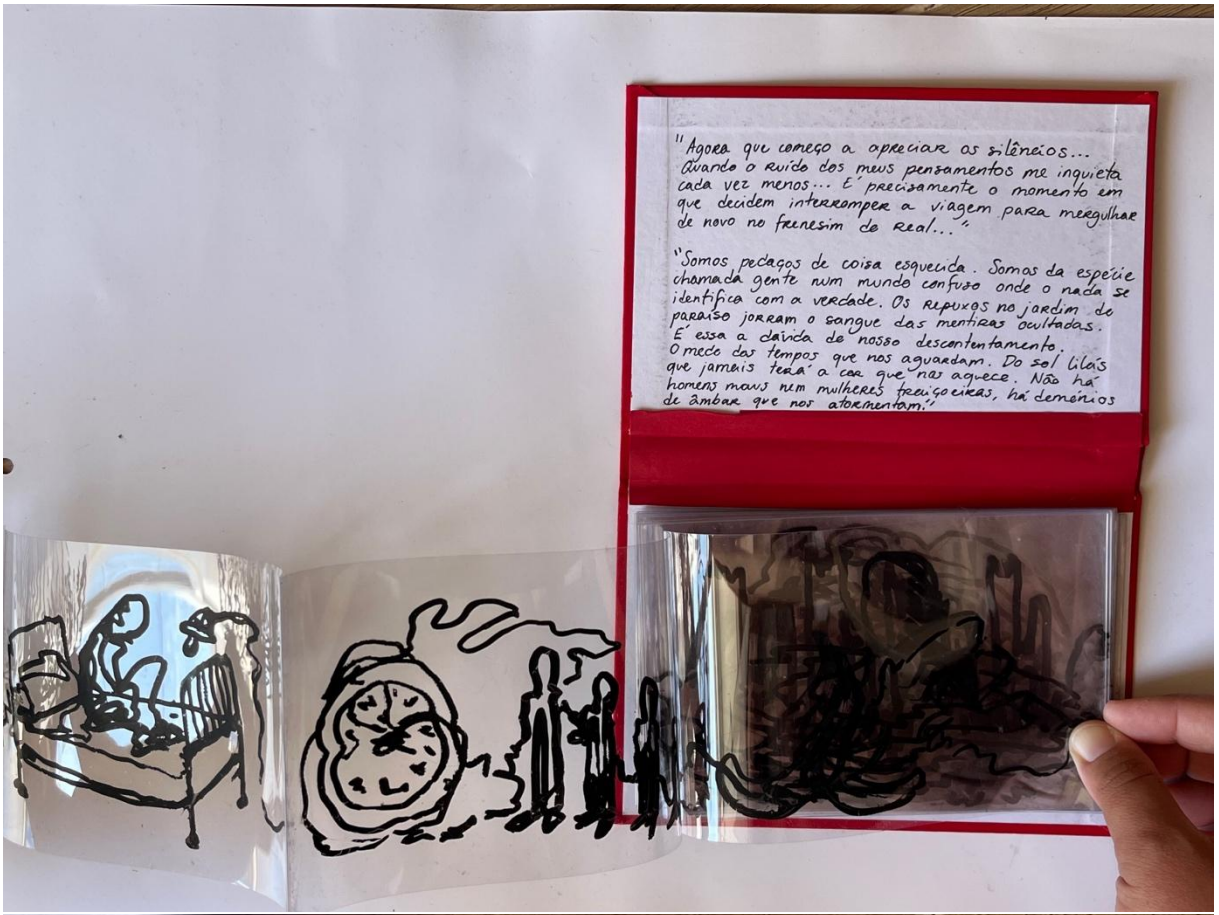
"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorream o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dívida de nosso descontentamento.
O medo dos tempos que nos aguardam. Do sol lilás
que jamais teia a cor que nos aquece. Não há
homens maus nem mulheres traiçoeiras, há demônios
de âmbar que nos atormentam."

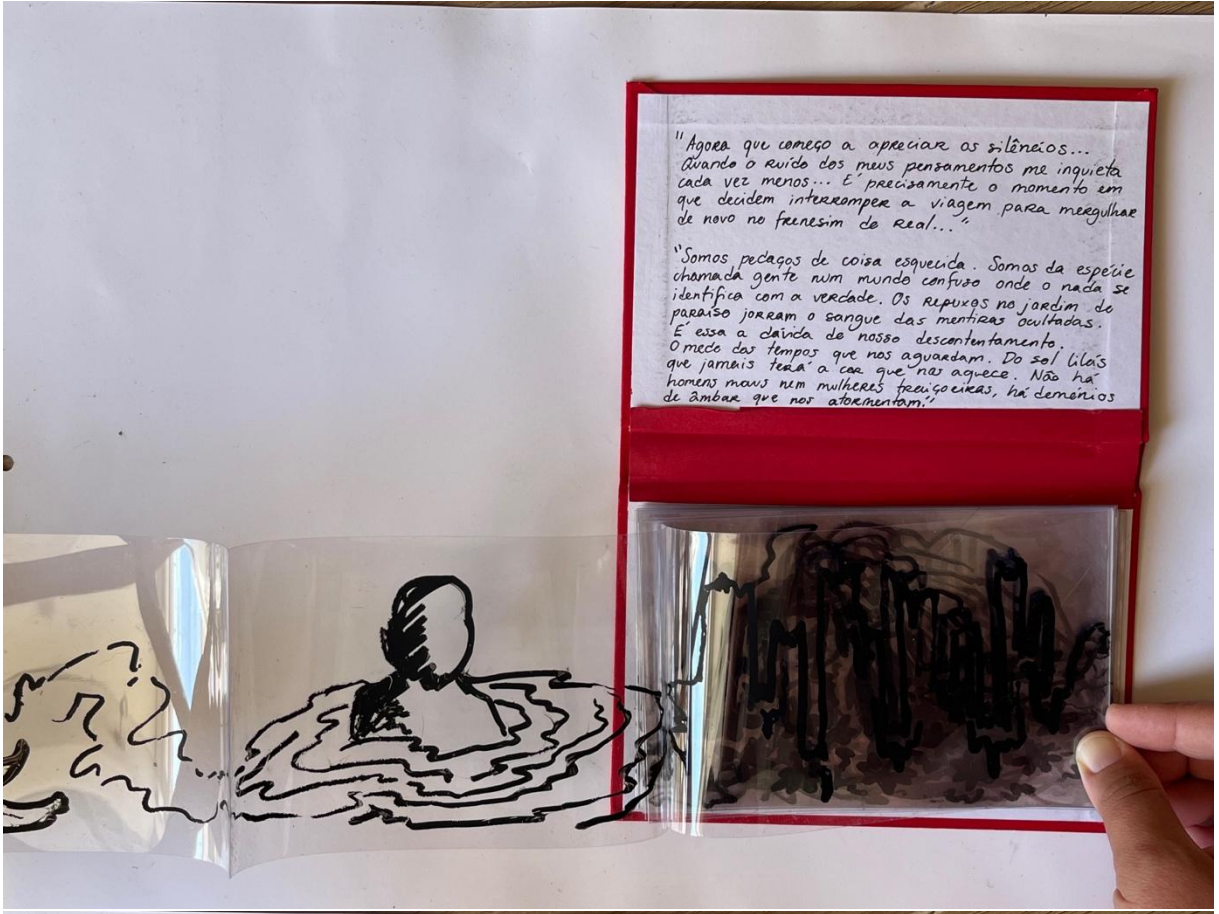


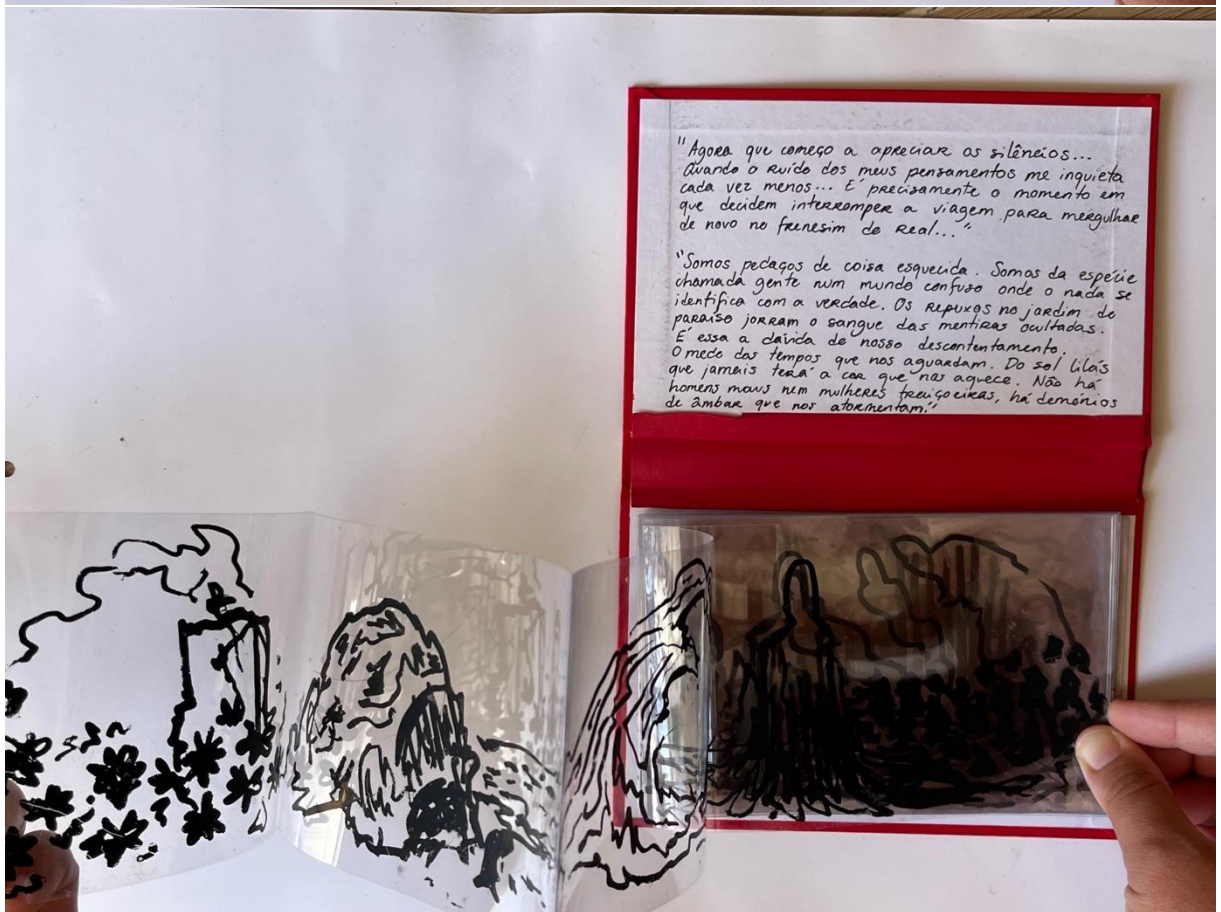


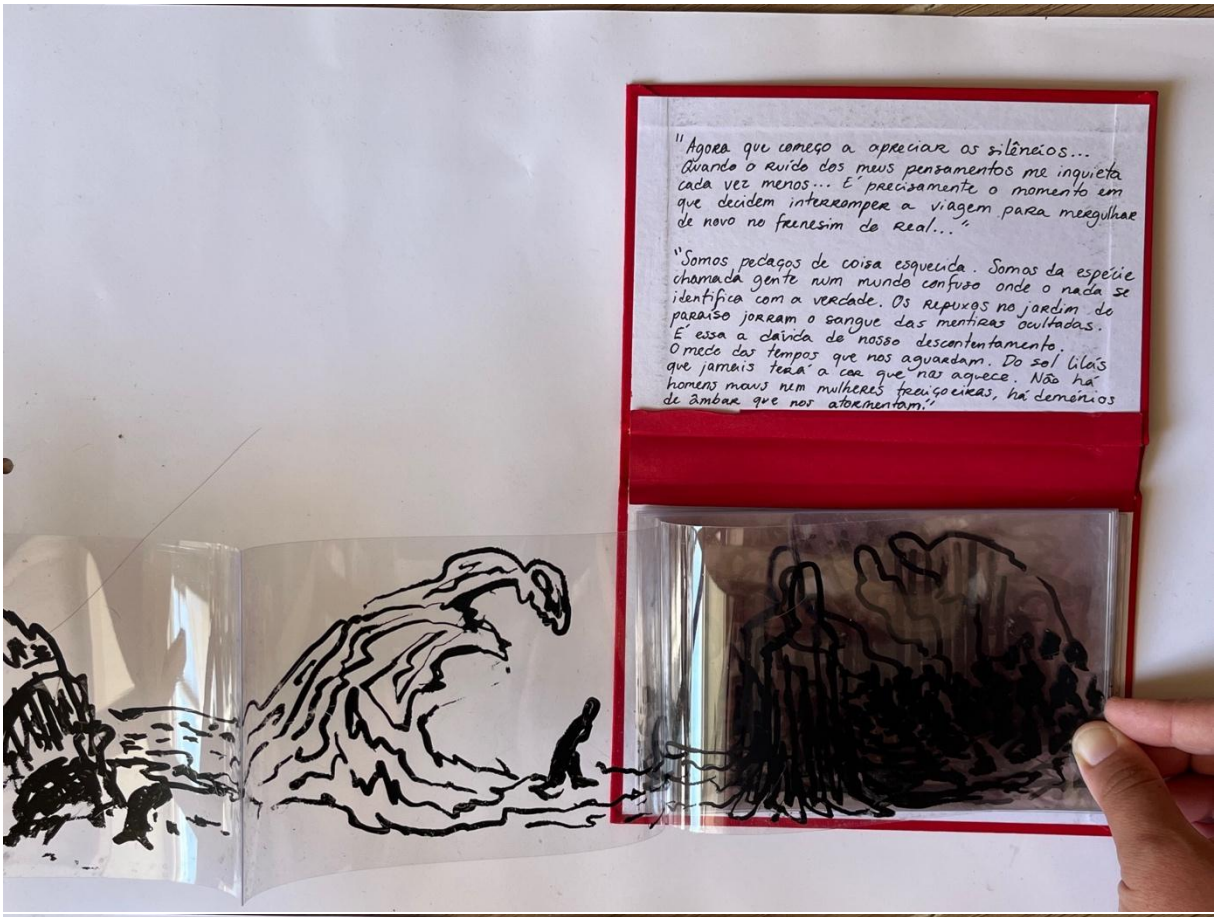


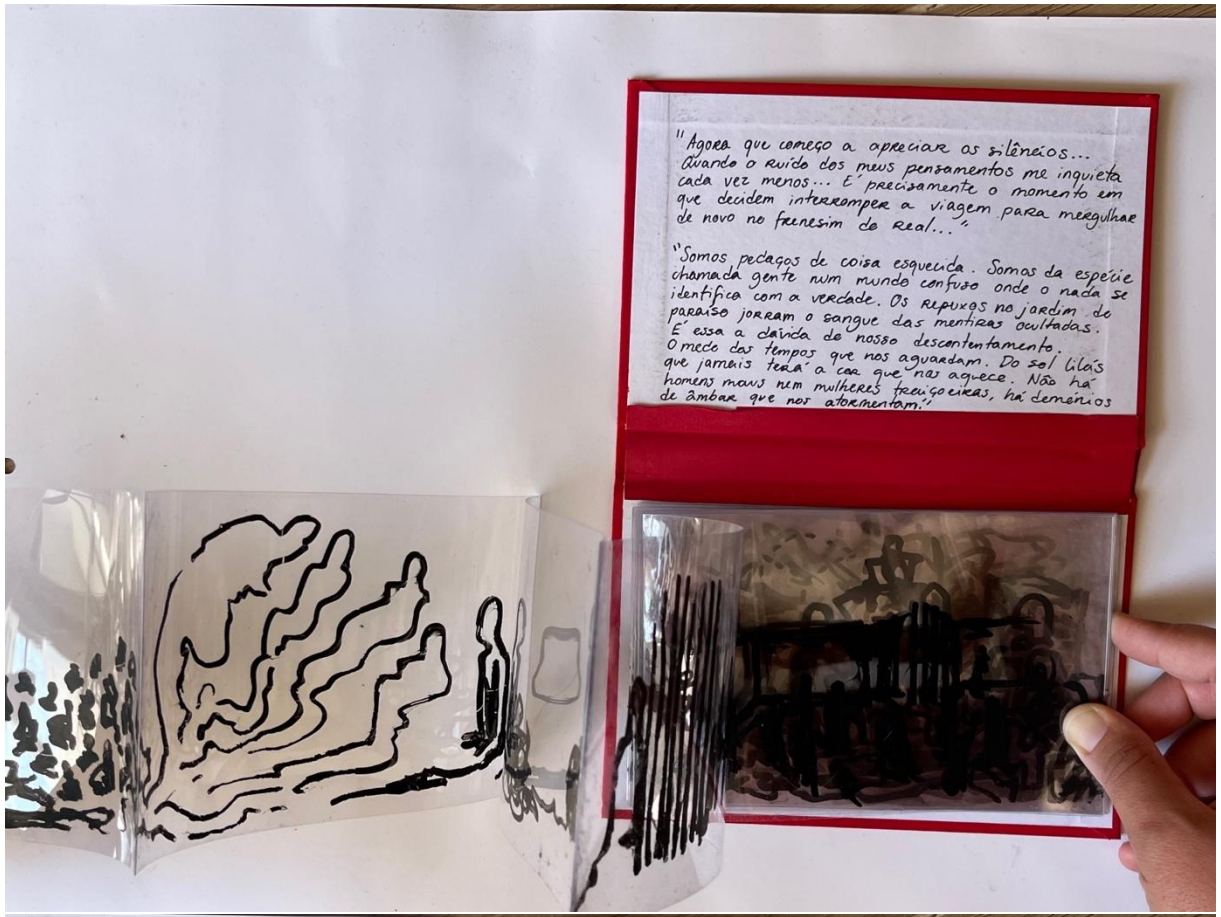


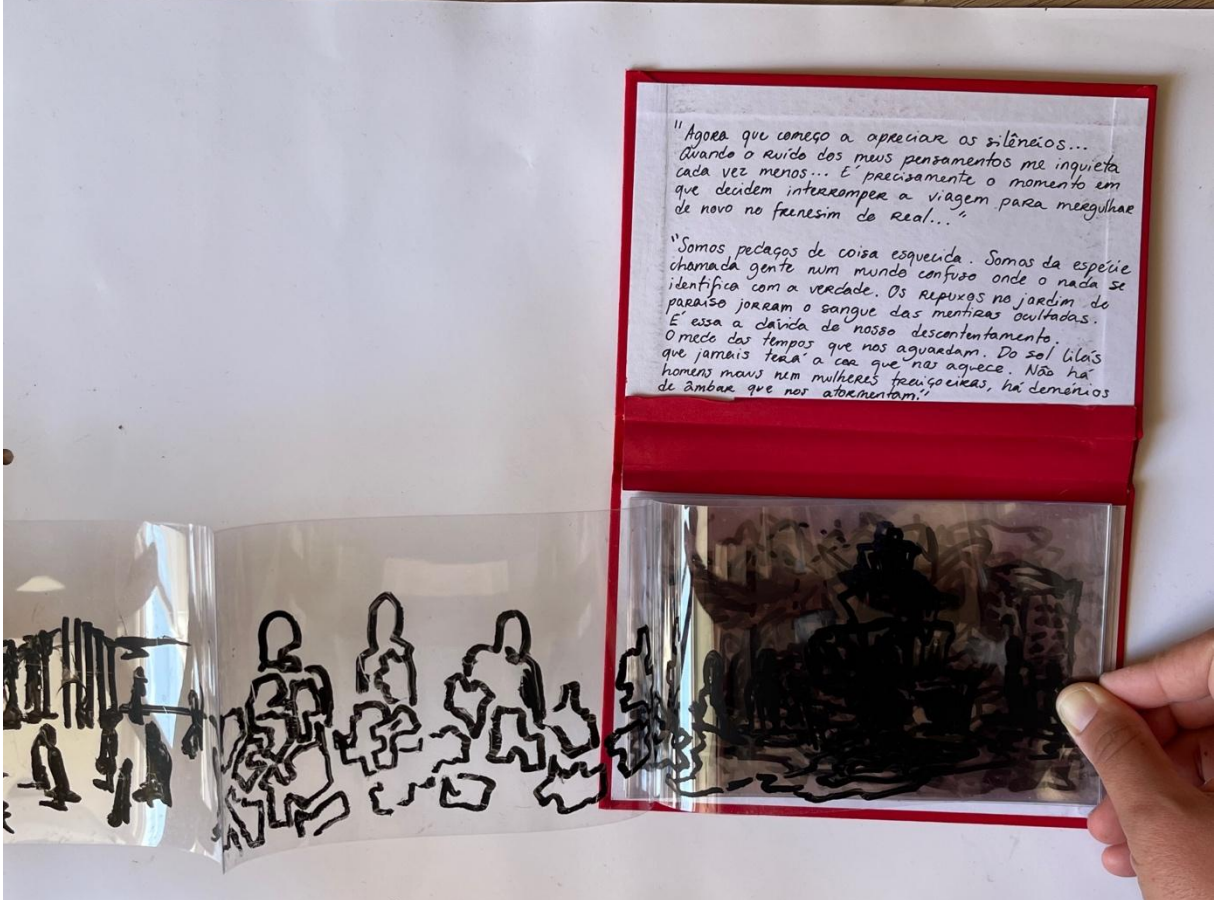
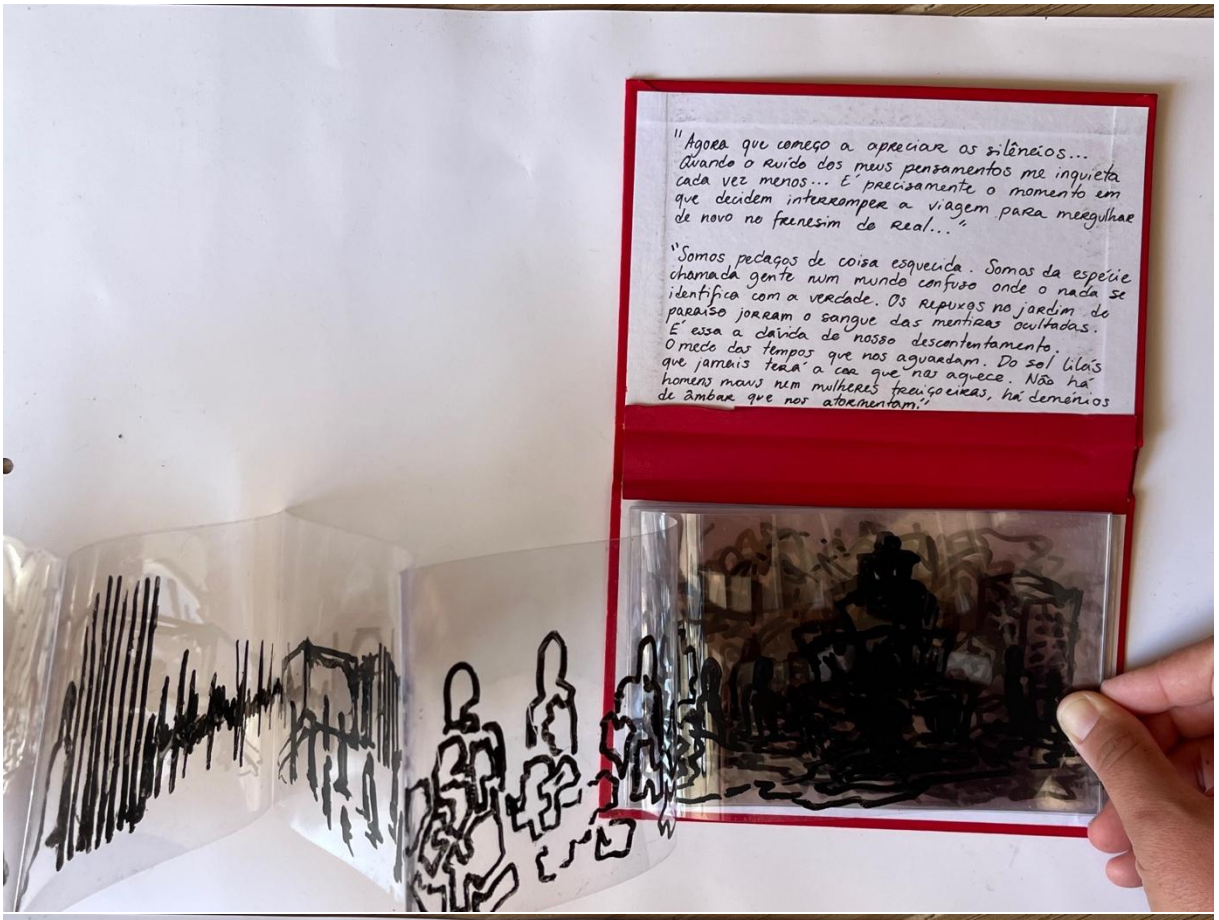


