

O LUGAR
CASA NA
CENOGRRAFIA

O PROCESSO EM
CASAS
PARDAS

Catarina Araújo

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Teatro, Especialização em Cenografia.

Orientador: Professor Moura Pinheiro | Coorientador: Professor Doutor Helder Maia

Porto, 2013

~

Em todas as almas, como em todas as casas,
além da fachada, há um interior escondido.

Raul Brandão

Sumário

Índice de Anexos	6
Índice de Tabelas e Esquemas	6
Índice de Imagens	7
Agradecimentos	9
Resumo	10
Abstract	11
Introdução	13
Capítulo 1	
<i>Casas Pardas</i> no TNSJ	
1.1 Contextualização do projeto	15
1.2 As casas de Maria Velho da Costa	16
1.3 As casas de Luísa Costa Gomes	17
1.4 As casas de Nuno Carinhas	18
1.4.1 As casas de Pedro Tudela	19
Capítulo 2	
Espaço e lugar	21
2.1 Considerações sobre espaço e lugar	25
2.2 Representações de espaço e espaços de representação	29
2.3 <i>Heterotopias</i> e o espaço teatral	35
2.4 O <i>espírito</i> da cenografia	39
Capítulo 3	
As Casas, da teoria à prática	41
3.1 O lugar casa	45
3.1.1 nas Casas Pardas	49
3.1.2 A dimensão íntima	53
3.2 Casas nas artes plásticas	55

Capítulo 4	
A componente prática	63
4.1 Memórias edificadas	65
4.2 Memória descritiva	67
4.3 Dossiê de produção	69
4.3.1 Desenhos	71
4.3.2 Maquete	75
4.3.3 Desenhos técnicos	77
4.3.4 Construção	81
4.3.5 Orçamento	85
Conclusão	87
Lista de Referências	91
Anexos	95

Índice de Anexos

Anexo I - Espaços da narrativa em <i>Casas Pardas</i>	97
Anexo II – Tabela 3.1 Uma “grade” de práticas espaciais; David Harvey	103
Anexo III – Dossier fotográfico de <i>Casas Pardas</i>	107
O espetáculo, © João Tuna	109

Índice de Tabelas e Esquemas

Tabela 1. Uma “grade” de práticas espaciais, David Harvey. Tabela copiada parcialmente.	30
Esquema 1. Divisão do espaço teatral em espaços reais e fícticios; espaços de prática espacial, representações de espaço e espaços de representação.	31

Índice de imagens

1. © João Tuna	14
2. © Raymond Siemandel // http://500px.com/raysie	23
3. Escif. Presentation/Representation. // http://www.streetagainst.com/	27
4. © Philipp Igumnov. // http://www.flickr.com/photos/woodcum	33
5. Ekkehard Altenburger. <i>Mirror House</i> . // http://www.altenburger.co.uk/altenburger.co.uk/Public_Sculpt_mirror_house.html	37
6. © Jorge Lourenço. <i>Recordações da Casa Amarela</i> .	40
7. © Rita Burmester. <i>1999-2003</i> . // http://www.ritaburmester.com/designios.html	43
8. Laurent Chehere. <i>Flying Houses</i> . // http://www.laurentchehere.com/laurentchehere.com/PORTFOLIO.html	47
9. Brock Davis. <i>Broccoli House</i> . // http://www.itistheworldthatmadeyousmall.com/46341/246112/projects/broccoli-house	51
10. Ana Vieira. <i>Projeto Ocultação/Desocultação</i> , Galeria Quadrum, 1978. // http://www.anavieira.com/	55
11. Do-Ho Suh. <i>Home Within Home</i> , 2011. // http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2011-09-08_do-ho-suh#7	56
12. Felix Schramm. <i>Misfit</i> . 2006. // http://felixschramm.net/arbeiten.php?id=82&keyword=	57
13. Felix Schramm. <i>Savage Salvage</i> . 2008 // http://felixschramm.net/arbeiten.php?id=80&keyword=	58