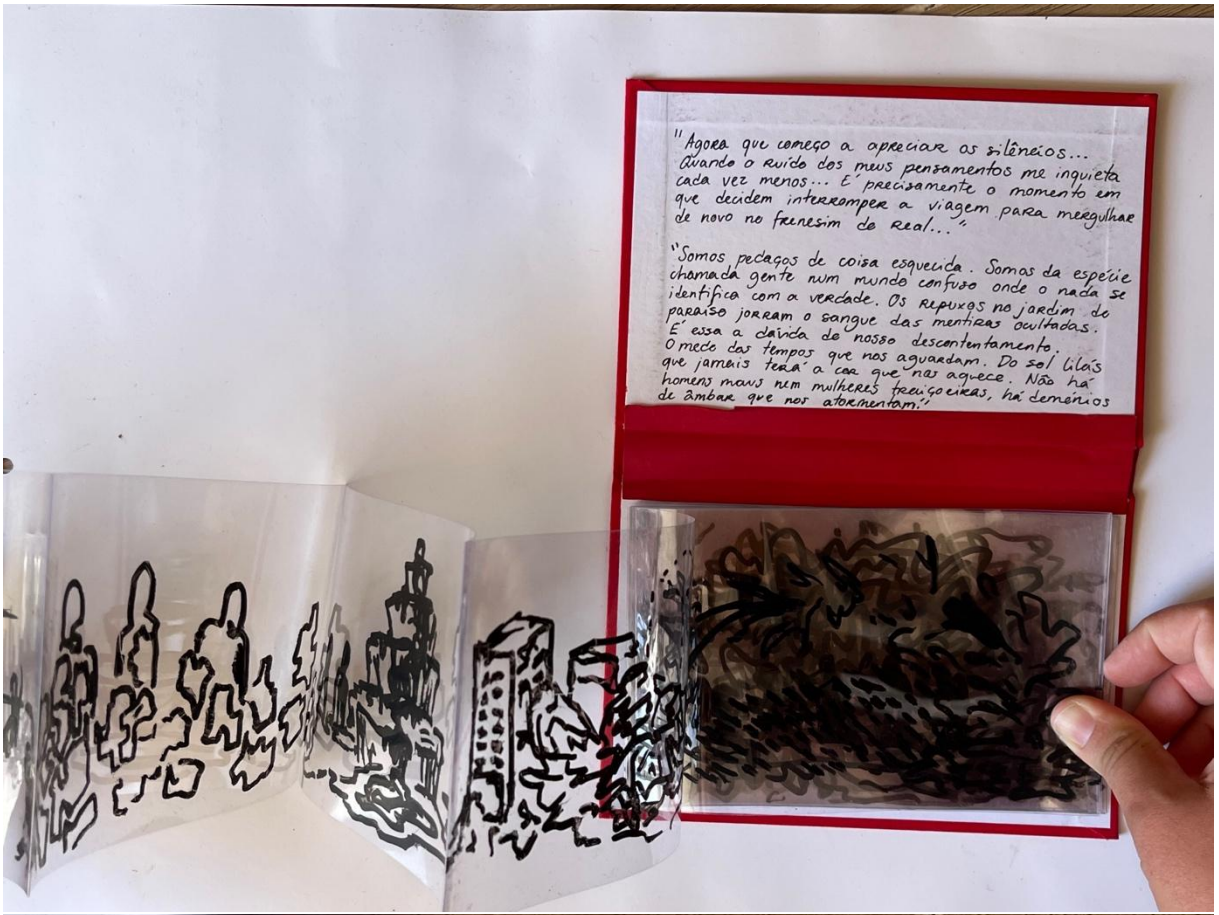


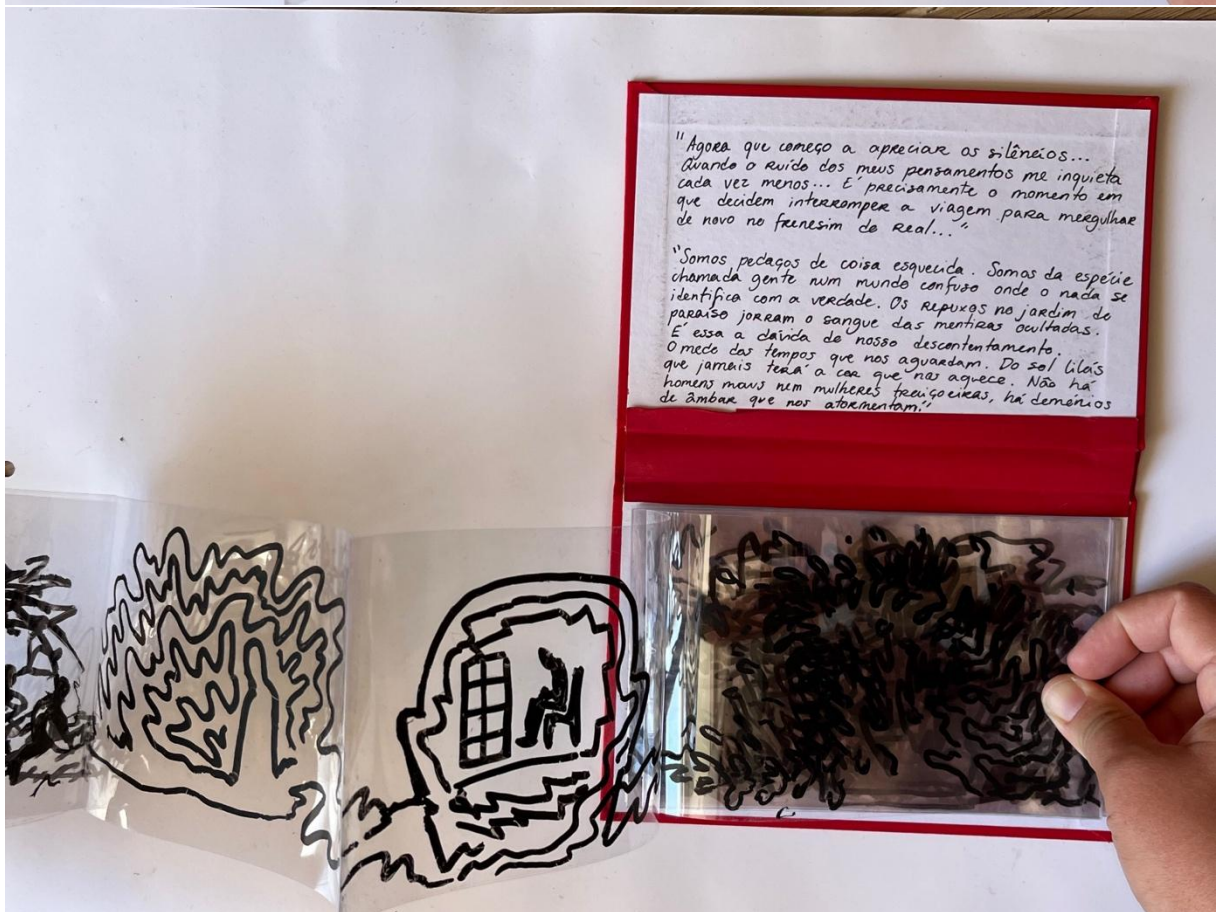
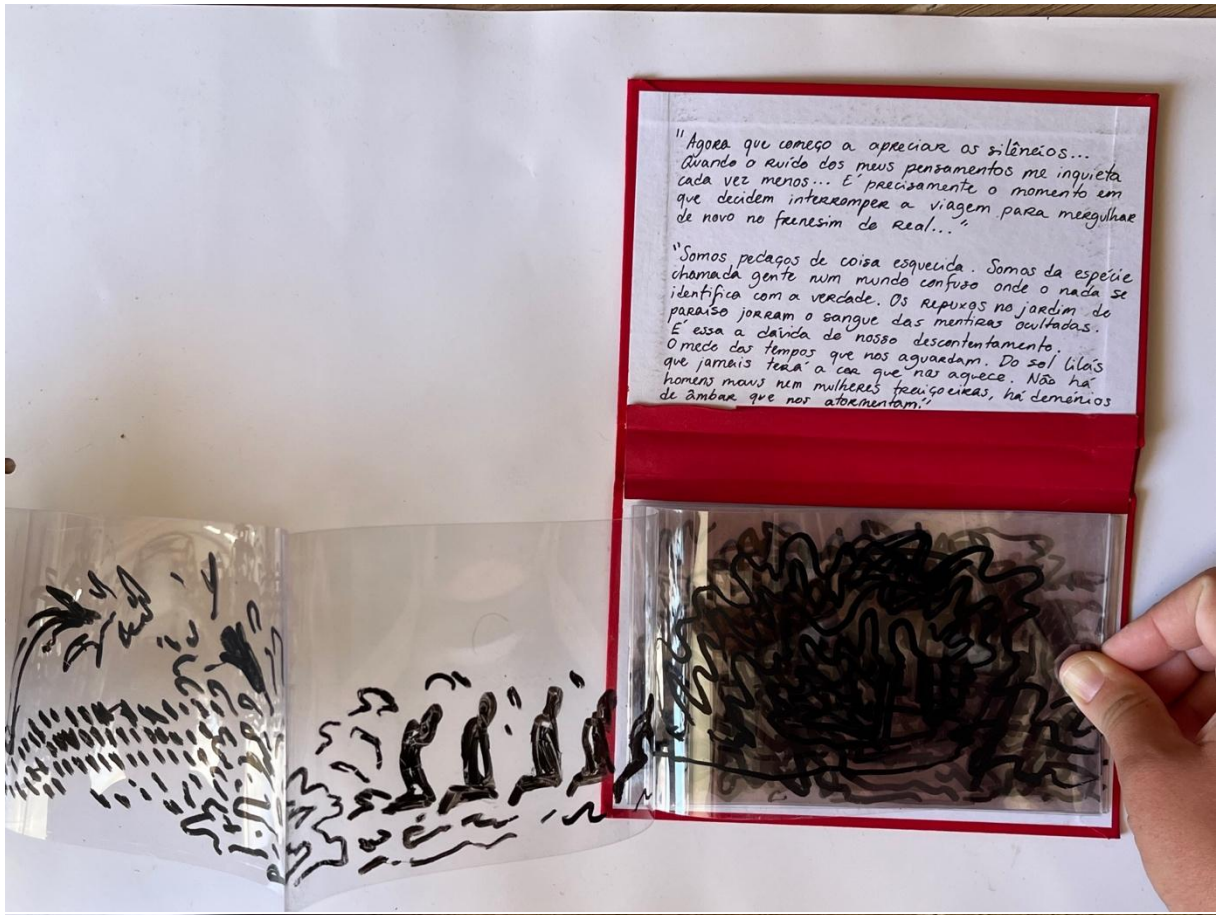




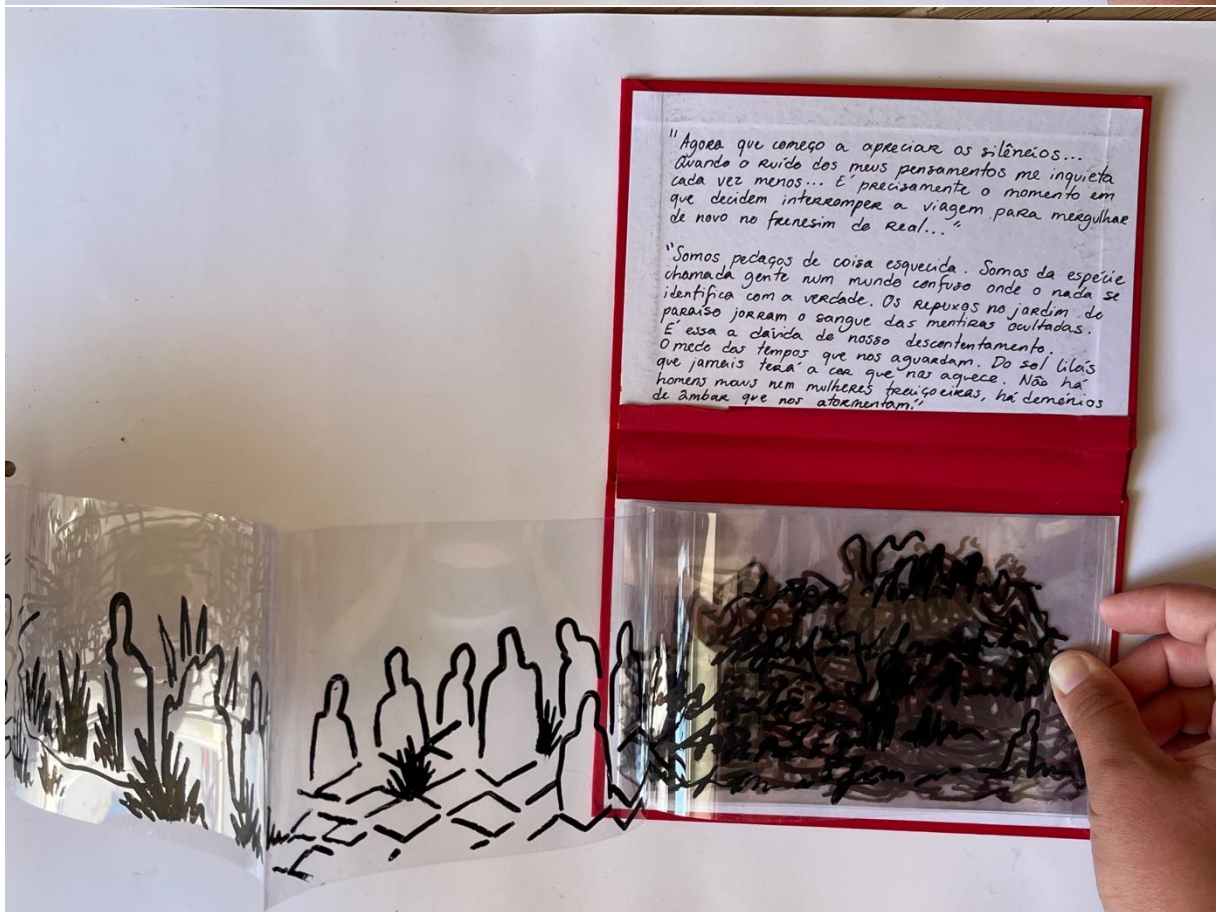


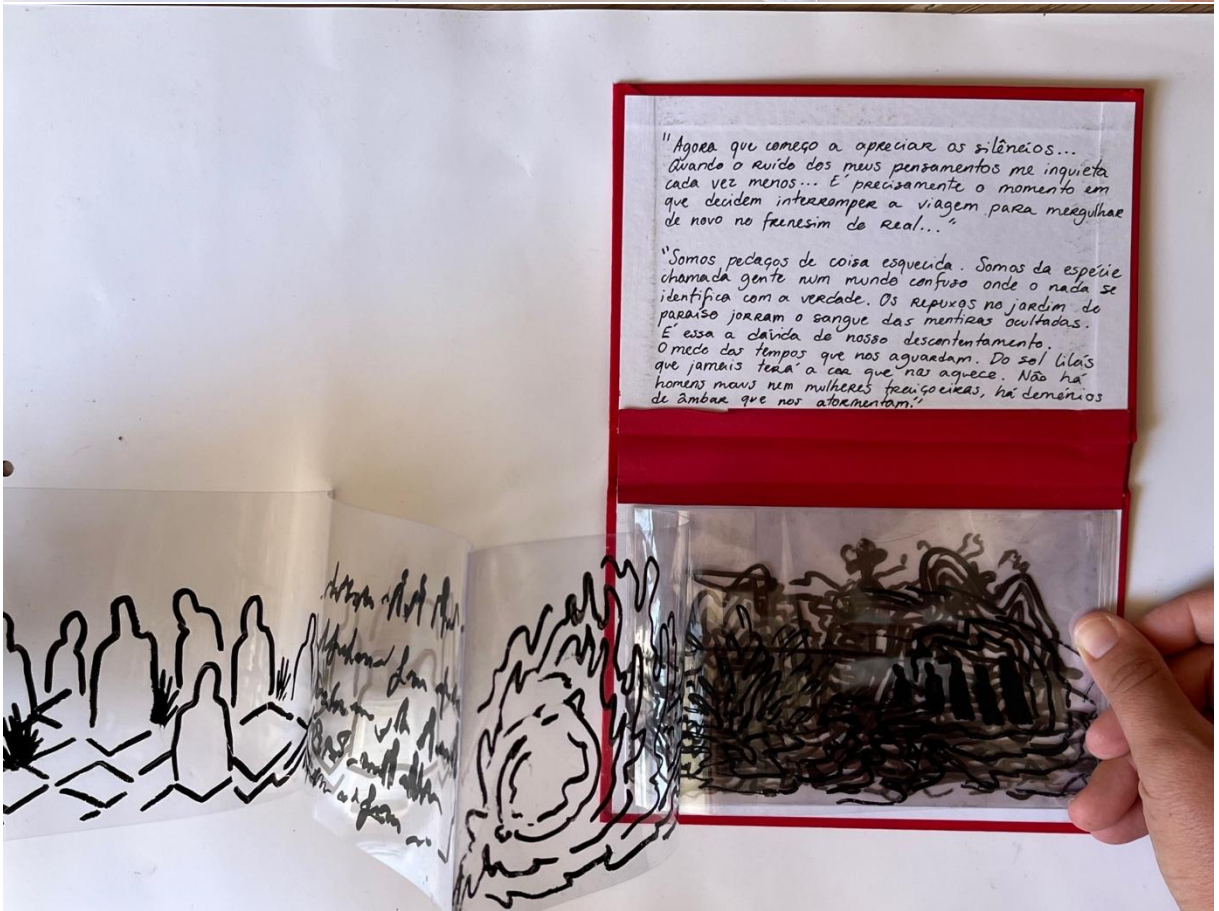
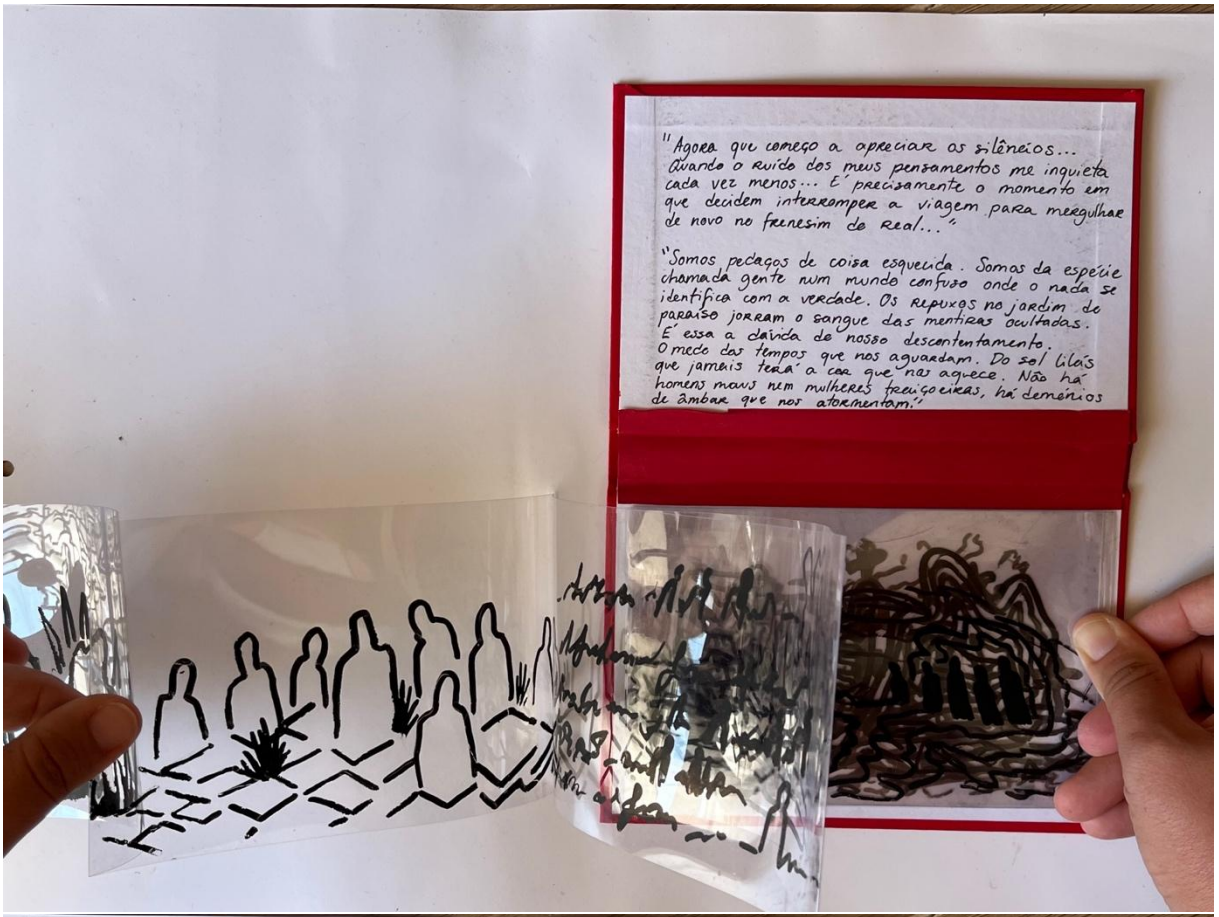


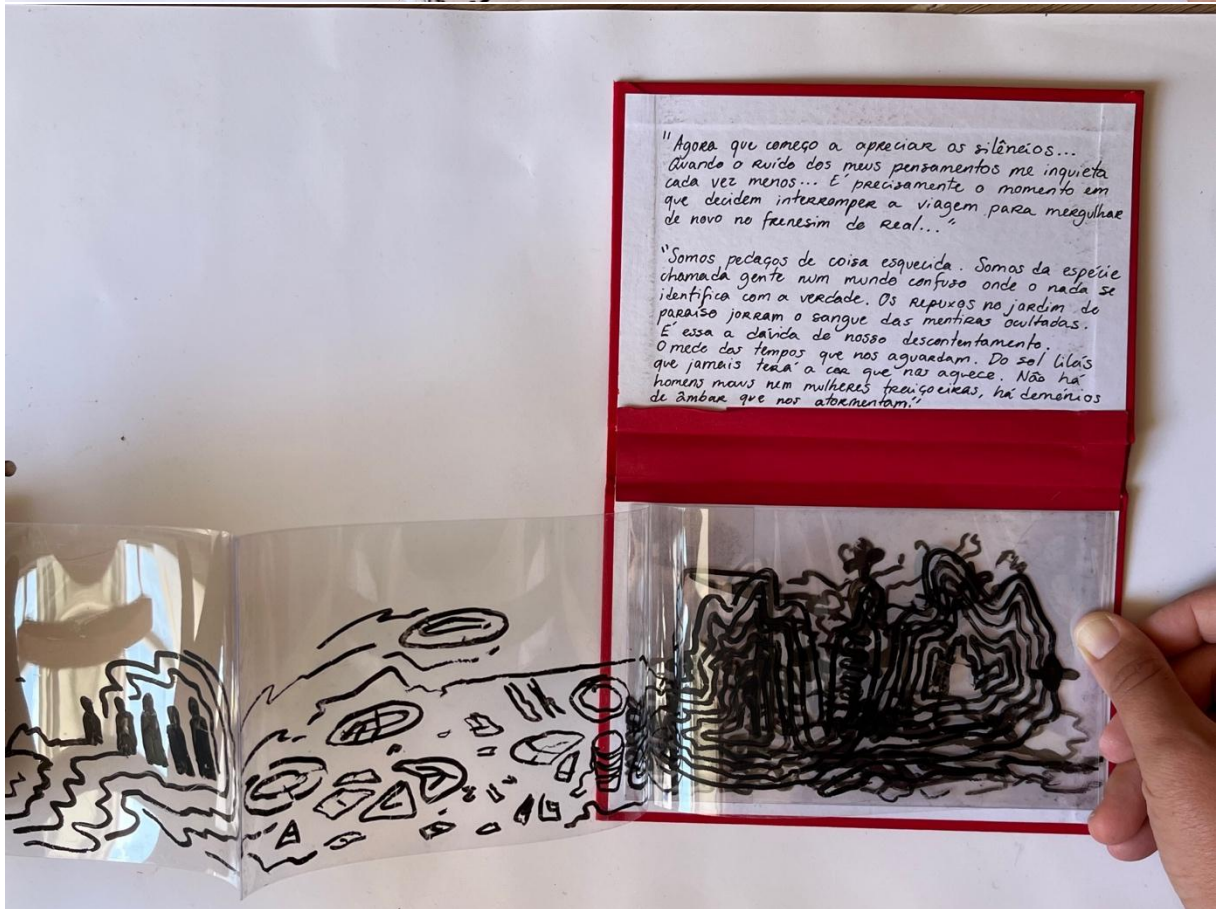
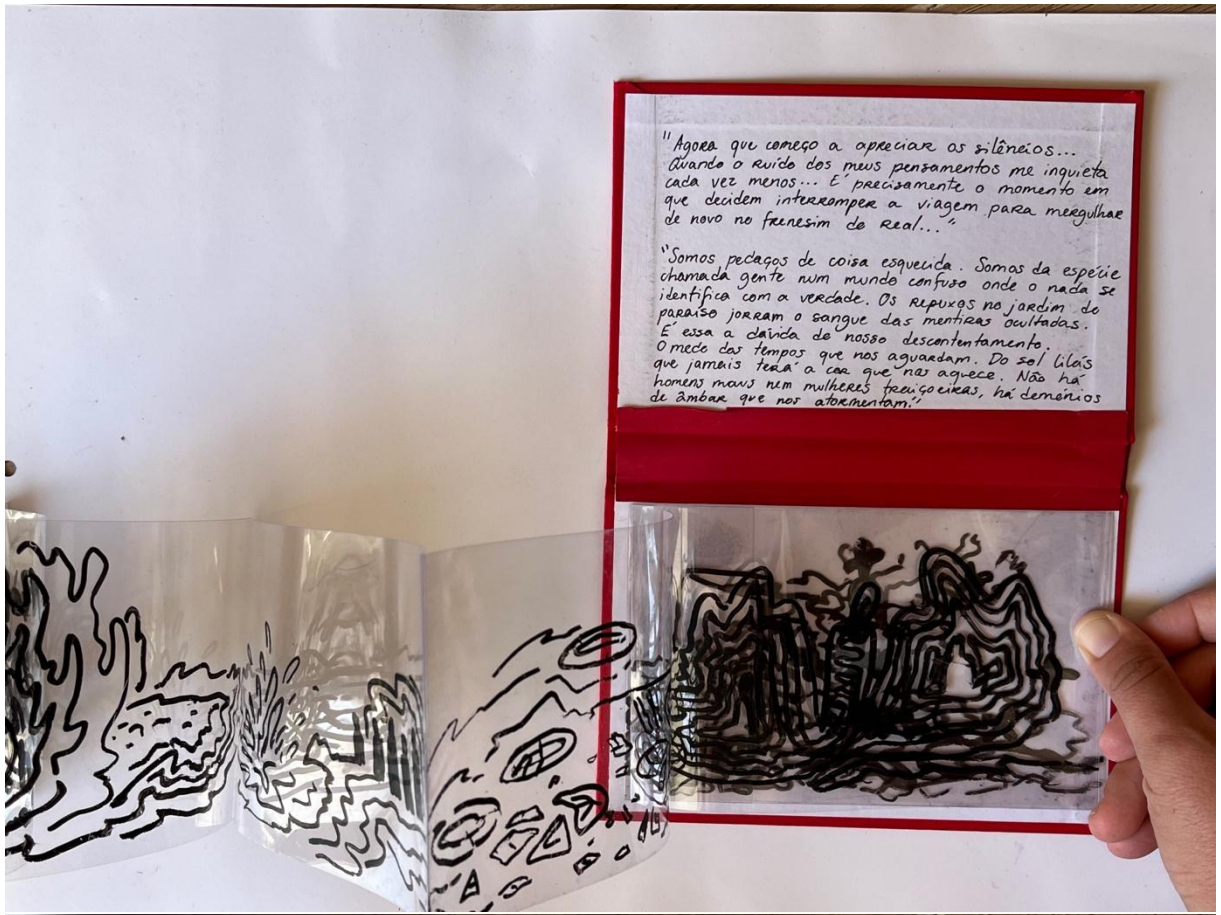


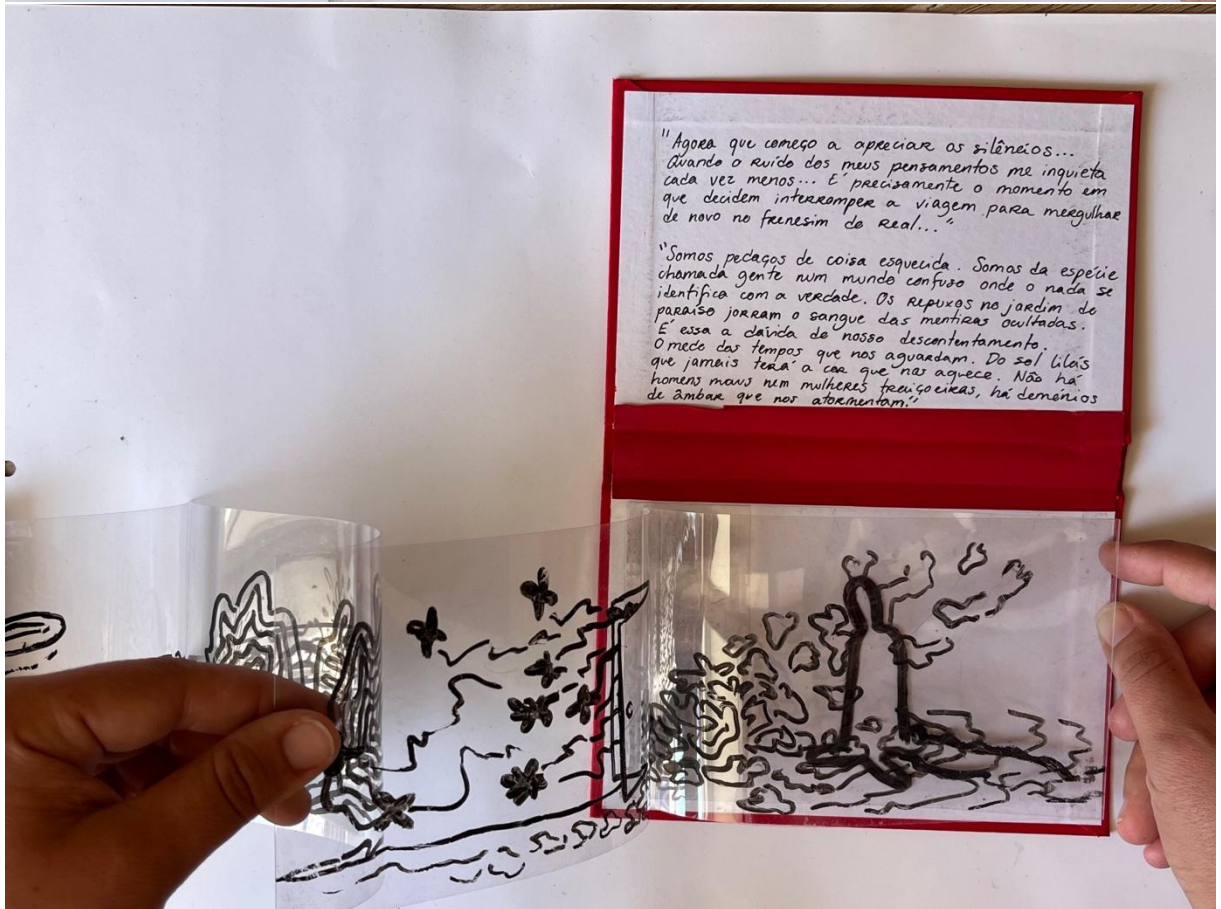










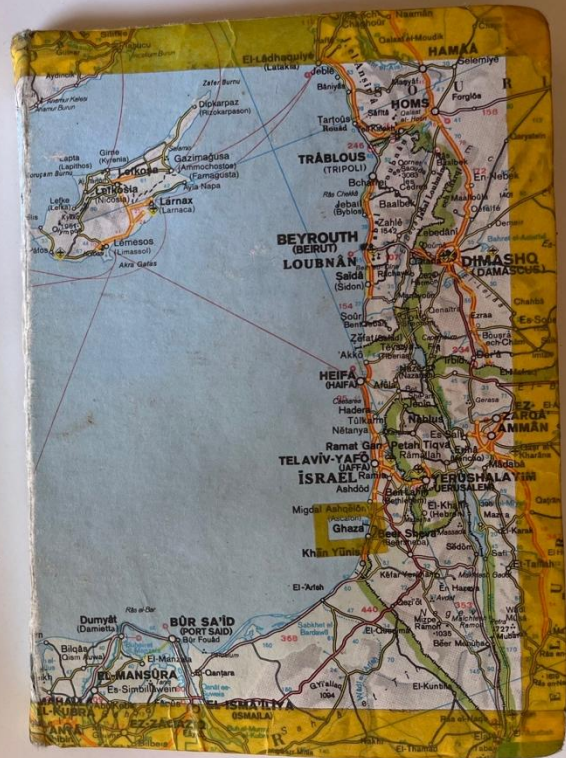


"Agora que começo a apreciar os silêncios...
ouvindo o ruído dos meus pensamentos me inquieta
cada vez menos... É precisamente o momento em
que decido interromper a viagem para mergulhar
de novo no frenesim do real..."

"Somos pedaços de coisa esquecida. Somos da espécie
chamada gente num mundo confuso onde o nada se
identifica com a verdade. Os repuxos no jardim do
paraíso jorram o sangue das mentiras ocultadas.
É essa a dança de nosso desencantamento.
O medo das coisas que nos aguardam. Do sol lilás
que jamais terá a cor que nos aquece. Não há
homens mais nem mulheres feiozucas, há demônios
de ambas que nos atormentam."



Anexo 5 – Caderno de campo 1



Caderno de Afectos

checo - Zápisník náklonnosti
italiano - Quaderno degli affetti
húngaro - A szerelmek jegyzéke
espanhol - Caderno de afectos
lituano - Jausmų užrašų knygelė
turco - Sevgi Defteri
Dinamarquês - Notesbog med følelser
holandês - Notitieboek van affecties
francês - Carnet d'affections
filandês - Kiintymyssuhteiden muistikirja
inglês - notebook of affections
Indonésio - Buku catatan Kasih sayang
polaco - Notatnik uczuć
Romeno - caietul de afectivni
Árabe - دفتر الاعاواتف

Registrar o que nos afecta
no nosso dia-a-dia.

Porque nos afecta?

Porque não nos puseu ao
lado e ficou a habitar
no pensamento?

Impossível ser afectado
apenas pelo que presenciamos
em pessoa.

Mas também como que se
passa noutros continentes.

Espero que no final deste
caderno de afectos a Palestina
não seja mais afectada do
que já foi, que tenha encontrado
par no meio de tudo.

Quarto - Espaço íntimo

O nosso espaço íntimo, onde estamos à vontade sem preconceitos e julgamentos.

Quarto → Espaço de terapia

↓
no quarto existimos, pensamos sem julgamento, o mais próximo de nós.

↓
na terapia falamos sobre a nossa existência, os nossos pensamentos e vontades.

?) CONSCIENTE ?
· SUBCONSCIENTE ?

O espaço da terapia é um espaço vulnerável, de exposição, de descoberta de algo que não sabíamos que existia ou tínhamos.

↳ Um espaço de maior exposição do nosso eu.

Partilhamos o mesmo espaço íntimo (da terapia) com outras pessoas em diferentes momentos.

O espaço que agora é nosso em outro momento foi de outra pessoa.

Terapeuta Isabel Cristina, ~~se~~ por vezes tem sessões de terapia no Salão Nobre, depois de uma sessão com o grupo, (não mudam de lugar por questões de tempo/urgência).

↳ Quando a sessão começa, ou a pessoa começa a falar, a terapeuta esquece o espaço grande que a rodeia e sente o espaço pequeno e reduzido.

↓
O que muda,
se o espaço se mantém?

mudança de setting:

O espaço é o mesmo, mas a nossa disposição para o espaço muda.

significado de setting:

1. cenário, panorama
 2. colocação, pano de fundo
 3. encaixe (joias)
 4. afinação, ajustamento
 6. redução (medicina)
 7. arranjo musical.
- etc etc

mudança de cenário?

colocado noutra espaço dentro do mesmo?

Sessão do Grupo -
estão a trabalhar sobre
a Comédia.
Que lugar é este?
Como é o quarto de uma
pessoa que não pára de
rir? Diferente de quem
não ri?
Como é o espaço onde as
pessoas vão para rir?
Rir é um gesto que molda
o espaço?
Ou o espaço é que molda
o riso?

leitura da tese da
Daniela de Carvalho e Souza
Martins
↳ "Arte-terapia e
as Potencialidades simbólicas
e criativas dos mediadores
artísticos."
"O processo criativo pode
ser também um processo
terapêutico" (pág. 17)
↳ Definição da Arte-terapia
"Cenografia enquanto
prática artística -
- terapêutica."
↳ frase cristalina?

criação artística

na arte e terapia

- resgatar a produção de imagens
- autonomia criativa
- desenvolvimento da comunicação
- valorização da subjectividade
- liberdade de expressão
- reconciliação de problemas emocionais
- função catártica. (pág. 17)

↓
transdisciplinaridade

criação artístico-terapêutica da cenografia

- resgatar imagens, produzir novas ou rediferenciar novas.
- autonomia criativa e espacial.
- comunicar com o espaço.
- valorização da subjectividade
- reconciliação com os lugares.
- reconhecimento catártico do espaço.

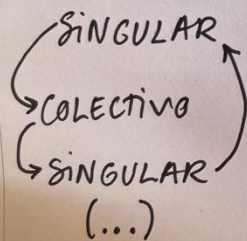
↓
Processo contínuo,
sem nenhuma ordem (?)
com infinitas possibilidades,
todas com início, meio e
sem fim.

"FAZER TERAPÊUTICO"

expressa a singularidade e identidade criativa de cada um.

O espaço individual (pág. 17) é obrigatoriamente singular?

↳ É possível a cenografia ser-se singularmente colectiva?



Espectáculo "TORDAS à Deriva"

↳ partilha de testemunhas e experiências do espectáculo, como pode a movimentação afectar directamente?

O chão era composto por colchões que dificultavam o andar.

Ps: Cenografia Rvi Francisco.

↓
Tornar difícil aquilo que nos é mais natural ou comum do nosso dia-a-dia.

↳ Repensar o nosso chão / solo / pés / base.
↳ QUE CHÃO É ESTE?

Leitura da tese:

"Os Psiconautas do Imaginário Ocidental - A Performance teatral como terapêutica."

↳ HUGO GOUVEIA (Departamento de Antropologia) ISCTE

"A loucura enquanto objecto de conhecimento." 22
A dimensão terapêutica da performance": 38

"Atravessar os seus portões constitui um túnel do tempo para o visitante" pág. 6

"Logo que o grupo é inserido numa parte do espaço, transforma-a à sua imagem, mas ao mesmo tempo submete-se e adapta-se a coisas materiais que lhe resistem".

(Halbwachs, 1969:132, apud Silvano, 2010:19)

↳ O espaço é transformado à imagem de cada um?

VER FONTE

Ways of seeing de John Berger

↳ utiliza o trabalho de Magritte (pintor surrealista)
"isto não é um cachimbo"
para falar sobre a forma como vemos a obra.

→ utilizando o mesmo exercício ~~fixando~~ ou linha de pensamento:

Se apresentar uma fotografia de um espaço, dizendo que aquilo não é o espaço em específico. Então o que é?

Que memórias/informações nos traz?

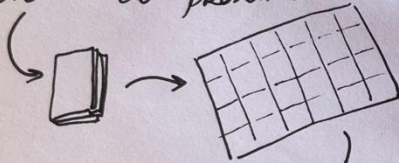
→ e essas memórias são do espaço em si ou da fotografia do espaço?

Salão Nobre

- ↳ espaço das sessões
- ↳ espaço de terapia
- ↳ espaço de encontros
- ↳ espaço de lazer
- ↳ espaço de Representação

Um espaço habitado por várias pessoas e composto por vários habitats.

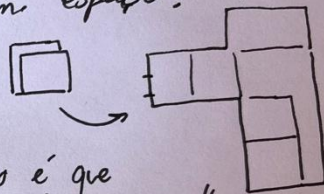
Exercício de papel dobrado e cada um desenha ou preenche um quadrado e passa ao próximo.



Quando se abre a folha na sua totalidade vemos a intervenção de cada pessoa inserido num colectivo

Singular ←
↳ Colectivo

Se fizéssemos o mesmo exercício com a planta de de um espaço? ^{arquitectura}



Como é que diferentes "espaços" criam e compõem o mesmo?

↳ e se esta planta for a planta do pavilhão onde o Grupo reside?

Como é que cada divisão afecta o todo?

Nise da Silveira

1905/99

Reusa-se a utilizar tratamentos invasivos

troca por contacto com a expressão artística.

Pessoa da psiquiatria

→ João Silva

reusou-se a ser um funcionário hospitalar.

foco na parte teatral

Pessoa do teatro

Duas pessoas em dois territórios diferentes que habitam o mesmo lugar.

o lugar da terapia
lugar terapêutico?

"Se eu vivo perto de um curso fluvial, a minha vida tem a forma de um rio. Eu vejo a água pela manhã, peço ali, sou um homem-Rio."

↳ Jean Christophe Cavallin

- eu sou o espaço que me rodeia.
- eu torno-me no espaço que me envolve.
- eu sou o próprio espaço que habito.

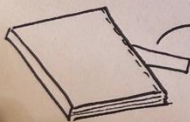
Bartleby:

O muro presente ao longo da obra.

Não é apenas um muro, mas uma característica do próprio corpo que o observa.

O muro é o início, o meio e o fim de Bartleby.

Edição Brasileira da obra.



→ experiência de leitura



Fórum de investigação

↳ the reason that ^{PIGO FRANCO} you are in a mess right now is because you have a curious mind.
(Andy Field, pág. 2)

"O som enquanto entidade física"

Escolha do espaço.

↳ E se nós é que formos escolhidas pelo espaço?
E se o espaço nos persegue mesmo que já não o habitamos?

"O sentido de lugar é antes uma noção de descoberta."

↳ "Pensar a Cultura"
Série | Fronteiras do Pensamento

Há algum espaço que nos persegue / acompanha?

Acompanha-nos em que momentos?

O Pascal pergunta:

- E as cenários, como vão?

Para onde vão os lugares?

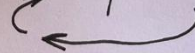
Para onde vão os cenários?

Determinando um destino final, como vão para lá?

COLISÃO DO PASSADO COM O PRESENTE:

Do passado vem as memórias, ao presente chegam-nos coisas que não esperávamos. Porque o presente é inesperado, é veloz.

Passa pelas pingas da chuva, quando pensarmos nele ele torna-se passado.



Projecto Pensar ideias, construir projectos:
Prof. Regina.

↳ pensar numa estrutura para as sessões:

- qual o início?
- para onde caminhamos?
- existe uma conclusão?

Exercícios? Perguntas?

Propostas? Questões?

pensar numa sinopse (pequena) como uma introdução do projecto.

- palavras chaves.
- carta de motivação.

Passíveis exercícios:

- planta de uma casa/ espaço e preencher outros espaços de forma singular. (depois analisar e todo)
- se o espaço da terapia tivesse um cenário, como seria?
- se o espaço das sessões do grupo tivesse um cenário, qual seria?

Filme: L'Adamant de
Nicolas Philibert

"Nós temos um problema de imagem. As pessoas olham para nós e vêm outras coisas."

↳ Paciente do Adamant.

Paralelismos do edifício do Adamant com o GTT (pavilhão 29, Salão Nobre)

↳ vista para a cidade de Paris / rio Sienna e vista para a Avenida de Roma.

→ espaço com chão de madeira.
Aproximação da materalidade do espaço.

→ não está assente no chão, um está no Rio e outro no primeiro piso.

Ponto de Situação da Palestina:
Dia 3 de Dezembro:

Aula de Estética:
o lugar do conhecimento

↓
"A obra enquanto objecto de conhecimento"
pág. 22 HUGO GOUVEIA

Beatriz -
OS DOIS P's e os D's
↓
provocações descobertas

"onde os negativos se transformam em imagens"
↳ filme AGNÉS

"consegui com uma mãe filmar a outra"

↳ As praias de AGNÉS

Agnès Vardas estava em licença de maternidade com o seu filho, tinha que estar em casa ou perto de casa.

↳ solução para não parar de gravar:
ter uma extensão de 90m e gravar no bairro (cafés, comércio local, lojas etc)

↳ evitar o corte do "cordão umbilical"

"cenários" da leitura da versão reduzida - reduzida do Limiar.

- montanhas, mundos, limiar
galaxia imaginária, castelos e pontes murchas, estrada, casa da avó, fronteira, governos compridos, viagens de tempo, portas, chão da rua, pedras da calçada, lugares distantes, passadeira vermelha, espelhos, espelho embaciado.

↳ perguntar que cenários podia ter este texto?
Possíveis cenários, o que sugere, que sensação dá.

Espectáculo no Cais.

↳ O público assiste ao espectáculo lado a lado com os actores, ^{como se estivessem} numa esplanada de café. Público e Actores sentados.

Neste caso específico, a esplanada é um ambiente familiar para ambos, tanto para o actor como para o espectador.

Qual a sua relação com este espaço? O que muda?

"O que tu pensas de Loucura, não é." - textos do Limiar

"Que anormalidade"

↳ o que é um cenário normal?

o que seria e como seria um cenário anormal?

Que cenários habitam estas palavras?
bizarro
esquizofrénico
bipolar

↳ E que palavras habitam nestes cenários?

Pergunta da Joana Gomes:
- interessante investigar mais o passado ou o futuro?

"the process of learning"

↳ "Knowing is a process not a product"

Introduction:

DOING METHODS CREATIVELY

"Quando estamos a trabalhar com aquilo que não se encaixa: é preciso criar metodologia"

— Renata Gaspar

imprevisibilidade

↳ é o contexto e o lugar de todas as possibilidades.

criar a nossa proposta:
o nosso processo/exploração artística.

criar os nossos temas:

os subtítulos, colocar legenda no que não tem texto.

As palavras criam diálogo
esse diálogo dá uma leitura do objecto.

Rompimentos:

- Romper a cena
Romper o estigma?

"O problema dos estereótipos não é que não sejam verdade, mas sim incompletos"

→ Chimamanda Adichie

Apresentar um Projecto:

↳ levar uma mala cheia de coisas e ~~conta~~ a construção da narrativa para a apresentação do projecto.

"Bondade é amar o desconhecido"

↳ Que desconhecido é este?

Desconhecido de desconhecer interiormente ou de desconhecer fisicamente?

Como podemos retratar um cenário desconhecido?

temos como ponto de partida aquilo que já conhecemos?

ou pensamos no vazio?

"filme Bohemian Rhapsody
Somos quatro inadaptados sem nada em comum, a tocar para os outros inadaptados. Os inadaptados do fundo da sala que também sabem que não pertencem a lado nenhum. Nós pertencemos - lhes."

leitura do livro
What is scenography?
de Pamela Howard.

↳ "this process. this is a time of total freedom where the imagination can roam, transcending logic and reason, making wonderful connections →

between word and vision?

Pág. 39

the effect of a space.

↓ "part of the scenographic process of conquering the a space is to investigate why some places excite and elevate expectations and some spaces do not." Pág. 19. the raw

Bertolt Brecht's Poem → material

"Portrayal of Past and Present
↳ in one"

"Whatever you portray you
should always portray
As if it were happening now."

↓ voltamos a falar da
consciência do presente do

→ aqui e do agora.

A importância do momento
presente porque é agora
que ele está a ser escrito.

títulos de livro:
provocações.

A two way process:

o cenógrafo é desafiado pelo
espaço, mas depois, o espaço é
desafiado pelo cenógrafo.

O que existe no meio?

lateral thinking:

O que significa pensar
lateralmente? Isso quer dizer
que normalmente o nosso
pensamento vai em frente?

e se, num breve instante o
nosso pensamento tomar um
caminho lateral. Significa que
se desviou da sua linha de
pensamento?

Existe um sentido certo?

Observing life:

Como, e, em que condições observa-
mos a vida? Observamos a
vida do outro, ou ~~também~~
continuamos a ter consciência
que a nossa vida continua
enquanto a observamos?

Será observar uma ação
estática/imóvel ou contínuo
movimento?

Projecto trabalho para
cenografia. — Karin Brack
inspiração René Magritte
"Isso não é um cenário."
É uma cenografia

↓
Grafia - escritura.

Como se algo estivesse a
ser escrito, que está em
constante mudança e
transformação.

O acto de escrever é
também um acto consciente,
e ativo, com uma lógica de
pensamento.

Pamela Howard

↳ An installation of bizarre objects:

• O que nos faz aproximar dos objectos bizarros que outras vezes tanto desprezamos?

Using the space: Pág. 169

"A stage is an empty space that is filled bit by bit."

A hunger for the intimate: Pág. 182

"the scenographer who works with the performer as the painter works with a brush on canvas must see what the performer can bring to the creation"

Livro theatre and performance Design. (Routledge) Pág. 73

Chapter 9: of other spaces.
Michel Foucault

"Foucault looks at the ways that space and place (...). these spaces which exist somewhere between the real and the utopian (...)"

"whole series of places that are foreign to one another"

↓
sítios / espaços / lugares que são estrangeiros para nós.

||

Revisitar praga:

Pa talk 2023

Models of collaboration:

Jane Collins -

"How do we train performers to think scenographic?"

or do we ask scenographers to act?"

↓

O que quer dizer com pensar cenograficamente?

O que muda se este pensamento habitar o corpo de um performer, de um espectador, do encenador, da cenógrafa, ou de outra pessoa que não entrou para ver o espectáculo?

→ que cenografia existe para quem decide não ir ver o espectáculo?

Sei que a Cenografia apenas comunica com quem está dentro?

Eu está em diálogo com quem se sente de fora?

Dorita Hannah -

"How do you design an habitat to become a stage?"

↓
habitat faz parte de nós, como podemos moldá-lo para se transformarem na cena?

Estaremos a invadir o habitat?

Charlotte Østergaard -

"Cocreation is about creating spaces"

Porquê espaço e não outra coisa qualquer?
Será por ser a primeira coisa que nos entende quando estamos com o outro, mesmo não conhecendo?

O espaço que nos envolve, estamos todos assentes no mesmo chão. Será o espaço a primeira coisa que temos em comum?

Será a cenografia o princípio das relações?

ACTS OF ASSEMBLY:

Andrew Farmer -

"How do performance space create connections?"

Shanna Janssen:
& Kevin Pinvidic

"this space is for you/
cet espace est pour toi"

↓
criar um sentido de pertença a algo lado, de fazer parte.

Como pode um espaço fazer isso?
Está ao nosso dispor?

Ou o espaço é pensado em mim?

Pavel DrábeK -

defining scenography:

"Is conceptual of material and immaterial. Emphasises the dynamic.

"A space for immaterial space forces."

the immateriality of scenography.

transformation principle → algo que transforma o espaço e em harmonia o espectador, a cena, e o performer.

tudo o ambiente é transformado, e todos que nele se

inserir são contaminados!

"Reality is only an starting point of scenography."

Que realidade é esta que Pavel fala? Será igual para todos?

Starting - começo, ponto de partida, folha em branco, espaço vazio, início.

Até onde vai esta realidade?
Será que a cenografia ganha um novo real e imaginário?

Rachel Hann -

"the practice or idea of a space is already scenographic."

Relational Staging:

Ariane Triumpher -

"what defines a practice?"

Body and minds creates spaces.

We are co-creating spaces."

"there is a plurality.

Not being simple.

We have to be plural."

livro: Rhythms Afectivos nas Artes Performativas de Ana Pais

"Como se estabelece a relação entre cena e público na sua dimensão afectiva?"

Que papel desempenha o espaço cénico, a arquitectura da sala ou a configuração sensorial?"

↳ "Porque razão, os actores, performers, ou bailarinos, geralmente, têm dificuldades em traduzir por palavras o que sentem em cena?"

"livros que ensinavam a caminhar"

Pontos de contacto



Pontos de encontro

"Fazer leitura por camadas"



- Pedro Soares:

Podemos construir uma coisa por camadas?

Se sim, por onde se começa?

Como funciona esta divisão, horizontal ou vertical?

Funciona da mesma forma a construção de uma coisa primeiro as pilares/paredes e só depois a tecto?



Pontos de contacto

↓
Pontos de encontro

"Fazer leitura por camada."
↓ - Pedro Soares.

Podemos construir uma casa por camadas?

Se sim, por onde se começa?

Como funciona esta divisão, horizontal ou vertical?

Funciona da mesma forma a construção de uma casa primeiro as paredes/paredes e só depois a tecto?

E se for construída de dentro para fora?

O que muda na construção interior para a construção exterior?

↓ É a mesma cenografia com diferentes pontos de vista?

Por dentro é que está a sua construção e as suas desenhos/ideias estão no exterior, no plano que é palpável?