14. © John Davies. Rachel Whiteread, *House*. 1993 (destruída). // 59
http://www.michaelhoppengallery.com/exhibition,past,3,0,0,0,66,0,0,0,john_davies_john_davies_rachel_whiteread_house.html
- 15; 16; 17. Gordon Matta-Clark. *Bingo*, 1974. // *Bingo*, 2007. *Office Baroque*, 1977. // 60-61
<http://lounge.obviousmag.org/arxvis/2012/03/who.html>
18. Ofra Lapid. *Broken Houses*. 2010. // 62
<http://ofralapid.com/2010/06/29/broken-houses/>
19. *Winnie Dining Table*. Designer: Michael Iannone. 2011. // 83
<http://www.iannonedesign.com/winnietable.html>
20. Designer: Arne Vodder. 1960. // 83
<http://visavu.nl/index.php/projects/2-arne-vodder-dining-chairs/>
21. Designer: Ib Kofod Larsen. // 83
<http://remodern.dk/viewItem.aspx?keywords=Side+chairs+in+teak+and+beech+by+Ib+Kofod+Larsen%2c+Denmark.&ID=1763#>
22. Designer: Niels Ole Møller. 1951. // 83
<http://remodern.dk/viewItem.aspx?keywords=Design+chair+by+M%C3%B8ller%2c+Denmark.+Rosewood+and+leather.+Original+condition.&ID=1589#>
23. Designer: Fernando Jaeger. // 83
<http://www.fernandojaeger.com.br/index.php/cadeira-copacabana/>
24. Manuel Cosentino. *Behind a Little House (A); (B); (C); (D)*. 2008/2009. // 115
<http://www.lenscratch.com/2013/07/klompching-gallery-fresh-exhibition.html>

Agradecimentos

A todos os que contribuíram, apoiaram e se mantiveram próximos.

Resumo

O presente projeto insere-se no campo de estudo da Cenografia pesquisando relações entre os conceitos de *espaço*, *lugar* e *casa* e os espaços e lugares existentes no espaço teatral.

Este trabalho tem como base a obra *Casas Pardas* (1977), de Maria Velho da Costa, levada a cena pelo encenador Nuno Carinhas numa produção do Teatro Nacional São João, em dezembro de 2012.

O estudo tem um cariz teórico-prático. Na componente teórica são definidos os conceitos de *espaço*, *lugar*, *heterotopias* e *não-lugar* relacionando e tecendo considerações sobre os mesmos e as suas relações com o teatro. É feita uma pesquisa teórica sobre o *lugar casa* e sobre a forma como este foi tratado em *Casas Pardas*. Ao longo do trabalho são abordadas questões de *habitabilidade*, *representação*, *memória* e *intimidade*.

Na parte prática desta pesquisa é elaborada uma proposta cenográfica para o espetáculo *Casas Pardas* que teve em conta o estudo teórico e as indicações que foram sendo fornecidas pelo encenador ao longo do trabalho criativo, que decorreu entre setembro e dezembro de 2012.

Palavras-chave

Cenografia, Casa, Espaço, Lugar.

Abstract

The current project falls within the field of study of Scenography, researching the relationships between the concepts of *space*, *place* and *house* and the spaces and places that exist in the theatrical space.

This work is based on the play *Casas Pardas* (1977) by Maria Velho da Costa, in a production of Teatro Nacional São João, which was directed by Nuno Carinhas in december 2012.

This study is theoretical and practical. In the theoretical component, the concepts of *space*, *place*, *heterotopia* and *non-place* are defined, linking and proposing considerations about each of them and their relationship with theatre. A theoretical research was done about the place commonly known as *house* and about the way it was handle in the play *Casas Pardas*. Throughout the paper, issues of *habitability*, *representation*, *memory* and *intimacy* are discussed.

In the practical section of this research, a scenographic proposal for a performance of *Casas Pardas* is developed which took into account the theoretical study and the directions that were provided by the director during the work process which took place between september and december 2012.

Keywords

Scenography, Home, Space, Place.

Introdução

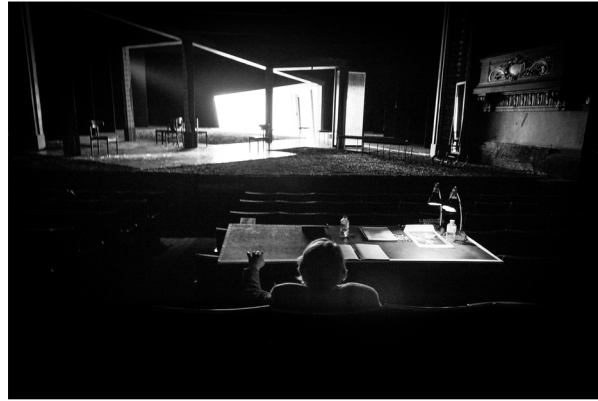
Este projeto desenvolveu-se no âmbito do trabalho final para conclusão do Mestrado em Teatro, com especialização em Cenografia. Por opção da mestranda, este projeto começou a ser desenvolvido em ambiente de estágio, no Teatro Nacional São João, onde foi acompanhada a produção do espetáculo *Casas Pardas*, entre setembro a dezembro de 2012. Durante esse processo foi sendo desenvolvida uma proposta cenográfica que servisse as necessidades do texto e as indicações de encenação. A razão que motivou a opção de acompanhamento de uma produção do TNSJ tem a ver com o facto da mestranda ter formação académica numa outra área que não a do Teatro e sentir necessidade de se inserir no meio, acompanhando o modo de produção profissional na área em questão.