"Os Balantas"

↓
"aqueles que resistem"

são um grupo étnico nigeriano - congolês dividido entre a Guiné-Bissau, o Senegal e a

Gâmbia. trabalho de fotografia e A derrota do Rostro sistema.

↓ A ideia de uma tipologia é uma verdadeira ilusão.

Lorna Simpson -

"Unavailable for comment" about Sarah Bartman

Coco Fusco

↳ Dois "nativos" dentro de uma jowla, com uma estêtica Kitch. Caminhavam com os seus domadores/cuidadores.

Relação dos lábios com os lábios da vulva.

↳ o observável e o não observável.

OBSERVADO ←
→ OBSERVADOR

*textos do limiar:

Victor - "Não interessa a visão perdida constrói o perweso com uma bengala de esperança."

João Silva - "O que interessa aqui somos nós"
↳ entrevista/reportagem RTP

ZONA +

1995/04/17

↓ RTP ARQUIVO

JOÃO ↓

"trabalho ligado à terapia,"

"São os meus atores, são os pacientes dos seus médicos"

"É importante haver sensatez, porque se não houver sensatez, poderá estragar-se todo o trabalho"
↳ excerto na televisão ↓
"Memórias de Bichas e Gentes"
"Resolvem a solidão em contacto com outras pessoas."

Maria José - texto limiar

↳ "Eu sei que é preciso equilibrar e preencher espaços vazios. No vazio constrói-se solidões ou esperanças."

Olga Vakanda:

↳ ^{partilha} "Somos sempre vistos como os Loucos, os que pisam os limites"

Idéia/exercício:

pegar em vários elementos & características de cada cenografia do grupo e fazer uma dinâmica a partir daí:

toricolo: espelho.

- ver o espaço através do olhar para o espelho/reflexo.

o que muda nesse espaço? Há algum pormenor que nunca tinha reparado?

O que é mais confortável, a imagem real ou a imagem reflectida?

Qual a minha relação perante um espelho?

Nocturnos: esplanada

- Qual a minha relação com este espaço?

Normalmente uma esplanada é composta por mais cadeiras e mesas.

Relação com outras pessoas.

Que mensagem transmite uma mesa/cadeiras de esplanada?

É igual à outra mesa qualquer?

Quando vamos escolher uma mesa para nos sentar, qual escolhermos?

A que tem apenas uma cadeira ou várias?

Metastasispolis: Desperdição de algodão

- O que é este material? qual a sua história e de onde ele vem?

Todos à Deriva: chão

- um espetáculo onde o chão da cenografia eram colchões

Se mudarmos o nosso chão. Nós também mudamos? Ou apenas o chão?

A mudança é apenas física?

A muralha: Gavetas

- O que arrumamos nas gavetas lá em casa?

- O que se deve arrumar numa gaveta e o que não se deve arrumar?

- E nas gavetas da minha cabeça?

O que aconteceria se me arrumassem numa gaveta? Como me iria sentir?

"the images must be seen as they are"

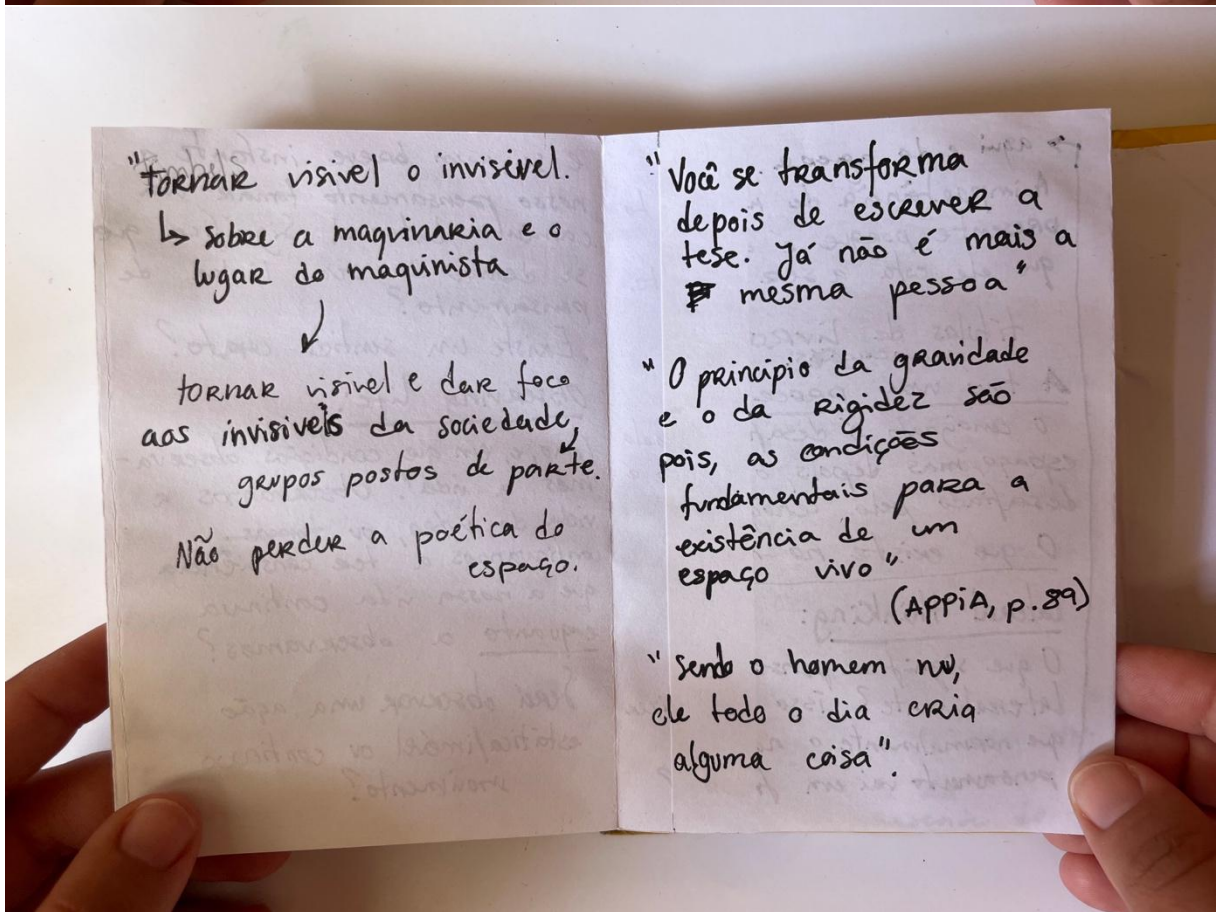
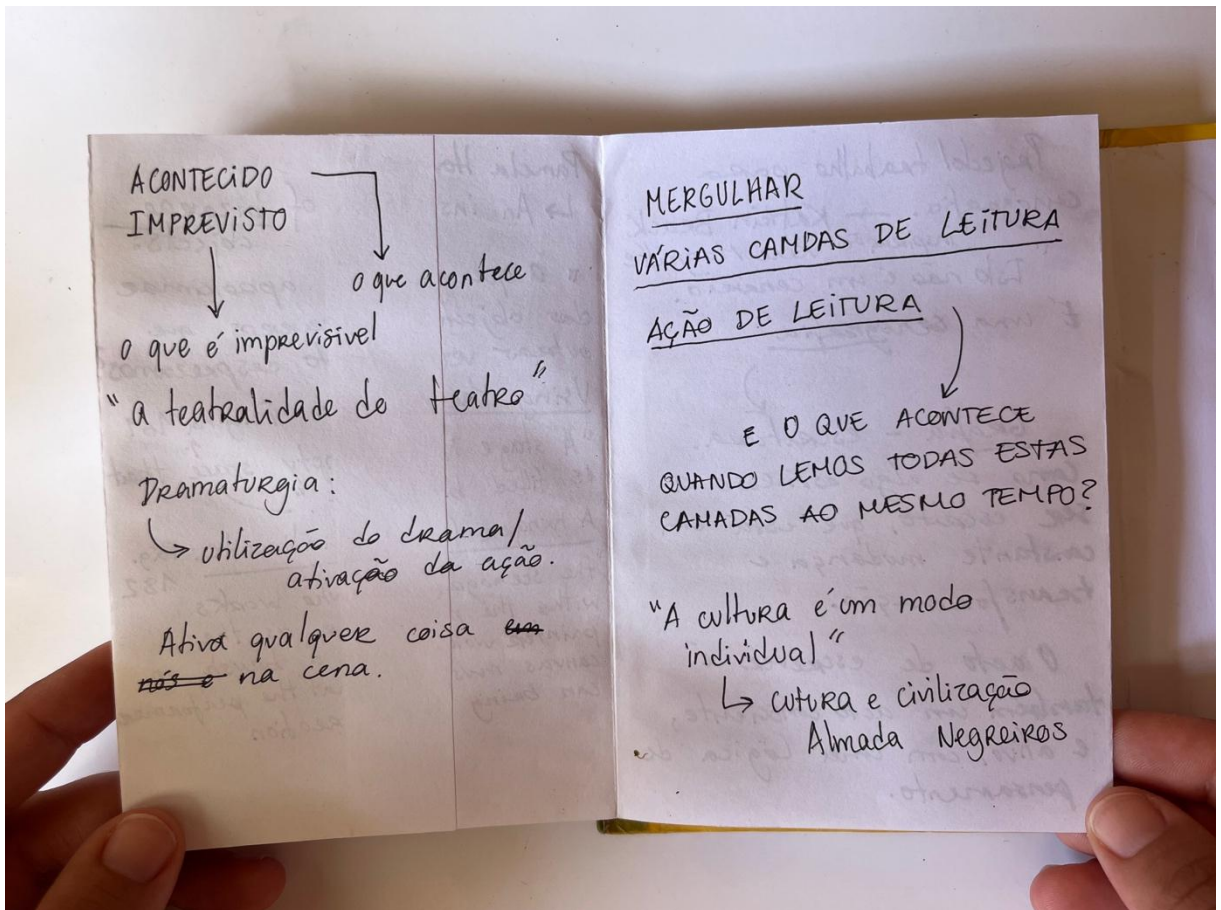
↓
the material must be seen as they are.

Elemento:

"trabalhamos sempre com um elemento, seja ele material ou imaterial"

Não tem escala.

temos que encontrar o nosso lugar para pensar sobre estes temas.



emancipação do grupo.

"Se não acreditarmos na Utopia não acreditamos em nada. Não acreditamos no sonho." Regina Casero

Olhares lugares -
processo de investigação
que surge da prática

"Começamos sempre pelos pés para ficarem com os pés bem assentes."

trabalhar sobre a cidade. Enquanto suporte artístico é trabalhar sobre as pessoas.

"O Acaso sempre foi o meu melhor assistente"
Agnès Varda

"Estamos a avançar em relação aos lugares comuns" - estivarde

O objectivo é o poder da imaginação
sempre foi estar
estar com pessoas
que trabalham.

"Cena aberta à estética da interrupção."

Aula da Célia
Laboratório

interaction of color

Joseph Albers

A cor tem um contexto,

James Turrell

- a cor também é relação

Video 7

Planning and Sharing a Process

- Annette Arlander.

Projecto ou dissertação?

↳

→ tirar a dúvida

Anette Arlander →

Aula com Célia e Carolina

D. Chibirio → ver

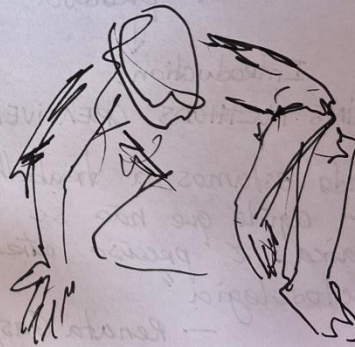
"10 anos depois"

*O espaço enquanto personagem.

"Não procuramos moedas
no chão mas sim
escazavelhas."



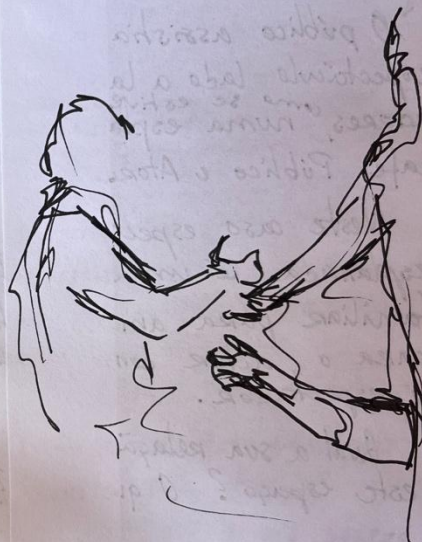
De que forma represento
um granito?

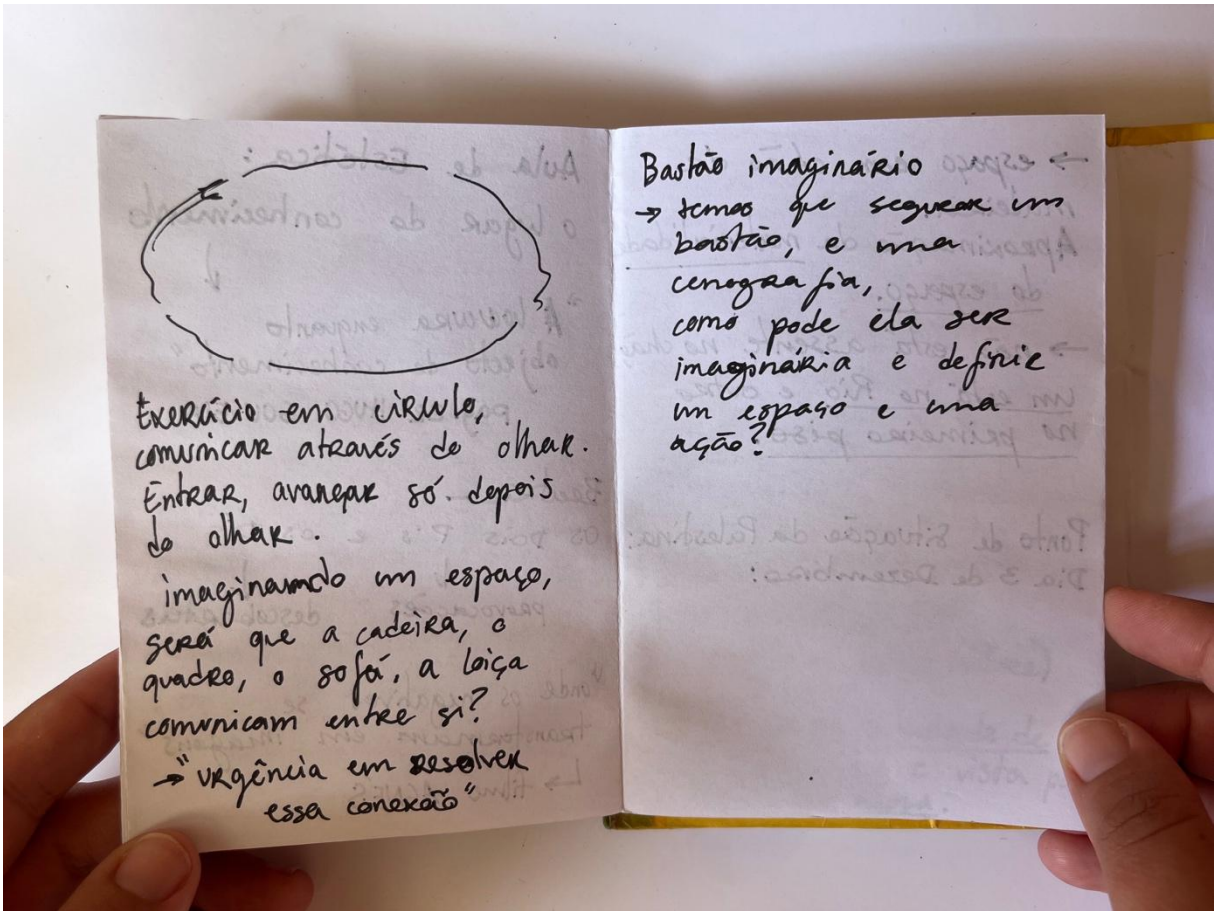


Como é que a cenografia
comunica num instante?
Será que alguém contracenou
e avança?

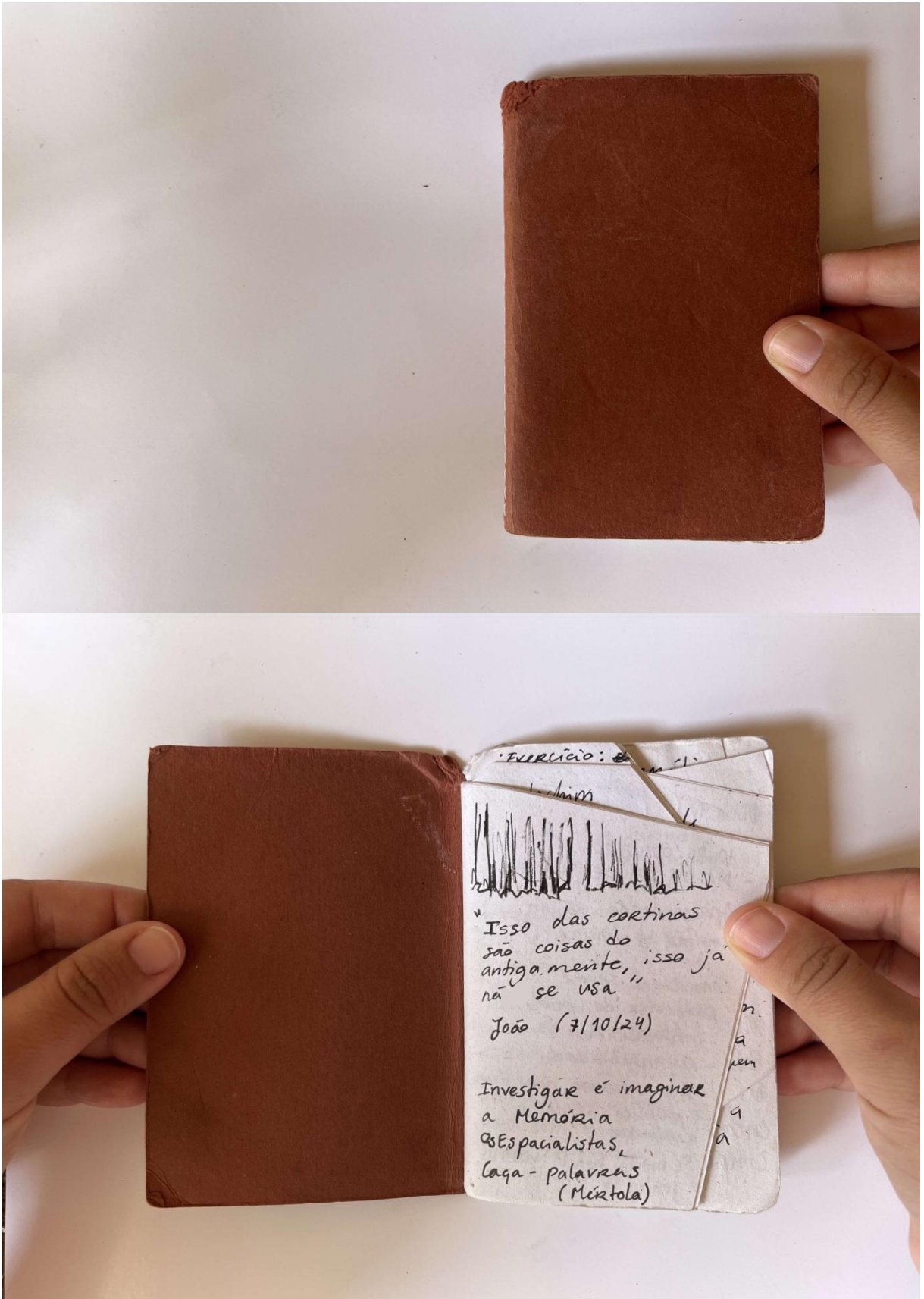
"Quando nós olhamos só
em frente, perdemos o
resto do mundo."
- Isabel

O que é que é o pior que
pode acontecer?
(no momento de silêncio?)





Anexo 6 – Caderno de campo 2



10 DE OUTUBRO
- DIA DA SAÚDE MENTAL

Apresentação de um
revisitar o limiar.

Conversar sobre a
presença do público.

- intimidante
- responsabilidade
- fico nervoso mas depois
o público ajuda a
acalmar.

"É muito bonito ver-vos
juntos" ✓

EXERCÍCIO: ...

"A parte que temos
de libertar a pessoa
que somos para
interpretar, para mim
esta é a parte
terapêutica" -

"Vamos, aprendendo a
Disciplinar emoções,
através das textos
e de trabalho" -

"Saímos daqui todos os
dias com mais um
tijolo da nossa
consciência" -

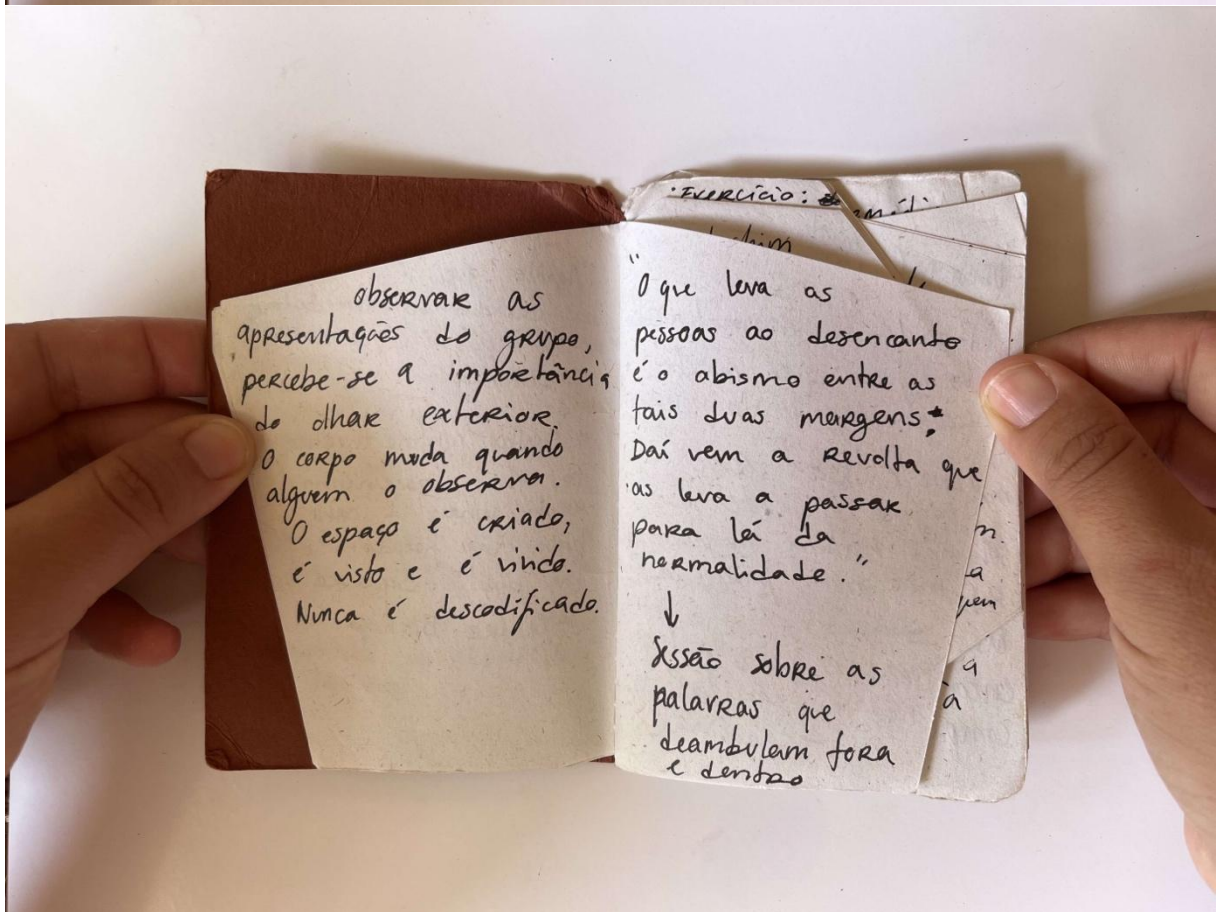
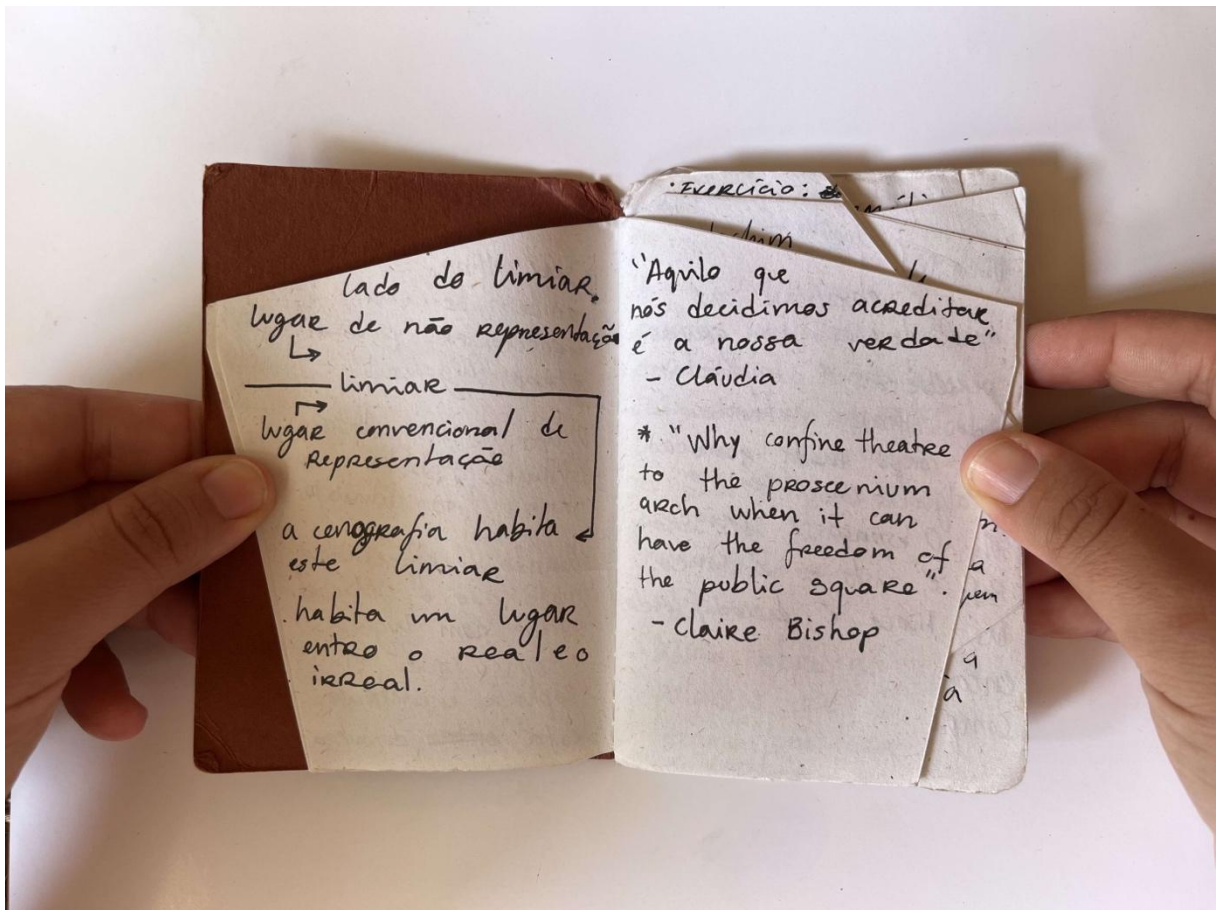
"Pensava que ia sentar em
cadeiras em filas e olhar
de frente para o palco, e
não foi isso, e senti-me
bem" - espectador
(Miguel) *

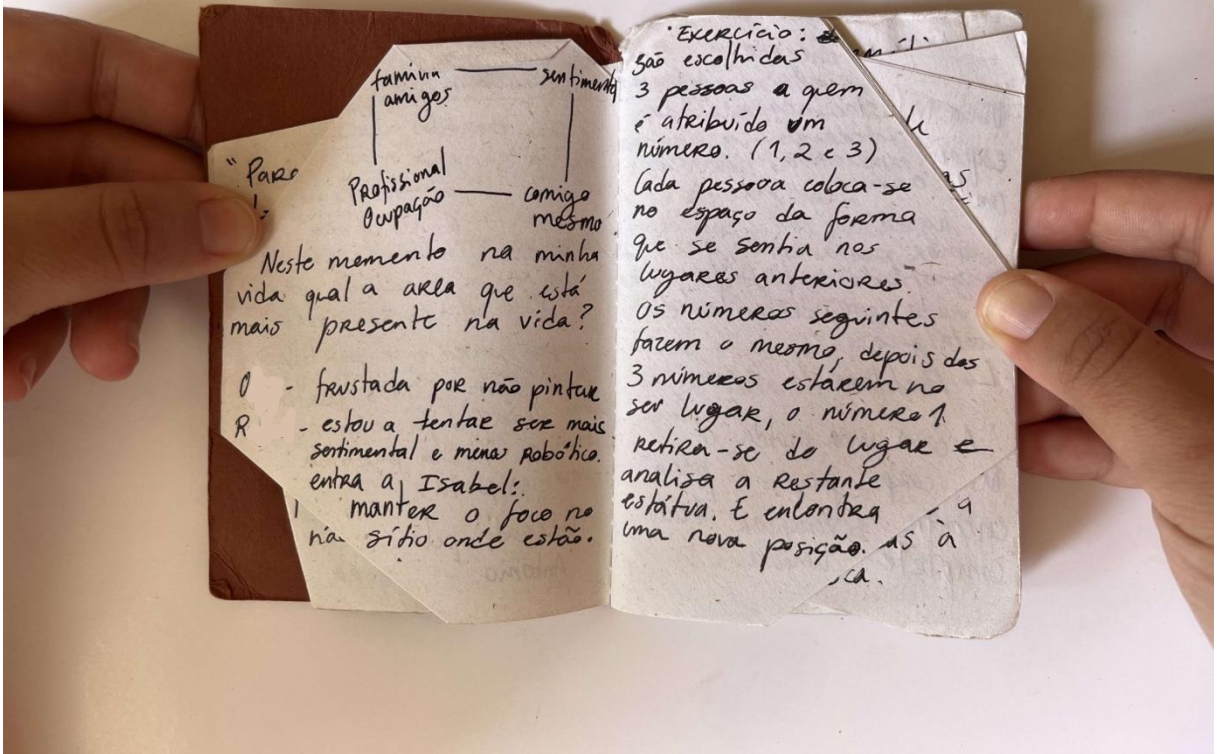
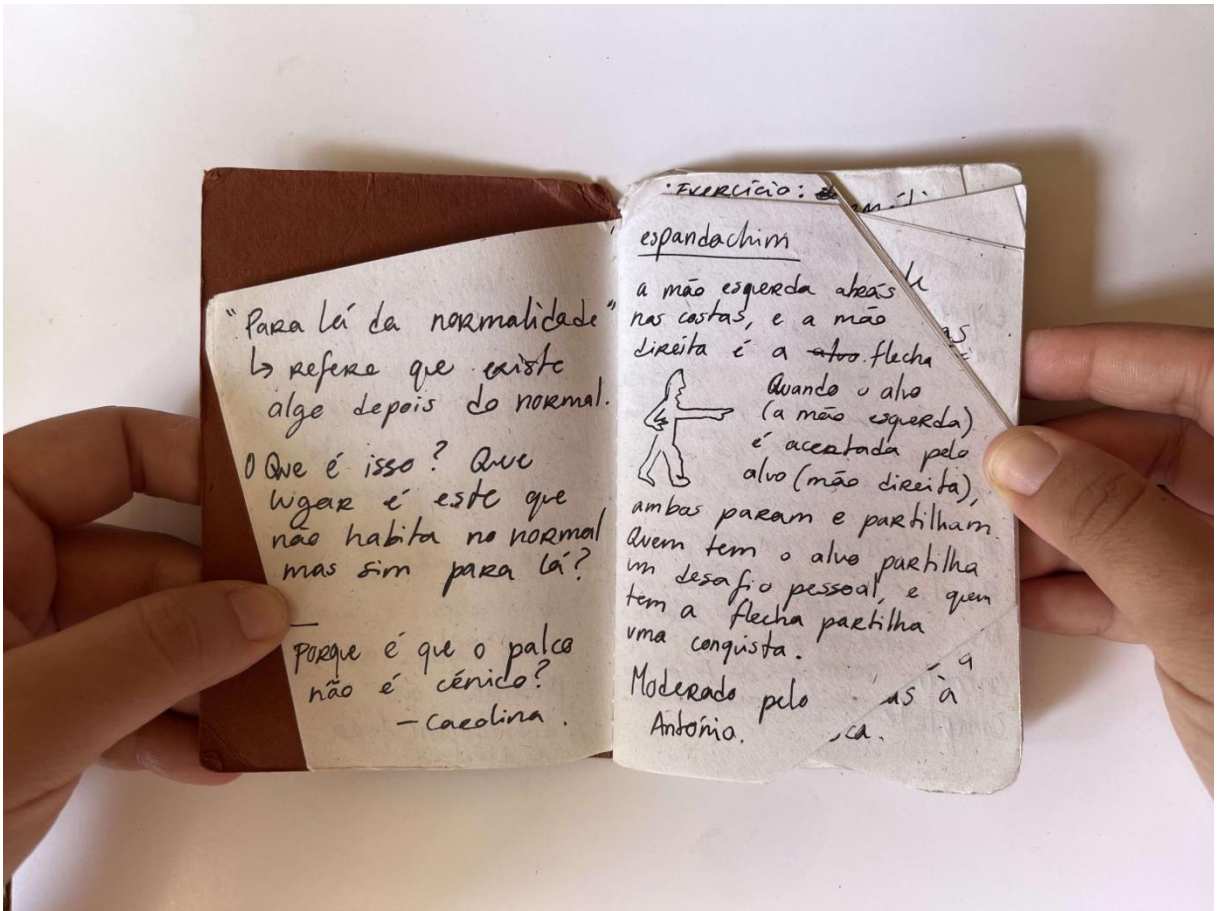
O lugar é sentido
por quem o habita,
dentro e fora de
cena. Quando o
espectador se
senta noutro lugar

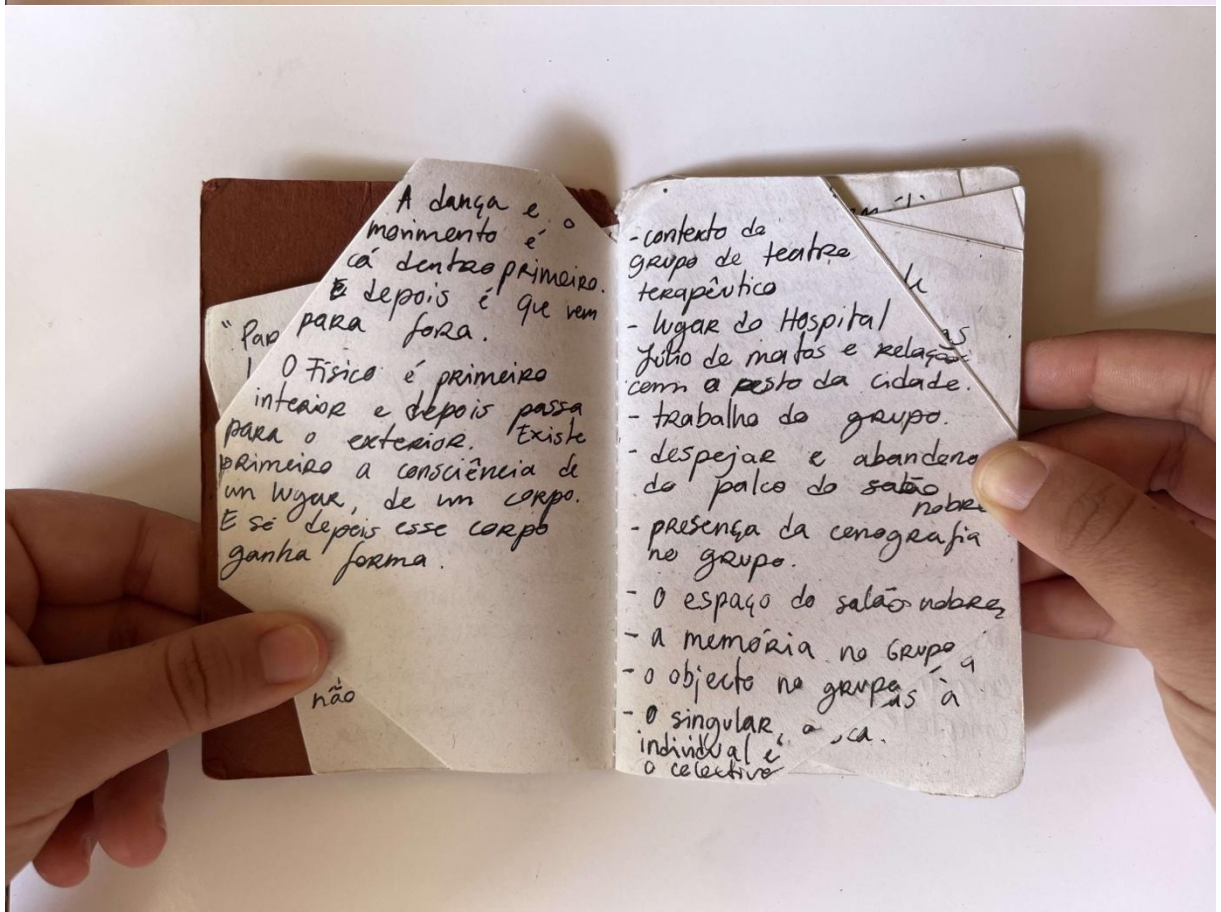
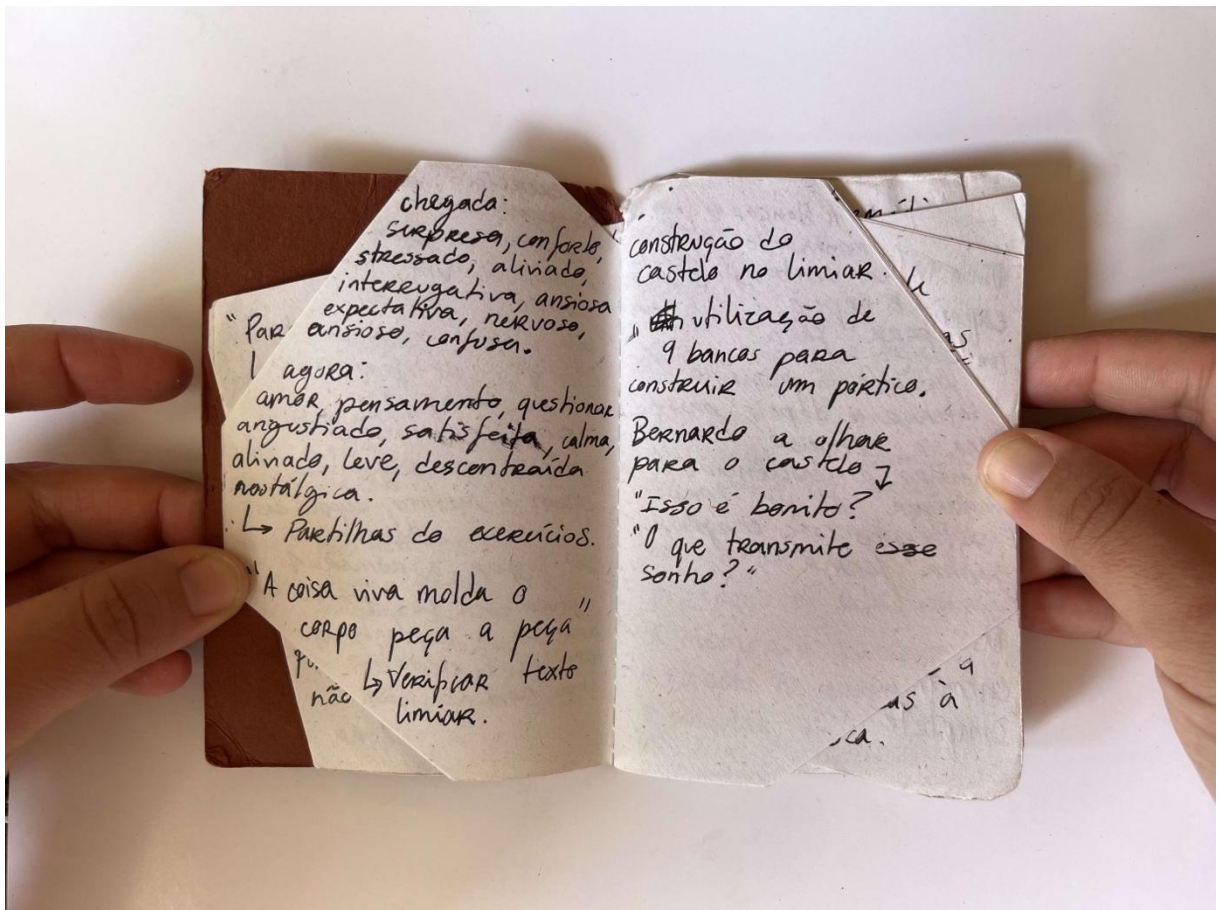
o seu olhar
também se vai
direccionar para
outros lugares.

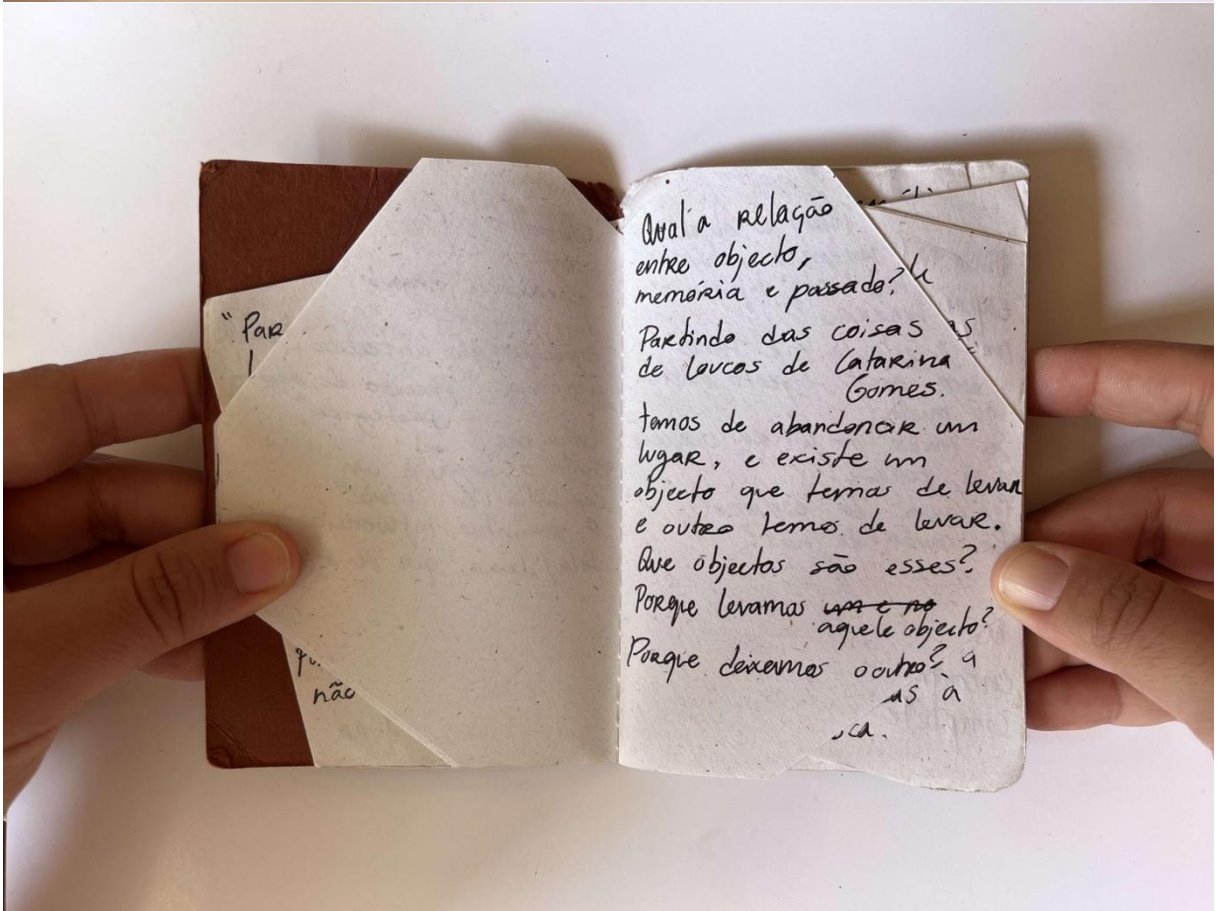
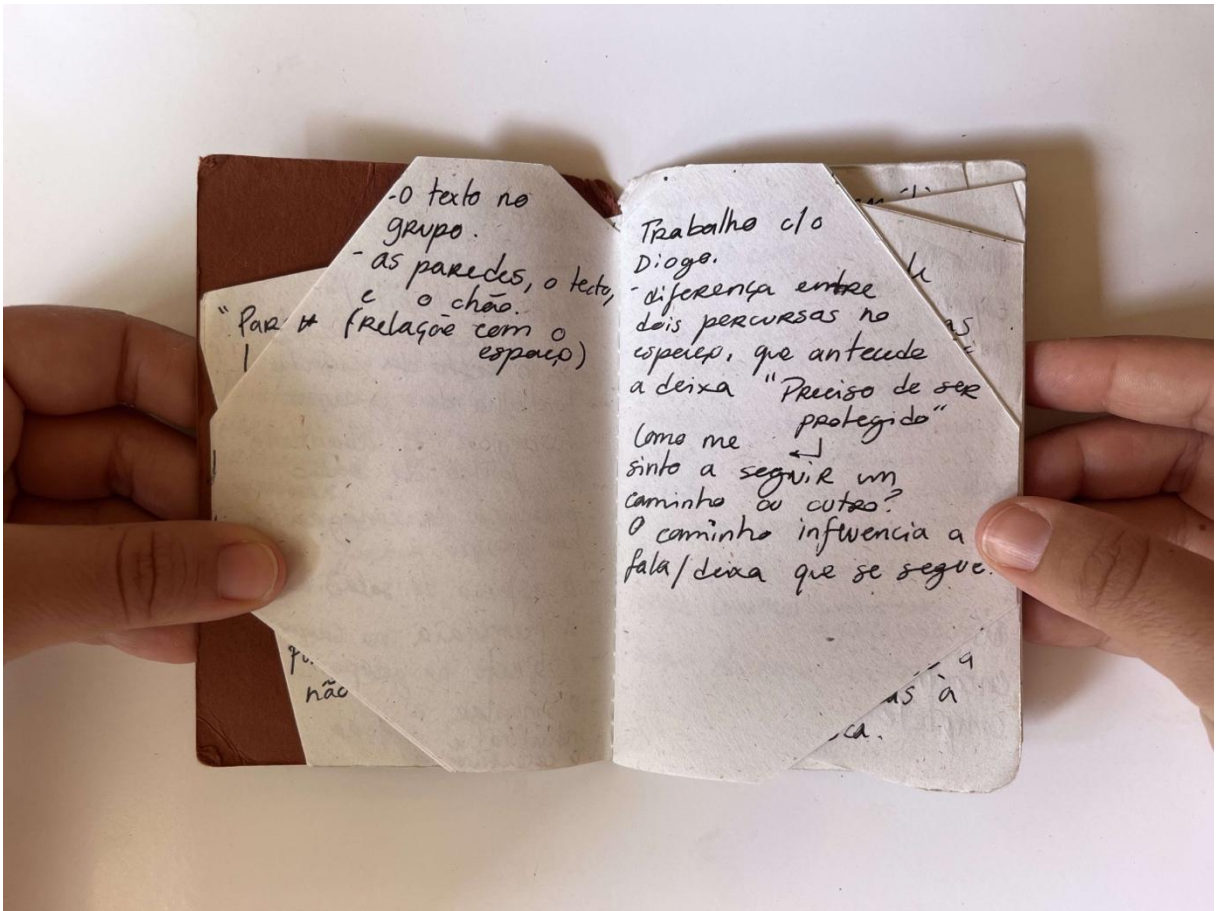
O limiar no olhar.
O olhar habita um
lugar no limiar.