Ao longo do processo de acompanhamento, o projeto foi evoluindo no sentido de se tornar mais do que uma proposta cenográfica e deu-se início a uma pesquisa e desenvolvimento de considerações sobre os espaços e os lugares teatrais, não tendo no entanto ficado esquecida a componente prática¹. A teorização dos conceitos sobre os quais se trabalhou, acabou por ganhar mais relevância do que o previsto e espera-se conseguir um ensaio pertinente na área do teatro, com uma componente prática ao nível da cenografia que englobe e reflita alguns dos conceitos estudados.

Ao longo de todo o processo criativo foi sendo feita uma pesquisa imagética por casas. Estas imagens antecedem os capítulos e subcapítulos que se seguem e estão organizadas de forma a se relacionarem com o assunto abordado em cada um dos capítulos que apresentam.

É importante referir que este estudo é subjetivo e enquadrado num processo específico, não aspirando, por isso, a qualquer verdade científica absoluta na área em questão. Parte de uma pesquisa pessoal e teve como ponto de partida um processo que ao ser assistido foi assimilado e interpretado.

1. Entenda-se por “componente prática” a proposta cenográfica a ser desenvolvida ao nível do desenho e maquetização.



1. © João Tuna

Capítulo 1

Casas Pardas no TNSJ

1.1 Contextualização do projeto

O interesse por parte da mestrandia em acompanhar uma produção do TNSJ surge devido à vontade de conhecer as particularidades de trabalho, na área de cenografia, num *palco à italiana*. Tendo a mestrandia formação em Artes Plásticas, outra das motivações para esta escolha prendeu-se com o facto de contar, na equipa de criativos, com dois artistas plásticos e cenógrafos: Nuno Carinhas, na encenação, e Pedro Tudela, na cenografia.

O ponto de partida deste projeto, como referido, foi a produção do espetáculo *Casas Pardas*, a partir do romance *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa, de 1977, vencedor do prémio Cidade de Lisboa no mesmo ano. Esta obra contou com uma adaptação dramaturgical de Luísa Costa Gomes, encenação do diretor artístico do TNSJ, Nuno Carinhas, cenografia de Pedro Tudela, figurinos de Maria Gambina, desenho de luz de Nuno Meira, desenho de som de Francisco Leal e interpretação dos atores: Anabela Teixeira, Cármen Santos, Catarina Lacerda, Emília Silvestre, João Castro, Joana Carvalho, Jorge Mota, Leonor Salgueiro, Paulo Freixinho, Paulo Moura Lopes e Rute Miranda.

Durante o acompanhamento da produção de *Casas Pardas*, foram surgindo vários questionamentos e foi-se clarificando a linha teórica que irá conduzir toda esta reflexão, tanto ao nível teórico como ao nível prático, na projeção da proposta cenográfica.

1.2 As casas de Maria Velho da Costa

O que vivemos agora é uma casa ameaçada de catástrofe ou de ruína.

Maria Velho da Costa

Maria Velho da Costa nasceu em 1938 e é licenciada em Filologia Germânica, pela Universidade de Lisboa.

Em 1977 publicou *Casas Pardas*, uma crónica portuguesa do século XX, que mostra um Portugal depois da queda de Salazar² (1968/69) a partir da história de uma família tipicamente portuguesa, onde se assiste a um cruzamento entre classes sociais, entre o urbano e o rural, o interior e o exterior, a opulência e a decadência.

Existe um cruzar de histórias de diversas personagens, histórias essas que são contadas a partir da personagem/narradora Elisa, uma jovem de 22 anos que anseia ser escritora.

Casas Pardas está organizada em cinco capítulos: os capítulos I, II, IV e V são constituídos por três *casas* cada um e a sequência central – *A Terça Casa* - é um texto dramático dividido em três atos. Cada uma das *casas* dos capítulos I, II, IV e V pertence a uma das personagens (Elisa, Elvira e Mary) e os títulos referem-se “ao universo mental das moradoras, definindo um estado de espírito relativo ao tempo.”. (Weigert, 2009).

I Casa de Elisa: Vaga;

I Casa de Elvira: Epifania;

I Casa de Mary: Acquosa;

II Casa de Elisa: Lição de casa – O pote podre;

II Casa de Elvira: Lacrimosa;

II Casa de Mary: Gávea;

A Terça Casa;

IV Casa de Elisa: Angelus;

IV Casa de Elvira: Stella;

IV Casa de Mary: Cápsula;

V Casa de Elisa: Língua;

V Casa de Mary: Declinação;

V Casa de Elvira: Atrium

2. Em 1968 António Salazar caiu de uma cadeira de lona acabando por ficar com lesões internas que foram a causa do seu afastamento do Governo.

Como escreve Mário Gusmão (1996) no prefácio desta obra: “Uma casa é um lugar no(s) tempo(s), um lugar social e histórico de individuação. A construção por *casas* é um dos gestos da construção antropológica em *Casas Pardas*.” (p.21).

Posto isto, a base de trabalho deste projeto tornou-se, obviamente, o lugar *casa*.

1.3 As casas de Luísa Costa Gomes

Dentro da admiração, do amor, do *temor* e *tremor* que tenho pela escrita e pela pessoa de Maria Velho da Costa, tenho de confessar que esta dramaturgia é uma tradução pessoal de um demorado processo de leitura e de escuta do romance.

Luísa Costa Gomes (Carinhas, N. *et al.*, 2012, p.8)

Luísa Costa Gomes nasceu em 1954. É escritora e dramaturga e licenciou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa.

Foi a convite de Nuno Carinhas que iniciou o trabalho de adaptação da obra de Maria Velho da Costa para o contexto teatral.

Uma das características deste romance e que se acentua na adaptação teatral é o constante vaivém entre passado e presente no decorrer da ação. Além da escrita ser recorrente de memórias de um tempo passado, o facto de existirem várias casas promove este vaivém a que nos referimos. Se na obra de Maria Velho da Costa sabemos onde nos situar, porque cada capítulo se refere apenas à casa em questão, o mesmo não acontece depois da adaptação de Luísa C. Gomes. Ocorre com frequência que os fragmentos de texto de uma dada cena sejam retirados de dois capítulos (*casas*) diferentes. Por exemplo, a primeira cena - *Vozes ao longe e ao perto (ecos e sombras)* – é composto por fragmentos de texto retirados dos capítulos: *I Casa de Elisa: Vaga*, p.63 e *II Casa de Elisa: Os trabalhos de casa: Pote Podre*, p.152-154.³ Não só se assiste à sobreposição de recortes de tempo como não é seguida a ordem cronológica do romance de Maria Velho da Costa e nem sempre as sugestões de lugar de Luísa Costa Gomes, referidas em didascália, correspondem ao lugar original, no romance.

Além das adaptações feitas por Luísa C. Gomes ao romance original, também Nuno Carinhas tem a sua interpretação sobre o mesmo.

O anexo I – Espaços da narrativa em *Casas Pardas* – apresenta de forma detalhada os espaços cénicos do texto original, da adaptação de Luísa Costa Gomes e da encenação levada a cabo por Nuno Carinhas com cenografia de Pedro Tudela.

3. As páginas referidas correspondem à paginação da 4ª edição da obra *Casas Pardas*.

1.4 As casas de Nuno Carinhas

Nuno Carinhas nasceu em Lisboa em 1954. Estreou-se pela primeira vez no TNSJ a convite do encenador Ricardo Pais para conceber os figurinos da peça *A Tragicomédia de Dom Duardos*, em 1996. Actualmente é o diretor artístico e encenador residente desta casa de teatro. A sua formação é em Belas Artes, na área de pintura, tendo desenvolvido trabalho na área de figurino, da cenografia e da encenação.

Segundo o encenador, “Casas Pardas insere-se num plano, que terá ou não outros desenvolvimentos, de cruzar escritores portugueses, de os colocar em tradução.” (Carinhas, N. *et al.*, 2012, p.7). Além destas propostas valorizarem e reinventarem a língua portuguesa, Nuno Carinhas diz gostar de trabalhar materiais romanescos pois estes oferecem mais espaço, “...acrescentam território, porque há muitas referências que não estão contidas na dramaturgia mas que estão no romance, e essa informação, que vamos traduzindo, pode ser preciosa em termos de encenação. Como se pudéssemos ir fazendo permanentemente uma dramaturgia em cena...” (Carinhas, N. *et al.*, 2012, p.9).