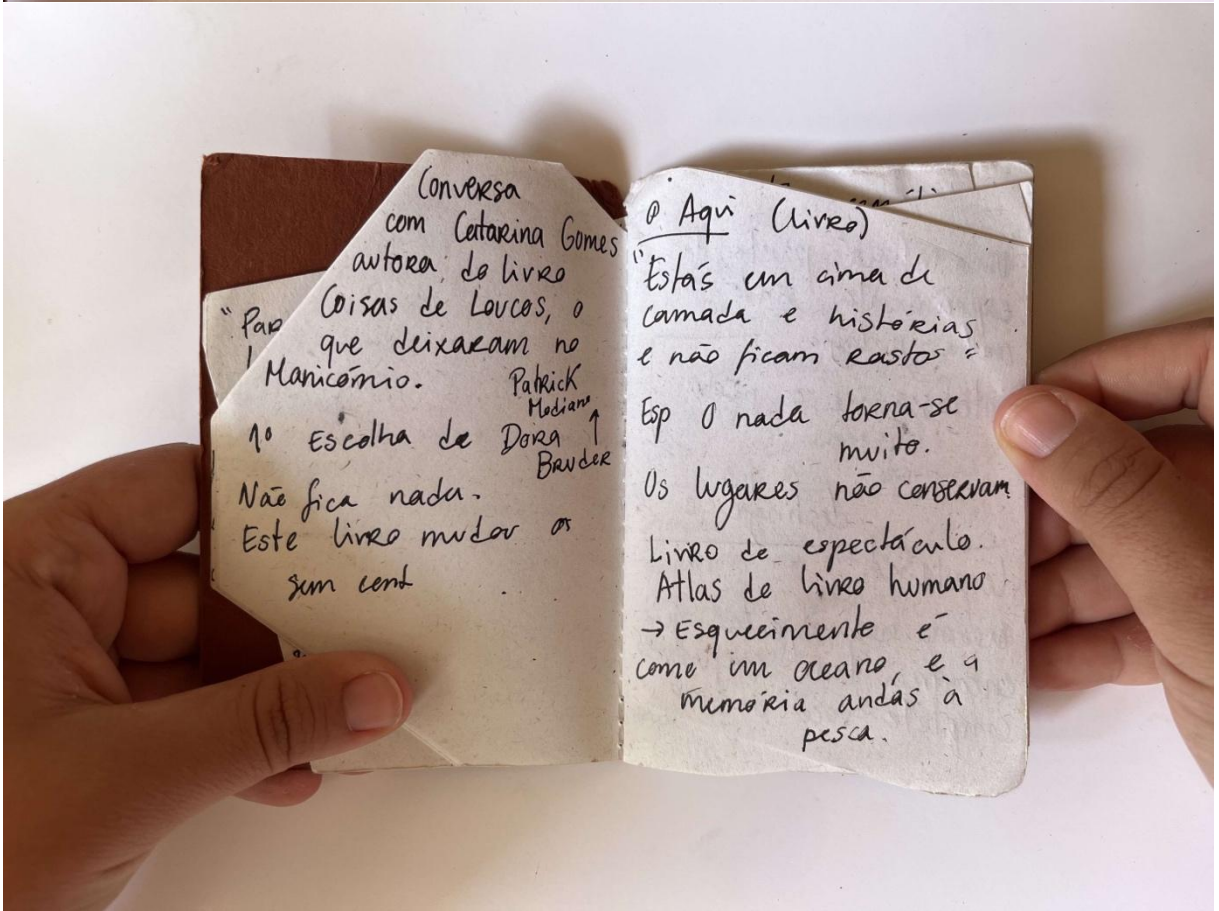
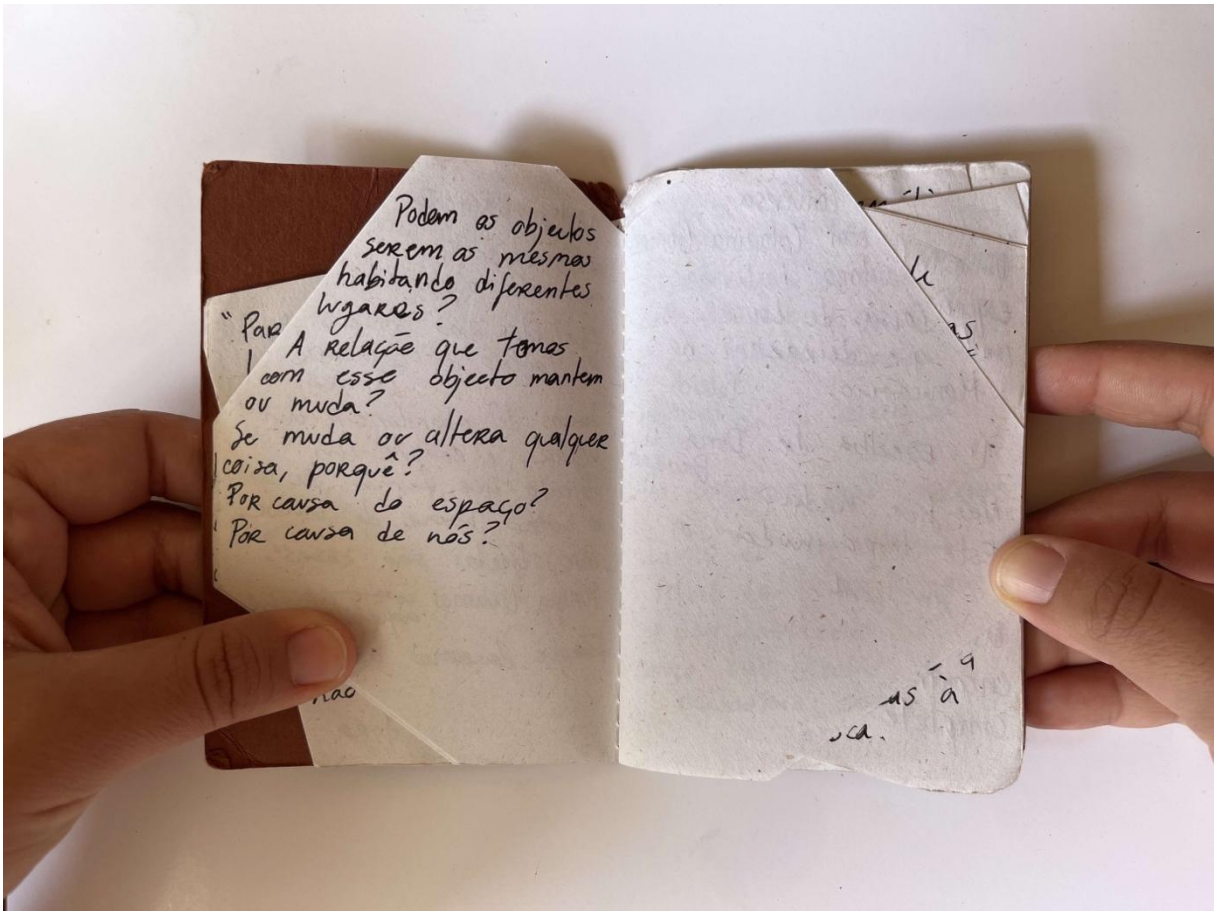
Quando o espectador
neste caso o Miguel,
entra num lugar,
o espaço que ele
espera encontrar
está ~~entre~~ do outro











Uma infima parte de esquecimento, sinto em conta - relógio

interessa-me o meio
a que destinge é o

Leopoldina

mesmo nos objectos que encontrei - tem conjunções. complete você mesmo

limbo -
imaginar mas ir ao fundo ter uma matéria.

A ignorância e a imaginação é a forma com lida com as brechas!

Simão:
ficaram no hospital com Vala comum.
Fui encontrado.

aquela caixa é um vácuo histórico. estou numa teia, numa trama.

objectos descobri coisas depois de ver as fotografias do...

A sujidade como marca de vida. desfiar da identidade.

Deixar de ligação entre objectos
O passado parece encerrado mas não é.
É uma caixa um baú,

desobre

3 tempos Odete.

São os objectos da vida normal.

Quem foram e de quem queriam ser →

Quis reconhecer quem tinham sido.

Só viveram porque se apegaram a quem foram. Tentar manter a identidade.

Quem pega nos pentizes é uma coisa inacessível.

^P situações de conexão

Es lugar:

para a biblioteca do Julio de Matos. Consultar objectos como se fossem livros.

Me

"Queix a sua caixinha"
Memória do tacto

Exposição Vivian Suter
Maat - 2025

A forma como o espaço e o sítio que habitamos contamina o nosso trabalho.

A vegetação, a natureza, o vento, o frio e o sol. Também são linguagens de expressão na obra.

Da mesma forma que no hospital, a barulho das aviões que aterram passam muito rente ao hospital,

^P situações de conexão

aterrando no Aeroporto de Lisboa, também contamina o trabalho.

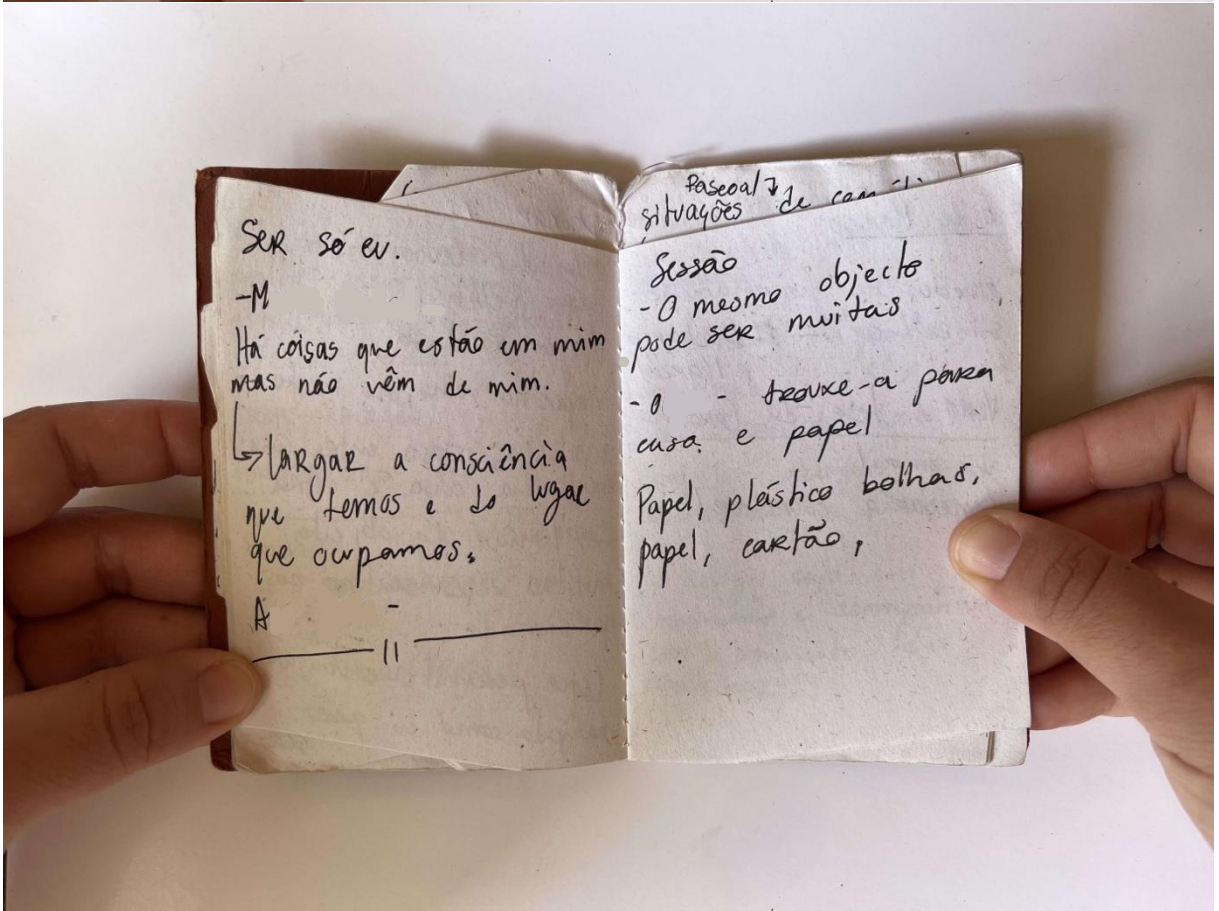
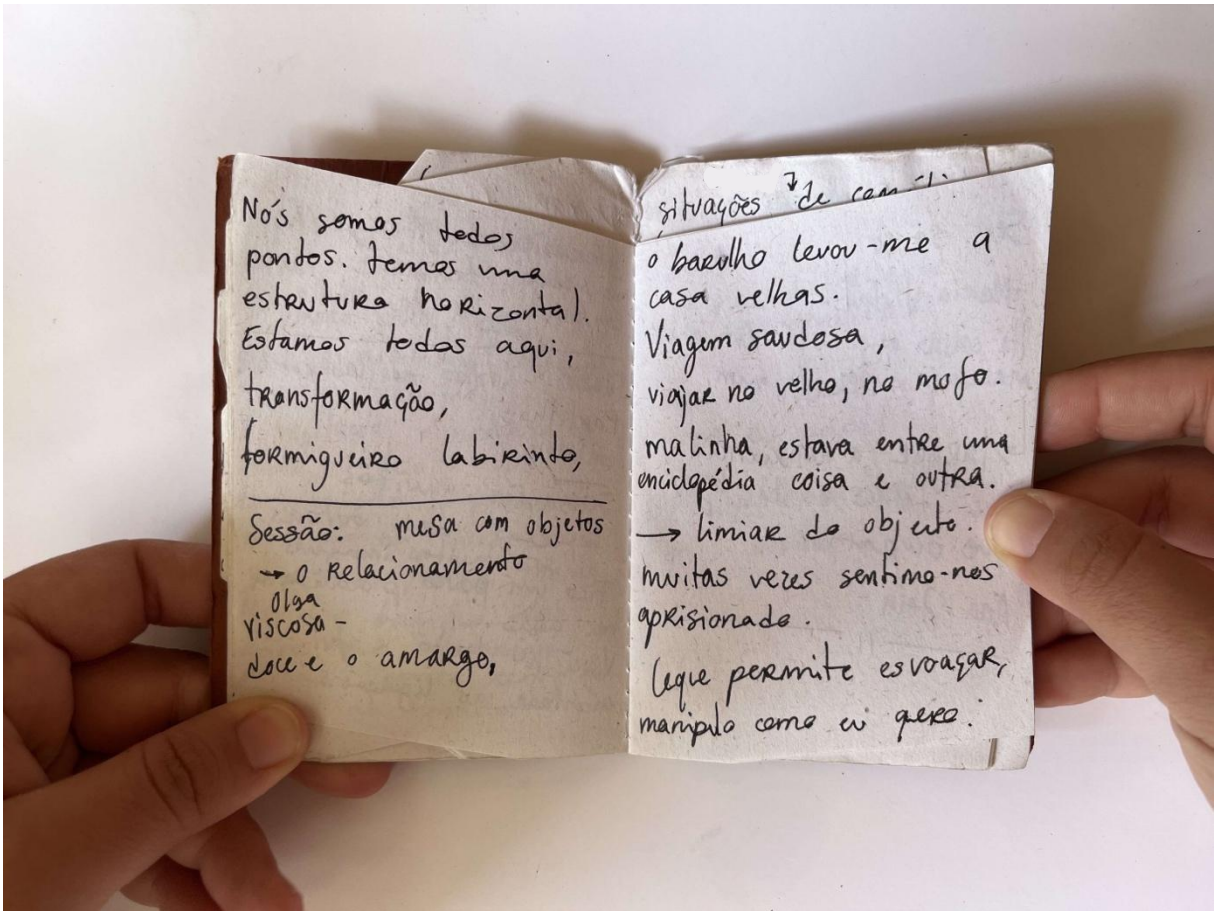
|| Sessão || Voltar aos laboratórios

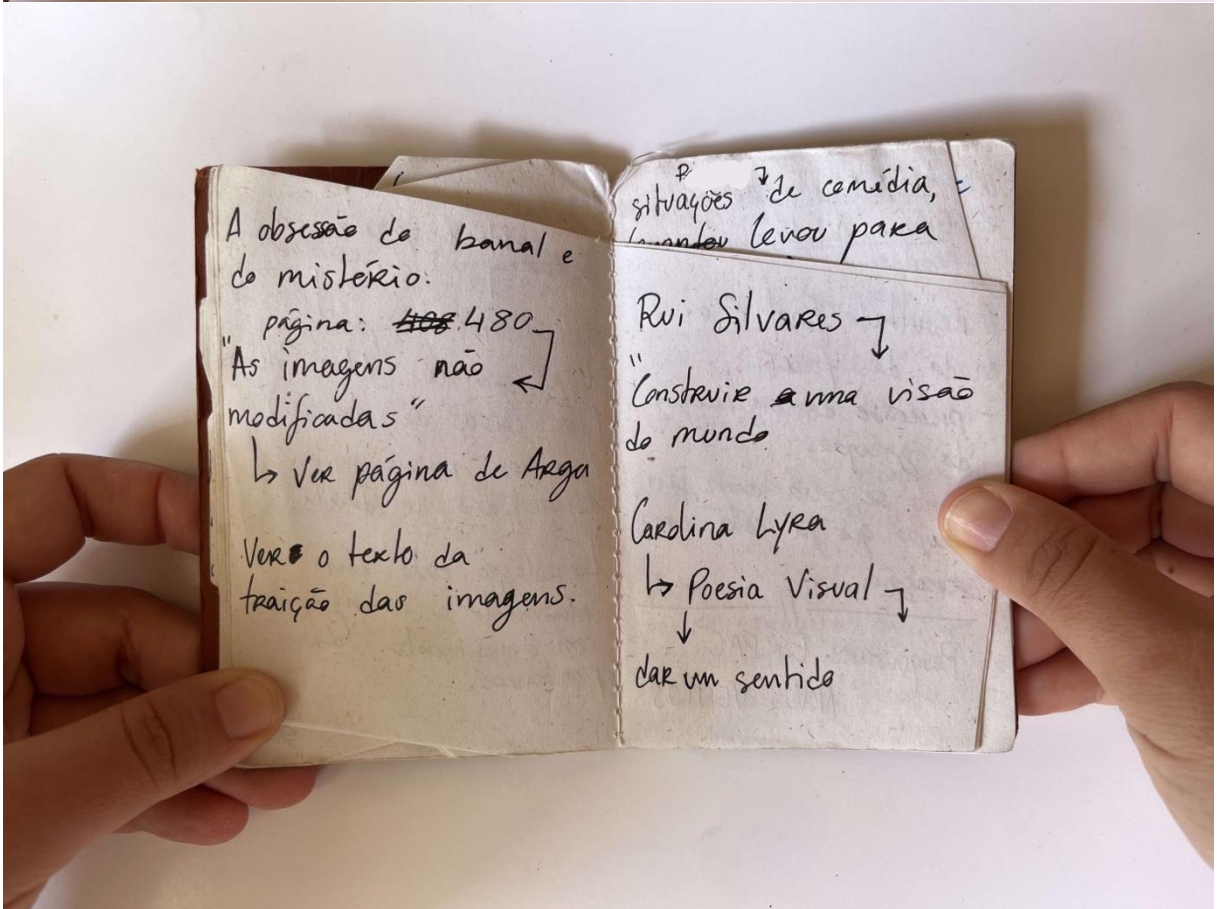
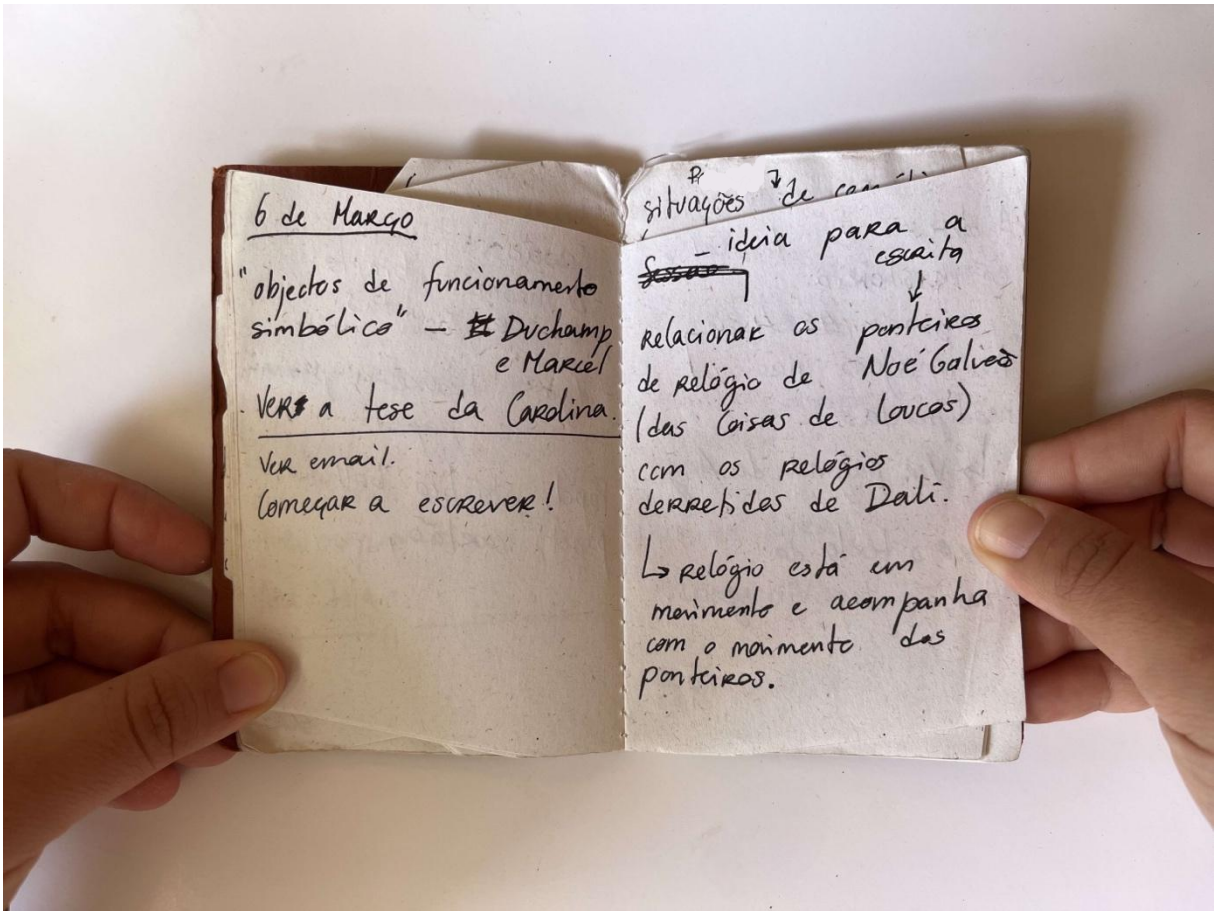
Partilhas contator

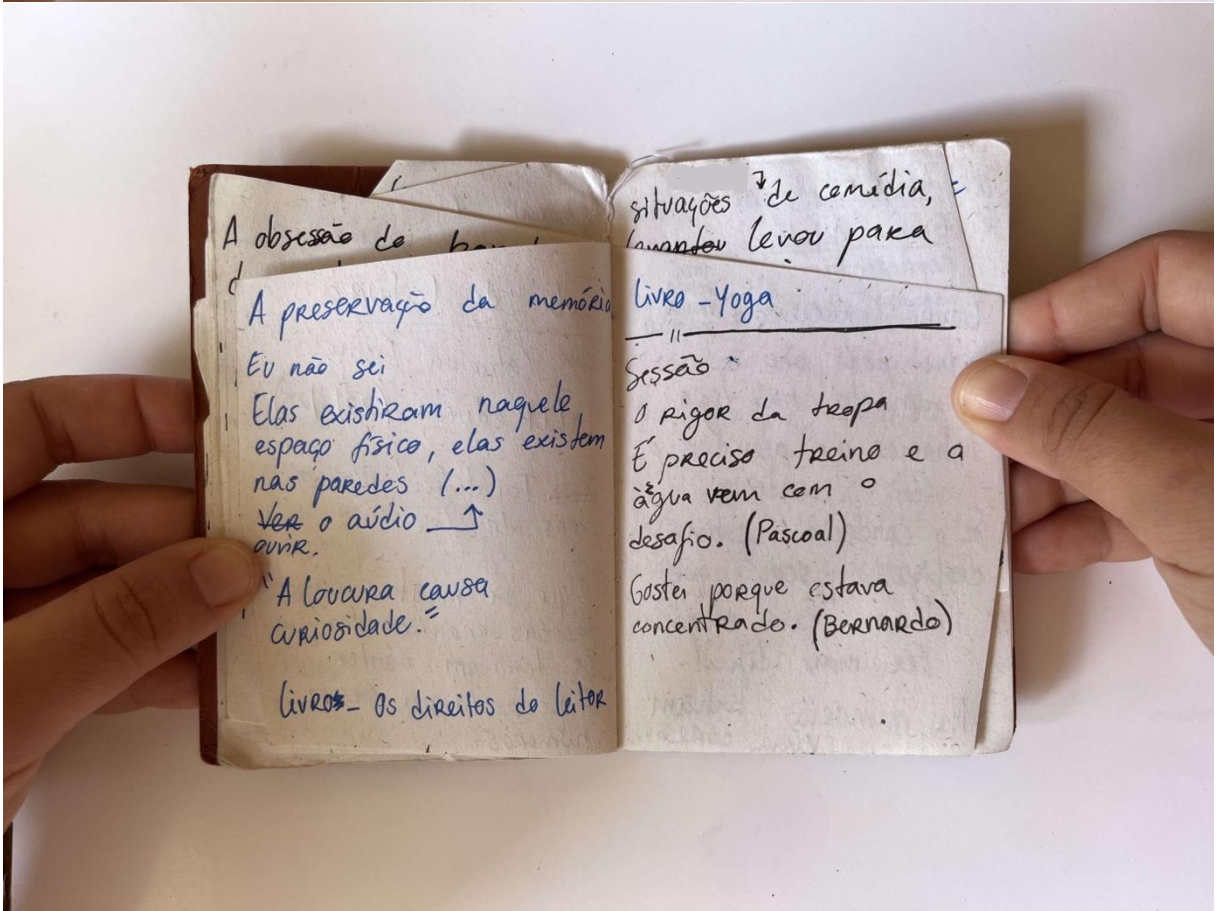
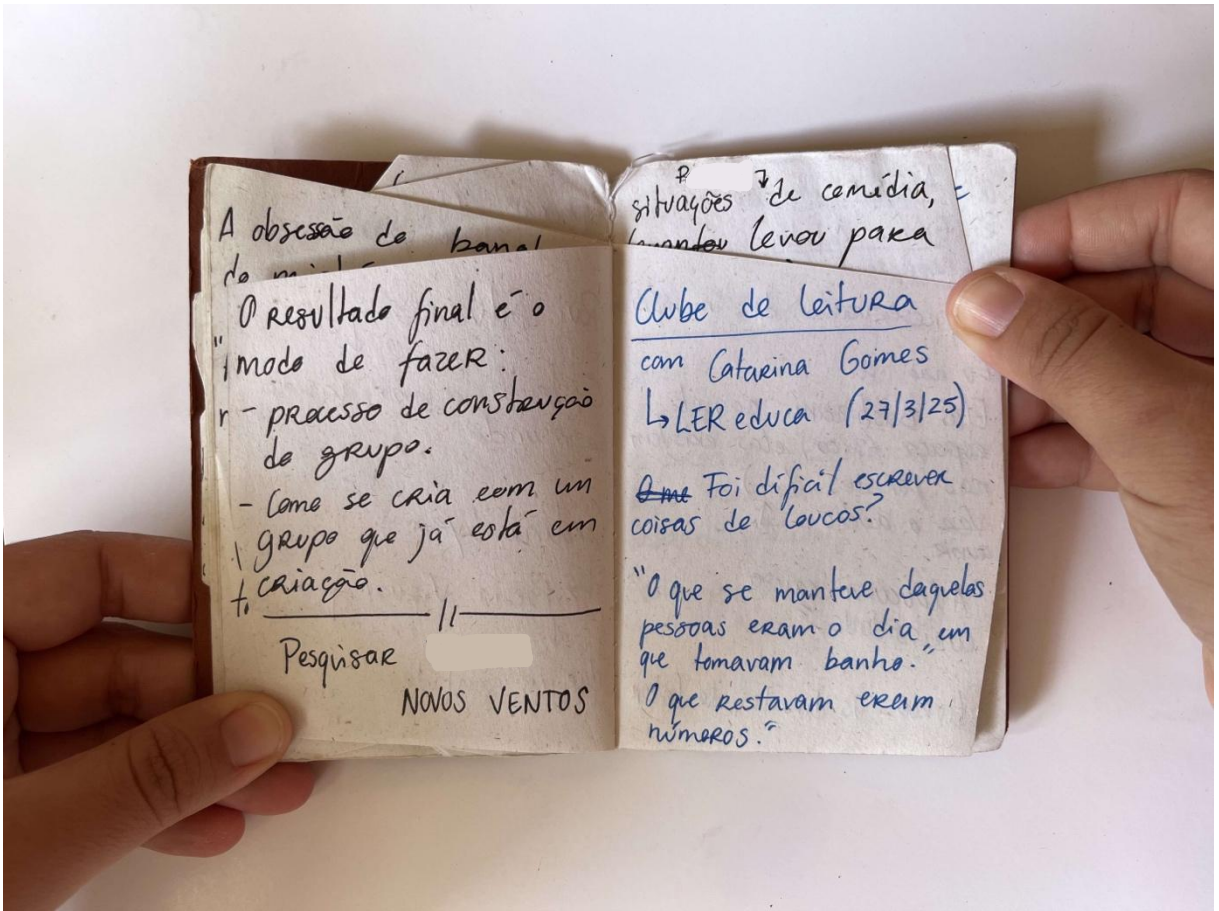
Sensações muito dispersas das outras.

Fico um pouco paralisada na ação.

Viajei no texto e fui encontrar as ligações.







A obsessão de ban-
da

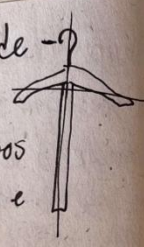
Grupo Candeeiro -
a luz pode ser o
pensamento, não liga
tinhamos que acender o
candeeiro.
Se o candeeiro estivesse
desligado, será que
tinham essa memória?
Era mais difícil.
Nas memórias - tinham
várias cores.

situações de comédia,
levantou levou para

Grupo Cortina - F
a sensação de felicidade,
começar o dia, afastar
e ver a luz.
Um alívio, uma fonte
de energia.
Vontade de me libertar da
cortina.

A obsessão de ban-
da

Grupo do cabide - 7
memórias de
vários tempos
arrumação física e
de emoções
memórias de uma pessoa,
próxima.
o cabide tem a pessoa.



Grupo de Mala -
viagens, memórias
as emoções com que
partimos na viagem e
as que vieram neste
momento.
O meu objeto era um
candeeiro, e apesar de
fi uma viagem até
à minha
transporte
memórias de
porto
africa
malau.

situações de comédia,
levantou levou para

A obsessão de banal
do mal
mala é um objeto
de separação, bagagem
emocional. ↓ (M)
habita os dois
campos, leva coisas
e pessoas para outro
lugar.

Flípe ↓
boas memórias, das
férias

boas
tristes

situações de cômica,
levantou levou para
a exposição
mala é mate
Como se rouba uma
mala imaterial? (Pascoal)
Como se rouba algo que
não existe?
Grupo da Mala -

pendiário

Ações Escolhidas -

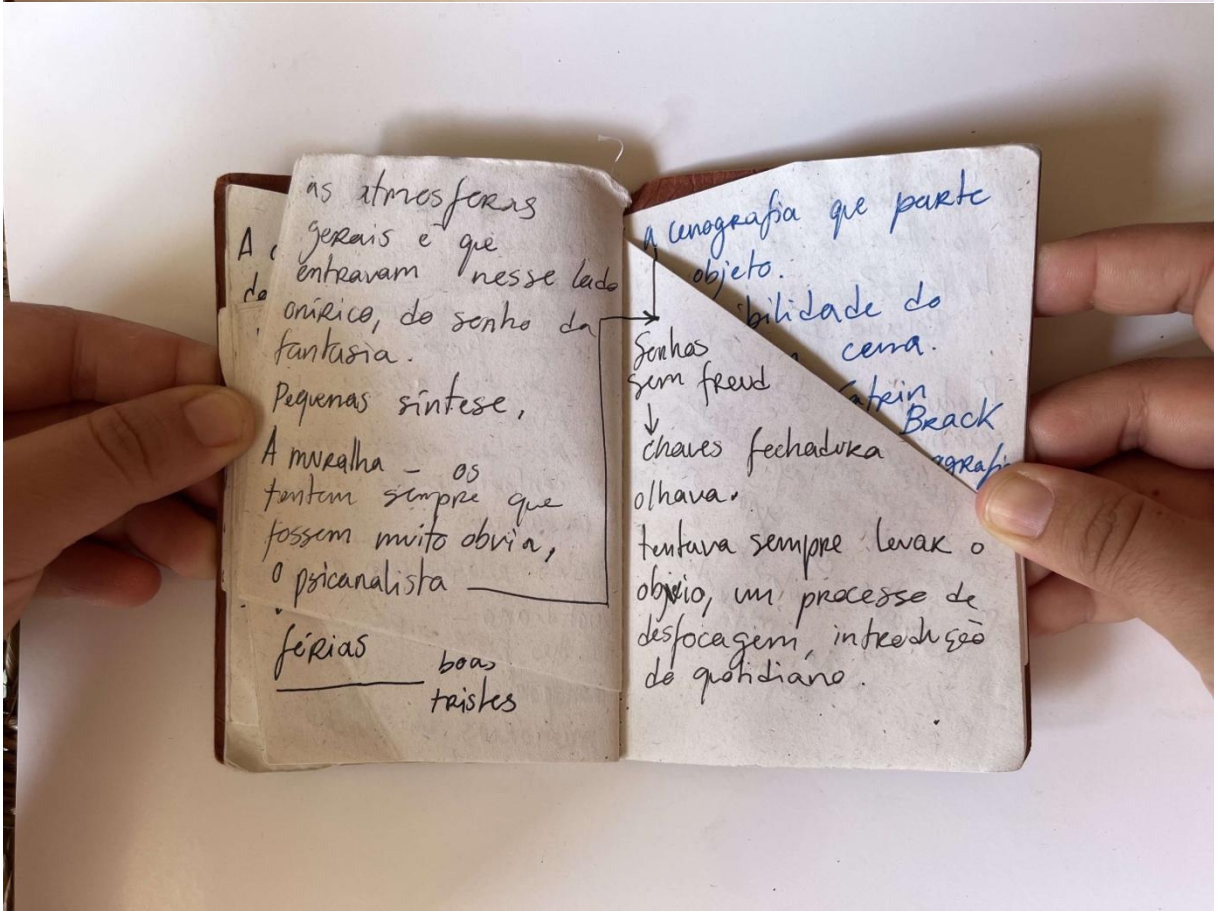
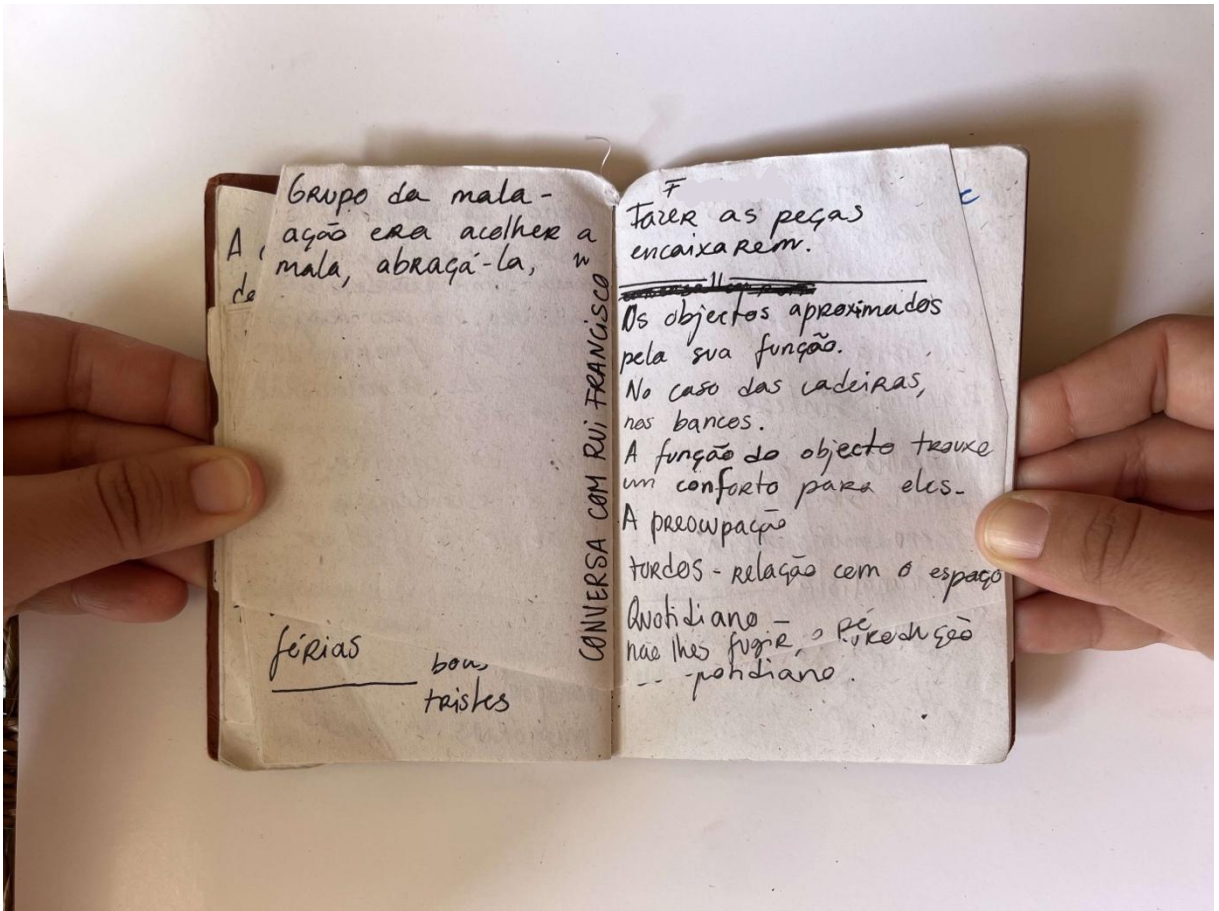
A d Grupo Cabide -
Representa cada
do fragmento do cabide,
começaram de um
processo de desmembra-
mento e fragmentação.

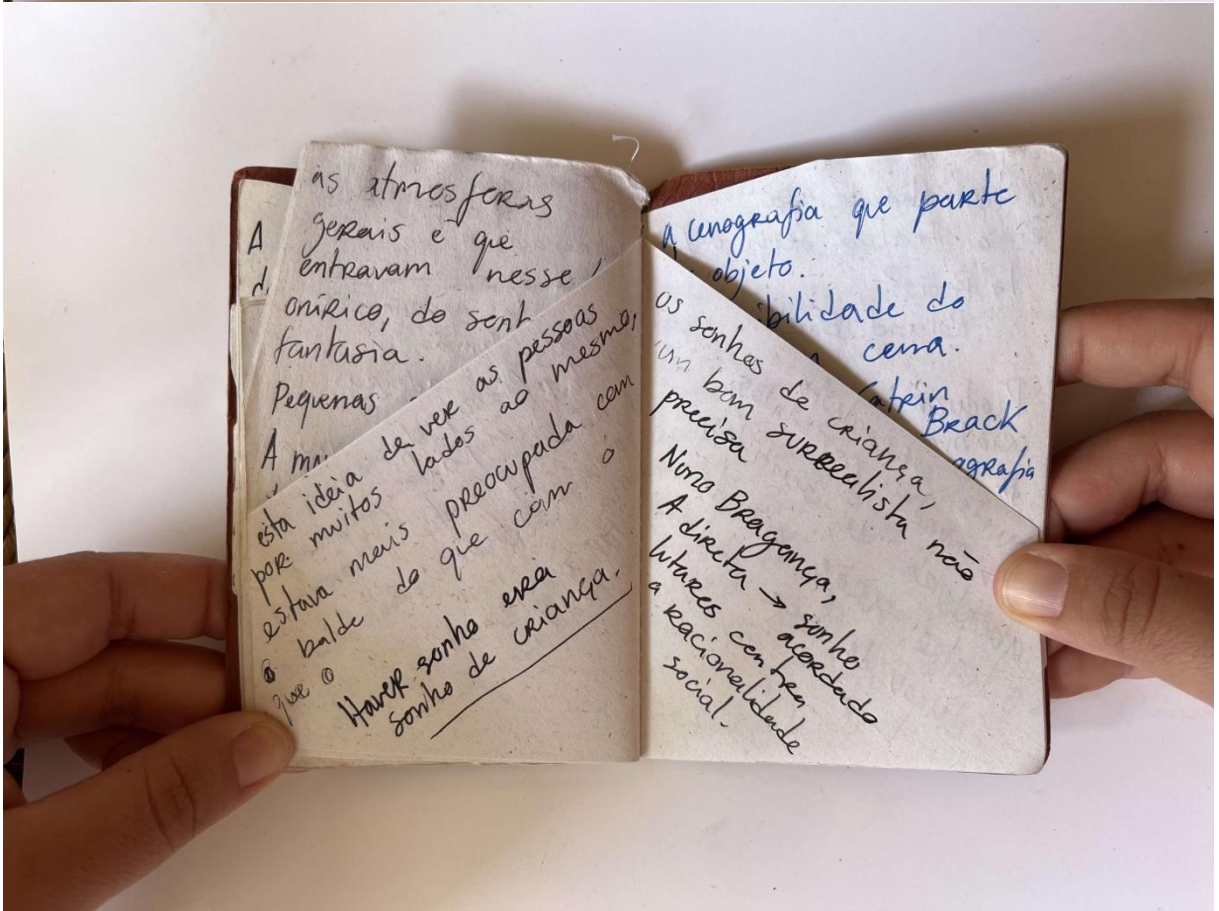
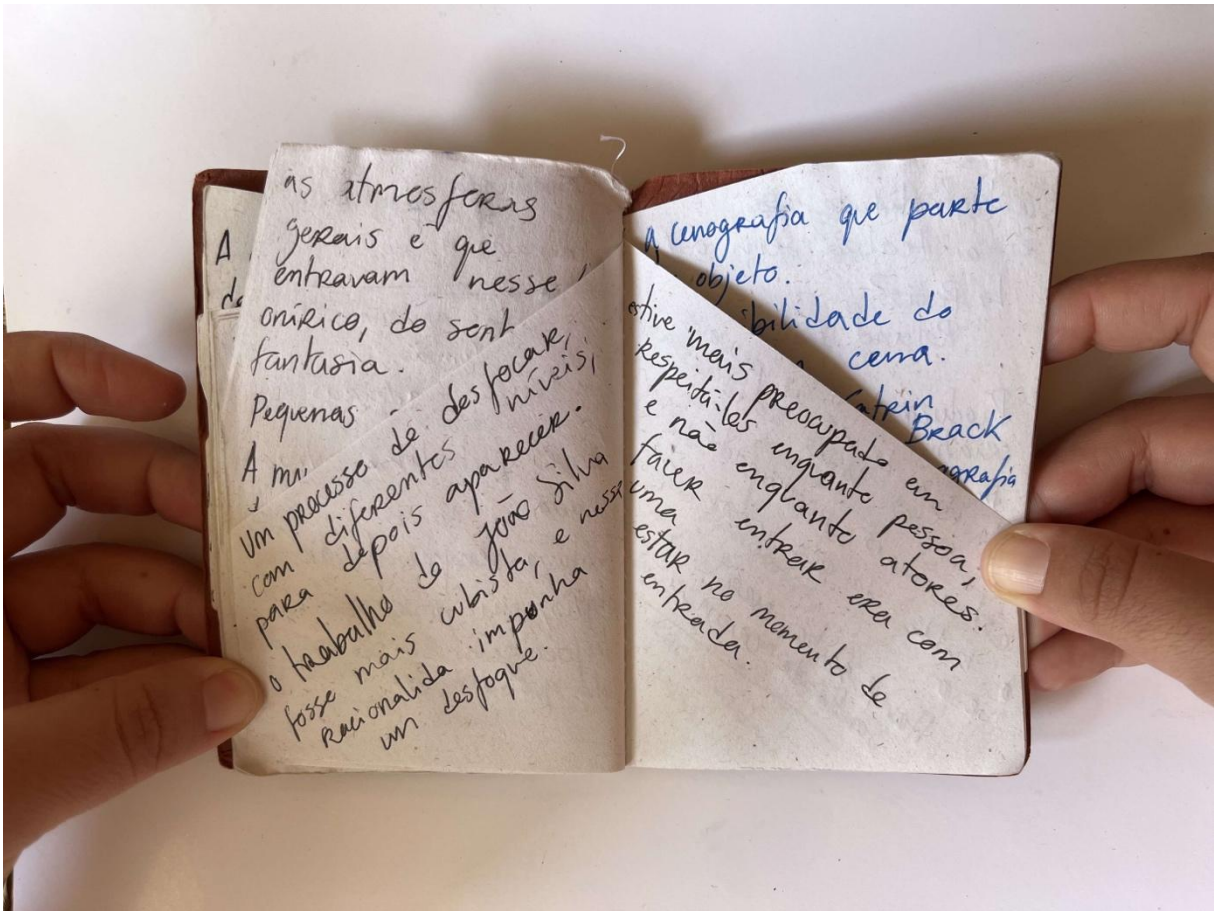
O cabide levava para
cada pessoa individual
na memória de cada
um. Essa pessoa foi
Representada pelo por
cada parte do
férias boas cabide.
tristes

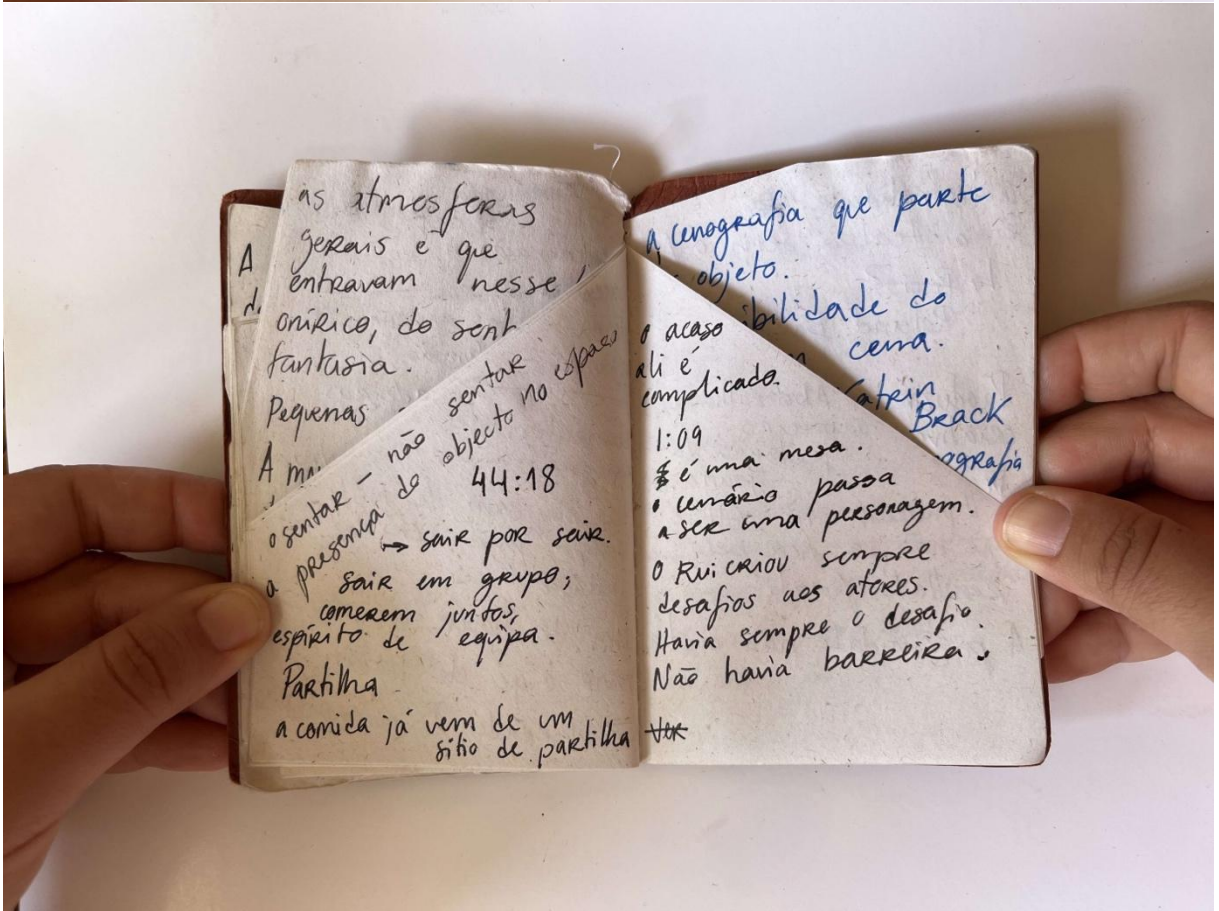
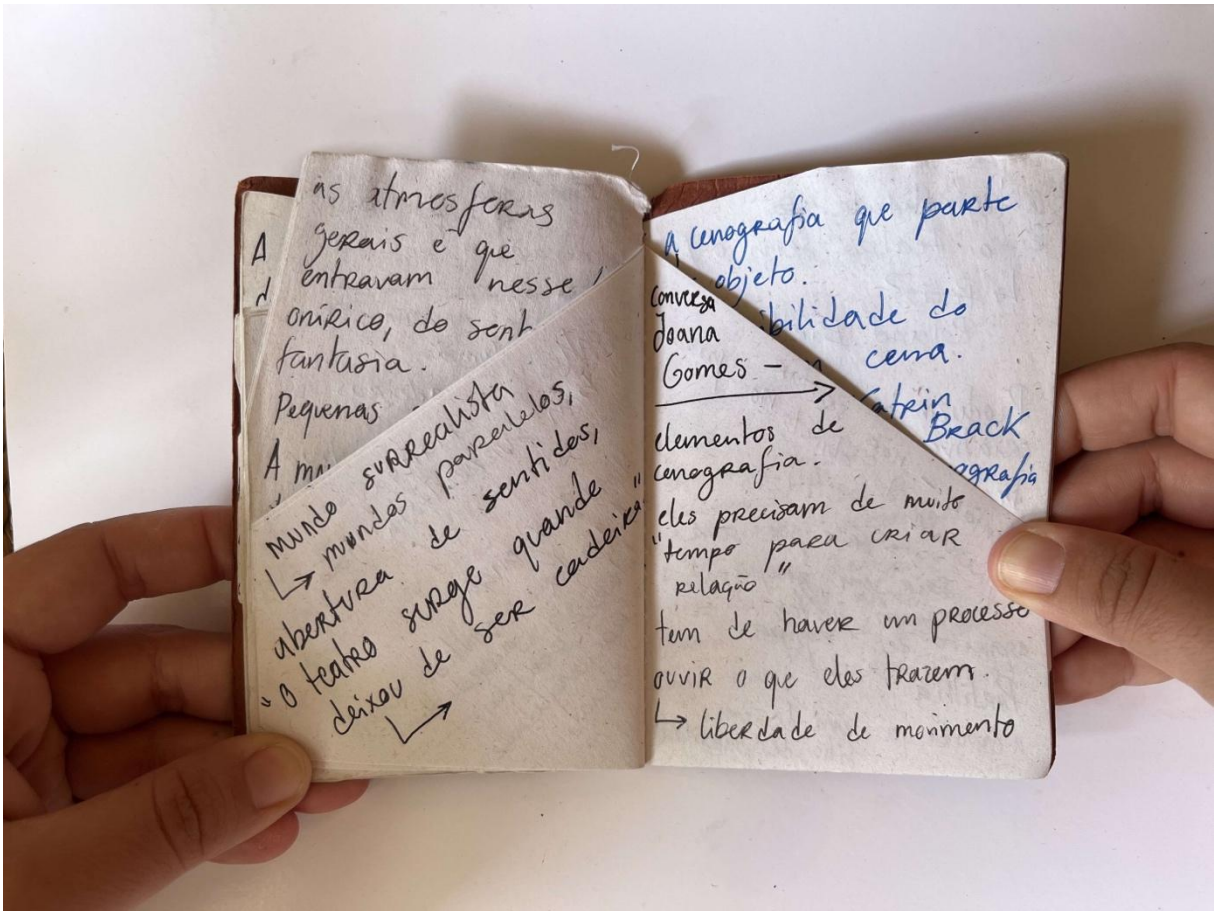
Grupo do candeeiro -
Cada pessoa do
grupo ia acender o
candeeiro, no seu tempo,
com a sua forma de
estar e de se relacionar
com o objeto.

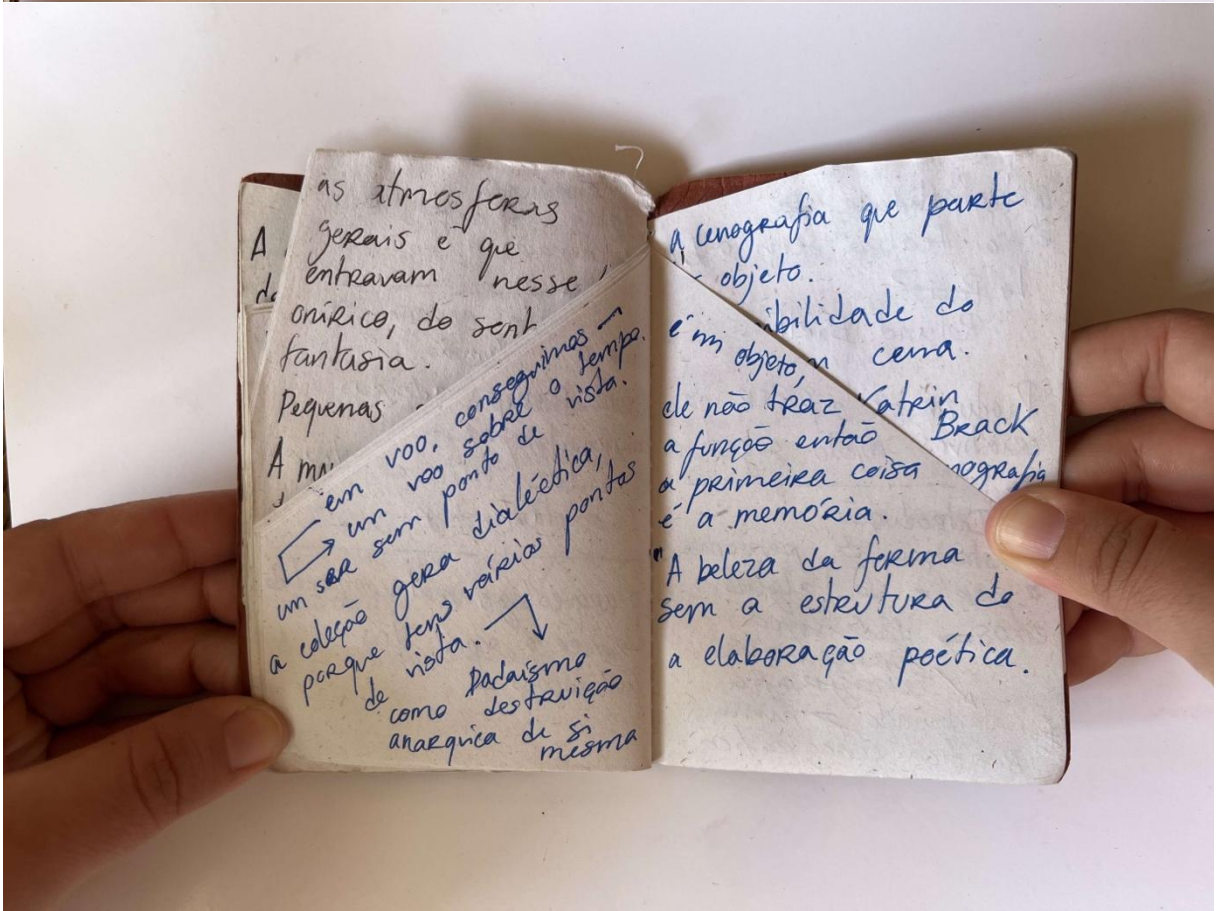
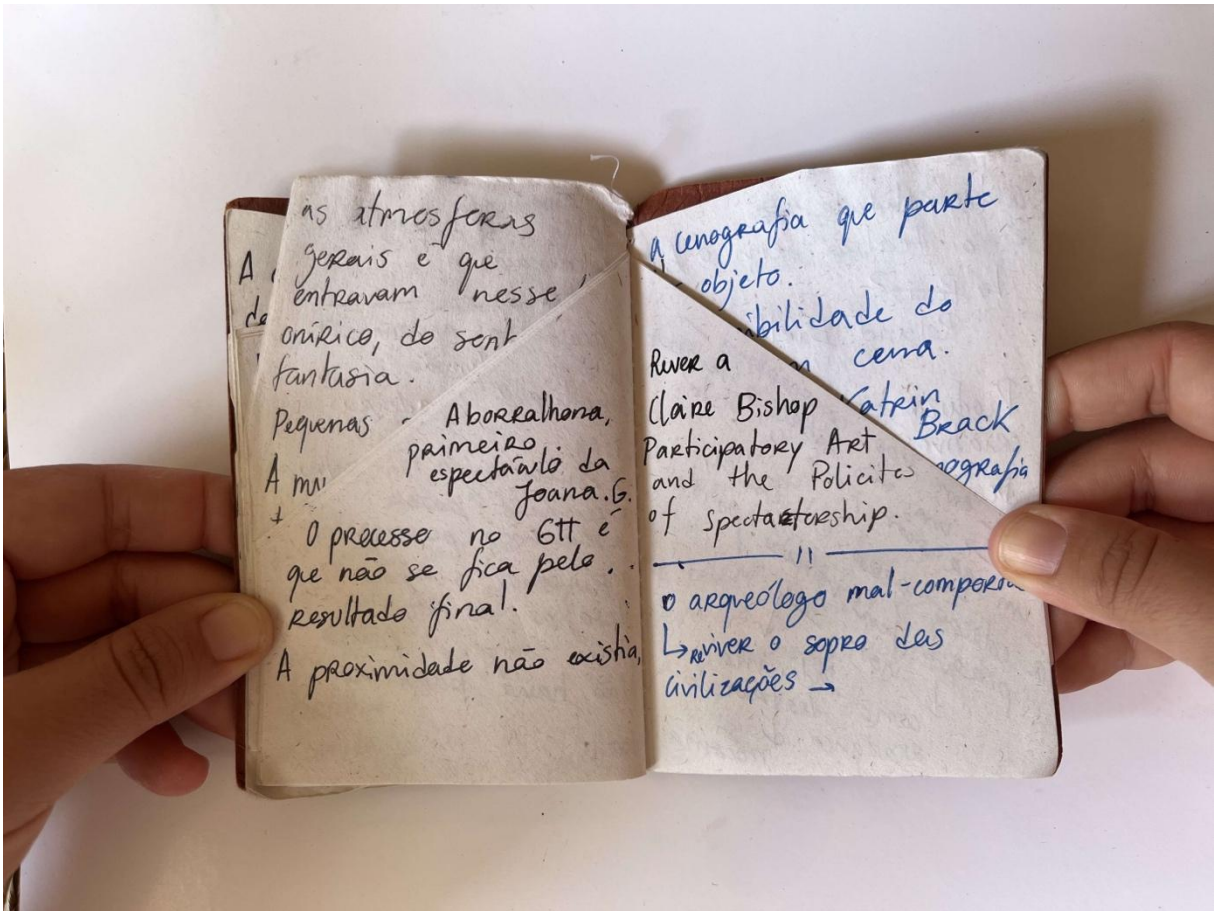
Grupo da cortina -
jogo de esconder,
de abrir e fechar.

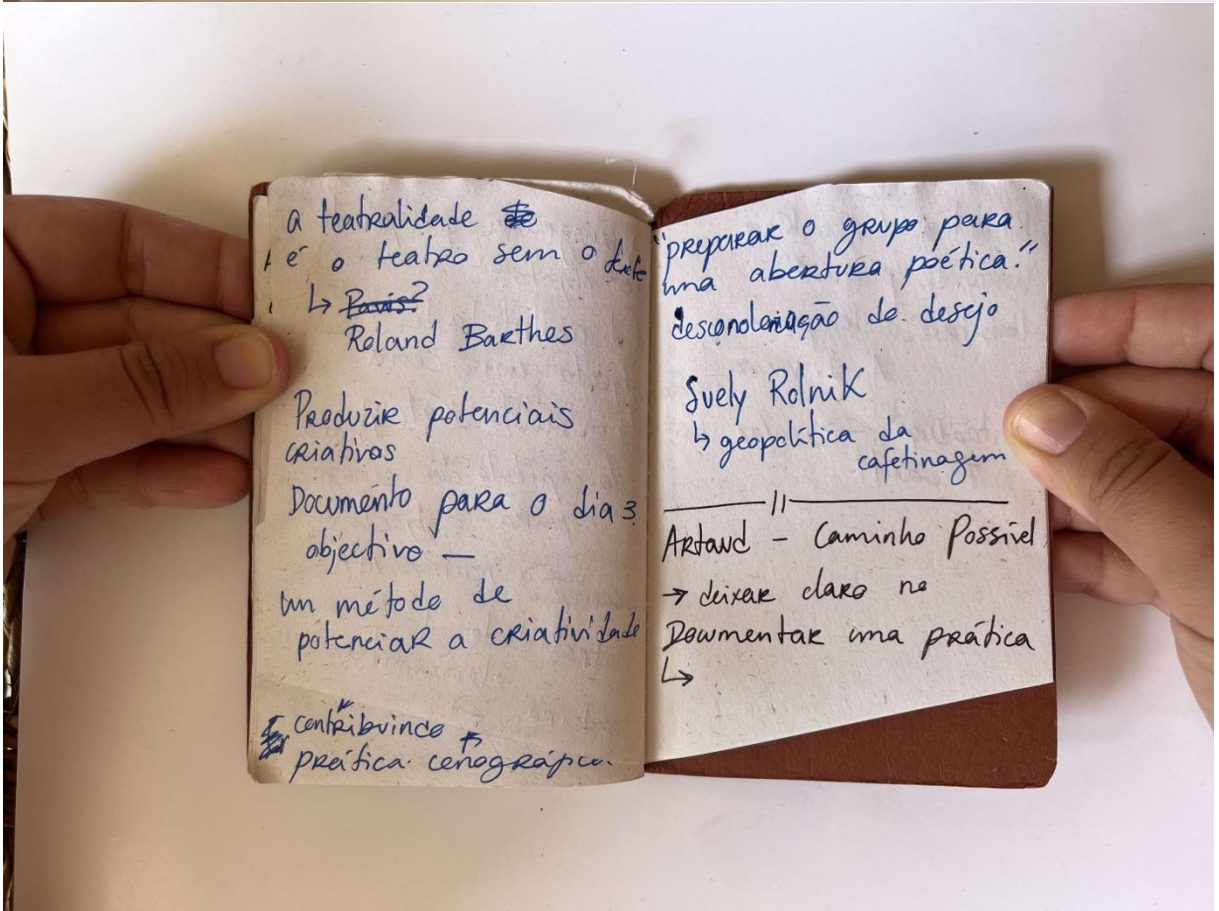
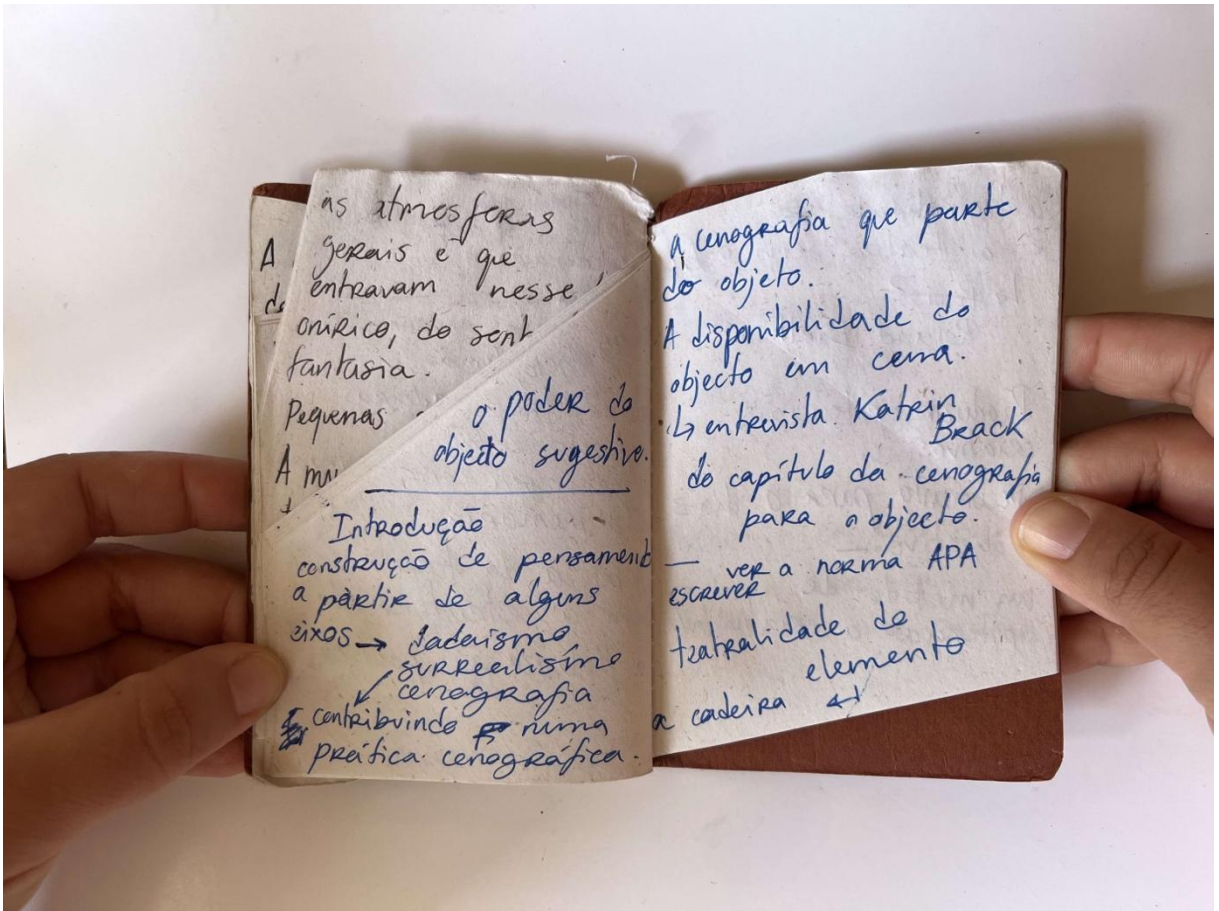
pendiário

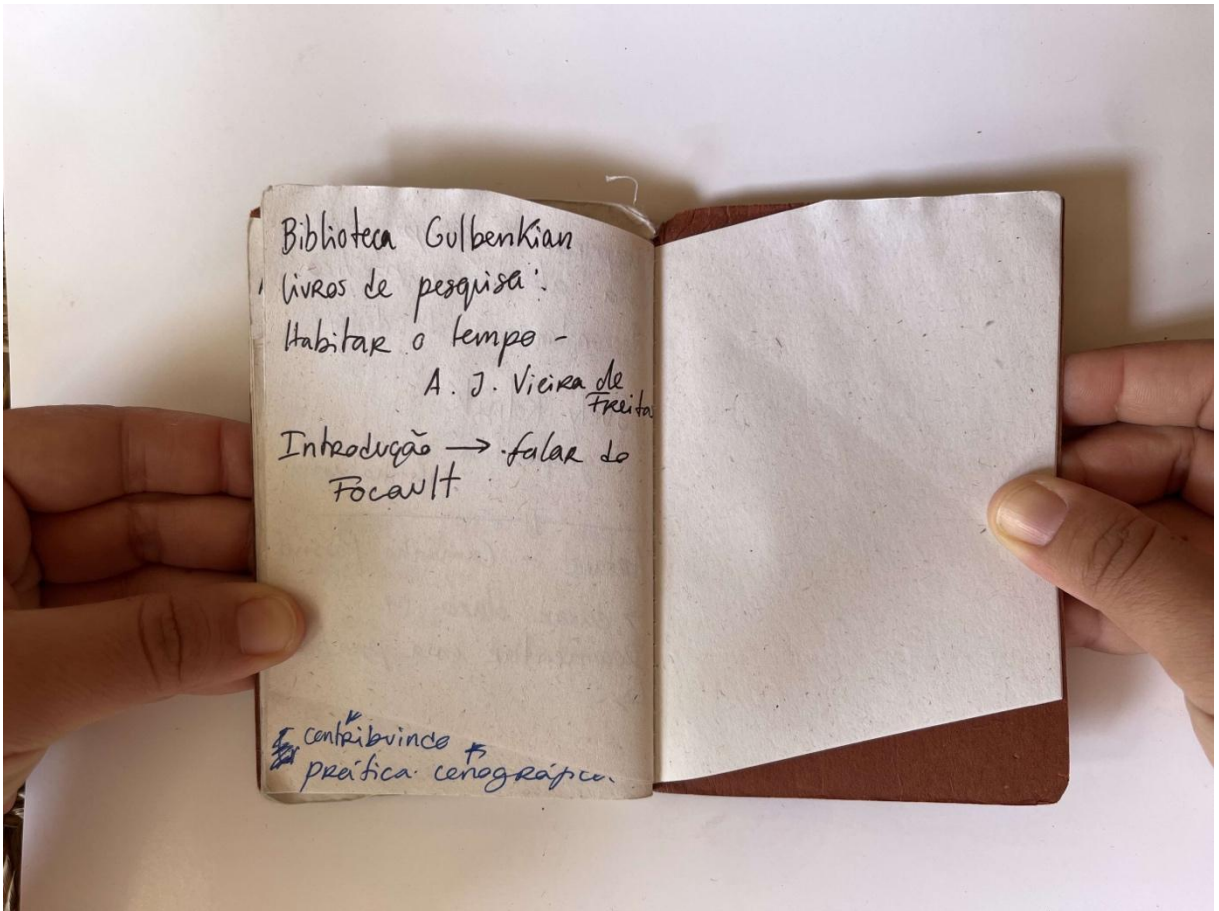




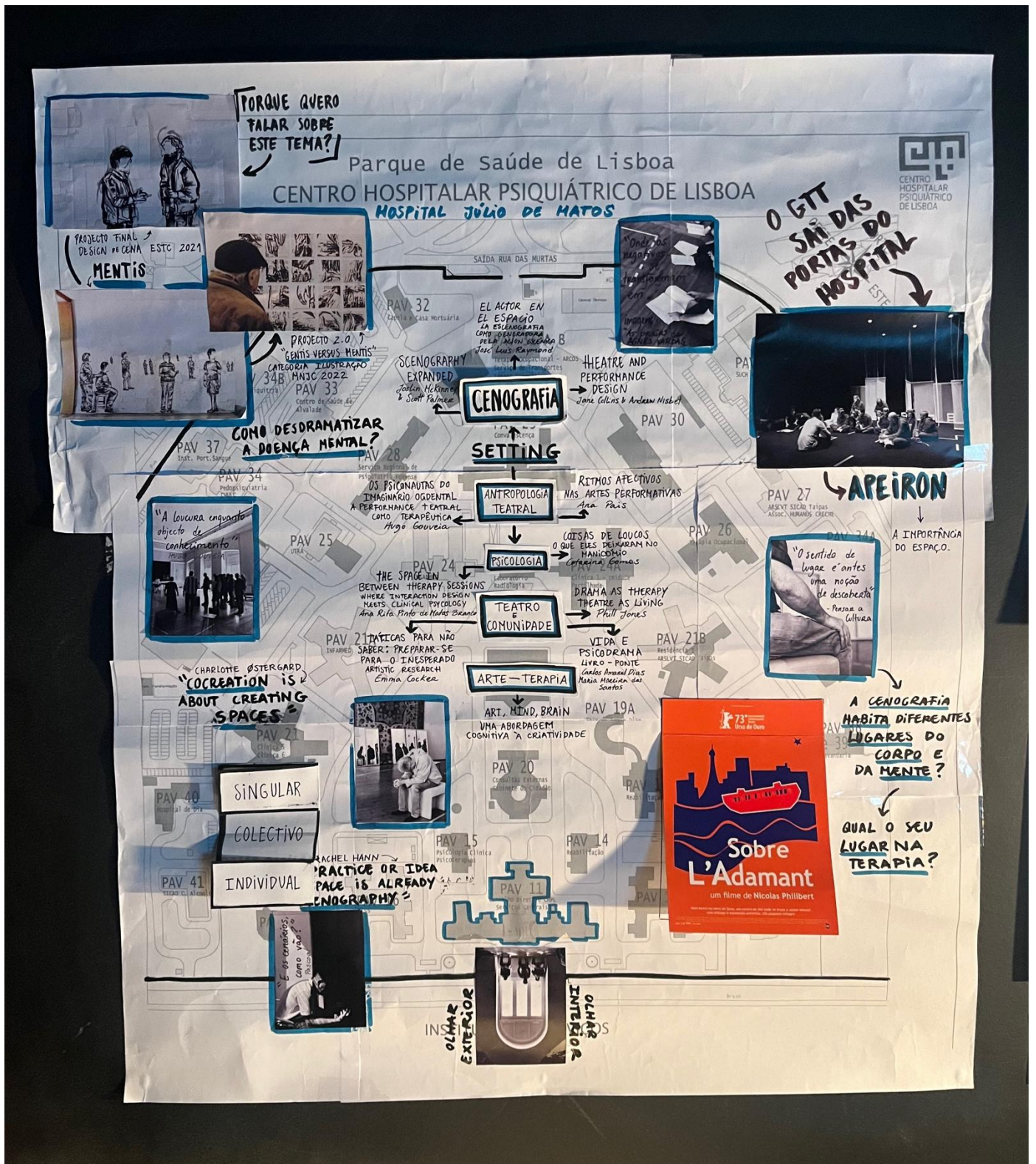








Anexo 7 – Cartografia



Anexo 8 – Defesa Pública 14 de Julho de 2025

14 de Julho – Dia Mundial da Liberdade de Pensamento.

A liberdade de pensamento é um direito consagrado pela Declaração Universal dos Direitos Humanos da ONU (Organização para as Nações Unidas), adotada a 10 de dezembro de 1948 e reiterado pela Carta dos Direitos Fundamentais da UE no ano 2000.

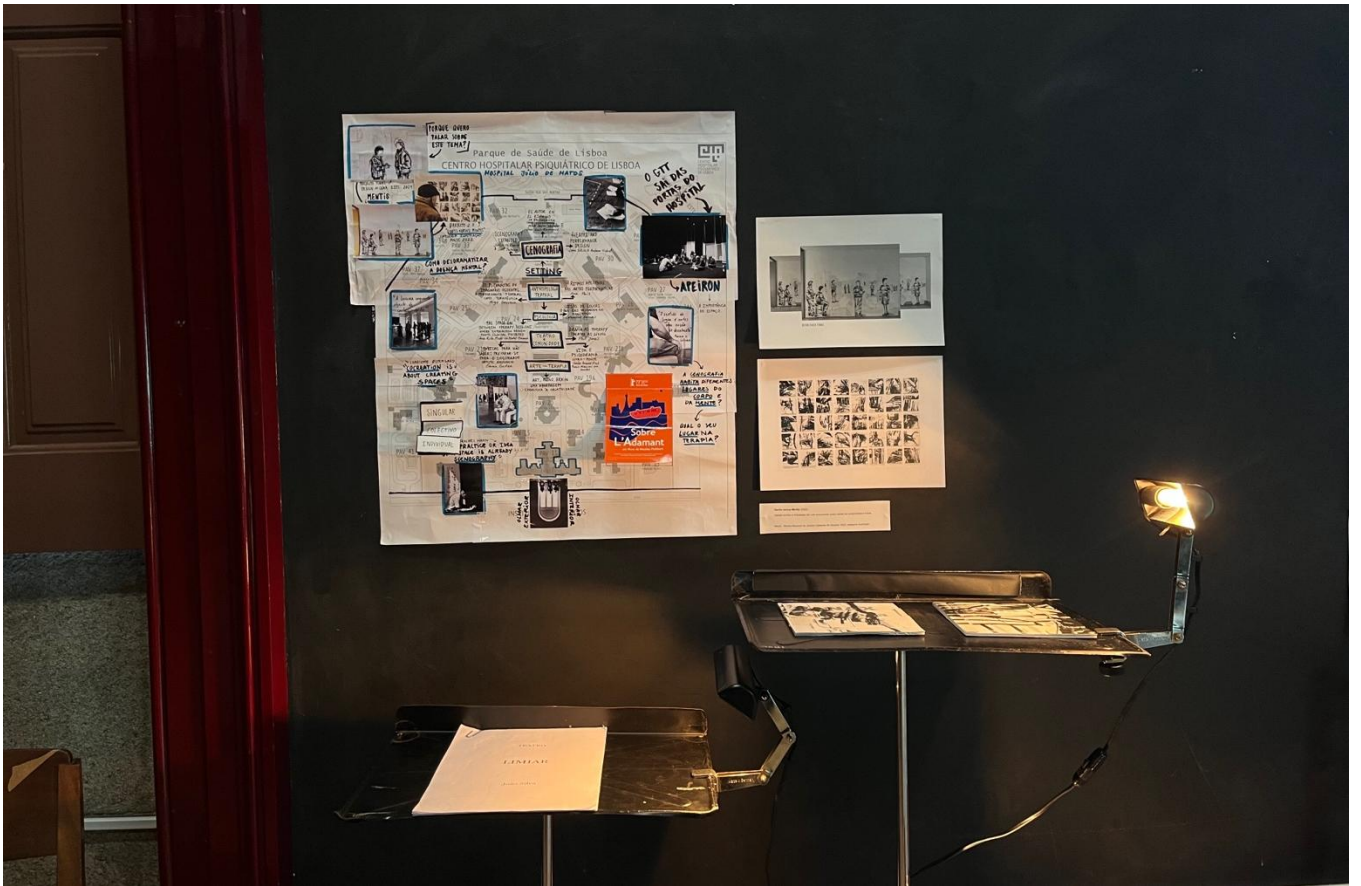
Artigo 18º - “Toda pessoa tem direito à liberdade de pensamento, consciência e religião; este direito inclui a liberdade de mudar de religião ou crença e a liberdade de manifestar essa religião ou crença, pelo ensino, pela prática, pelo culto e pela observância, isolada ou coletivamente, em público ou em particular”.

Fonte: <https://www.al.pi.leg.br/tv/noticias-tv-1/14-de-julho-dia-da-liberdade-de-pensamento>



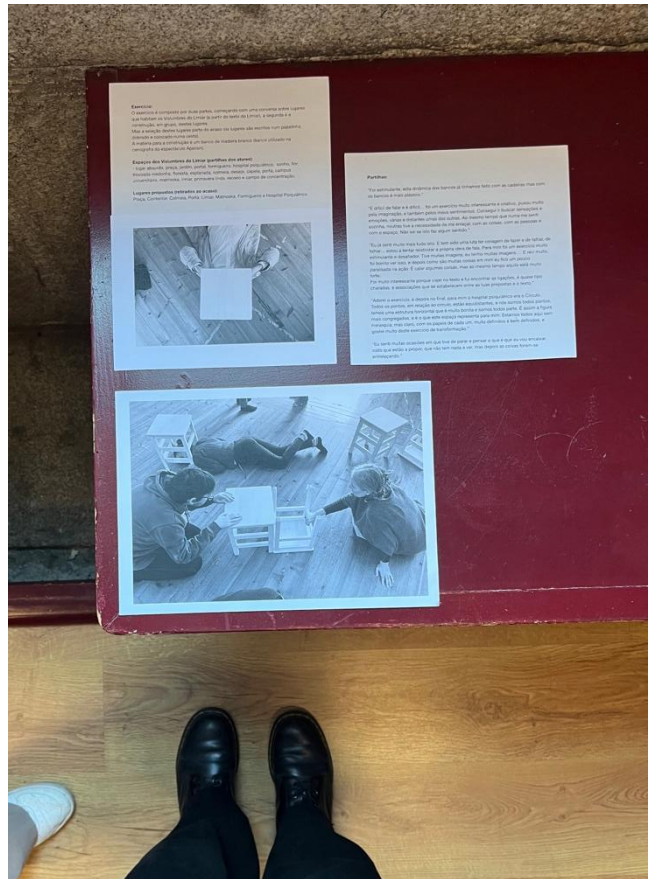












ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M
MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ESPECIALIZAÇÃO CENOGRAFIA

**Entre a Memória e o Objeto: a Cenografia como lugar
de descoberta no Grupo de Teatro Terapêutico
do Hospital Júlio de Matos**

Catarina Maria Costa Fernandes