Esta obra utiliza uma linguagem que não é a linguagem do dia-a-dia. É, como disse NC, uma “linguagem arquitectada” (comunicação em masterclass no TNSJ, 12 de dezembro, 2012). Por isso mesmo o trabalho feito com os atores foi essencialmente de texto. João Henriques⁴ refere que o que se tentou fazer ao longo do processo foi “esclarecer na cabeça dos actores esse espaço interior do romance pela compreensão do percurso imagético das palavras.” (Carinhas, N. *et al.*, 2012, p.10). Nuno Carinhas não quis neste espetáculo que a cena excedesse as capacidades imagéticas contidas na palavra. O que se pretendeu foi uma apropriação do texto que permita ao ator passá-lo ao espectador e deixar que essa capacidade imagética da palavra construa elementos na imaginação de cada um.

Nuno Carinhas tinha algumas ideias que se tornaram essenciais para a definição da cenografia de Pedro Tudela: a de existirem maquetes ilustrativas de alguns dos espaços que são descritos pormenorizadamente em didascálias de Luísa Costa Gomes; a ideia da cenografia poder abarcar todo o espaço, incluindo o da plateia, tentando uma aproximação do público; e a de existirem fragmentos de espaço real ou adereços caracterizadores de espaço. Para o encenador sempre foi importante que estivesse presente a ideia de vaivém e de um espaço indefinido, entre o presente e o passado.

4. João Henriques é encenador e professor de voz e trabalhou neste projeto na preparação vocal e na elocução dos atores.

1.4.1 As casas de Pedro Tudela

O espaço cenográfico concebido por Pedro Tudela acabou por se revelar numa construção distorcida daquilo que teria sido uma casa. Um fragmento, uma afundação, rodeada por chão em madeira, relva e terra, juntando assim o espaço interior com o exterior, o urbano com o rural. Na parede do fundo, as molduras sem fotografias fazem uma forte referência à casa vazia e às memórias familiares.⁵

Pedro Tudela resumiu os elementos cenográficos a três bancos de cozinha, uma mesa de cozinha/cama (sendo que este adereço servia os dois propósitos conforme necessário), dois bancos de jardim, uma mesa de jantar, sete cadeiras e um espelho. As duas mesas teriam rodas e entrariam e saíam de cena com a ajuda de dois assistentes. Os restantes elementos seriam movidos pelos próprios atores, consoante as necessidades.

Tendo em conta o pedido do encenador, o cenógrafo propôs duas maquetes que entrariam em cena levadas pela personagem José Oom. Uma delas seria uma representação fidedigna da descrição da cozinha (*Na cozinha*) e a outra uma representação do pátio (*Utopia do pátio*).

Diz Pedro Tudela, “não quis ser ilustrativo na revisitação do design da época, mas algumas das minhas memórias das casas dos anos 70 estão ali pontualmente enunciadas” (Nadais, 2012): bancos estofados a couro vermelho, papel de parede com simetrias, porta branca de cozinha com vidro fosco, entre outros apontamentos.

Devido à vontade de Nuno Carinhas, de aproximar a ação do público, a proposta cenográfica de Pedro Tudela começa no proscénio. Os camarotes entram no espaço cénico e este entra na sala, sugerindo um espaço comum, o elemento como um todo.

5. Consultar anexo III – Dossier fotográfico da produção de *Casas Pardas*.

Capítulo 2

Espaço e lugar

Existem três trabalhos acadêmicos que se revelaram inspiradores para a elaboração deste projeto, ainda que se distanciem ao nível da pesquisa prática.

O trabalho de mestrado em estudos de teatro, de Sara Franqueira (2009), pela Faculdade de Letras de Lisboa, intitulado *O que reside entre as artes é teatro; Contaminações entre o lugar da cenografia e as artes plásticas* é um desses trabalhos. Nesta pesquisa a autora questiona a adequação da designação “cenografia” para descrever a identidade da plasticidade do espaço teatral. Sara Franqueira faz referência a alguns dos autores que se tornaram fulcrais na nossa pesquisa, contextualizando-os e fazendo uma breve abordagem aos conceitos de “lugar” e de “espaço”.

A dissertação de Dária Salgado (2008), *As poéticas do olhar: contributos para a compreensão do espaço natural enquanto cenário de construção de realidades imaginadas assentes na memória autobiográfica*, concluída na Faculdade de Belas Artes do Porto, insere-se na fenomenologia da imagem, no âmbito da representação cinematográfica, tendo como objeto de estudo a obra de Andrei Tarkovsky. Neste trabalho a autora foca-se nas questões da apreensão da imagem por parte do público de cinema, trabalhando os conceitos de “representação”, “memória”, “paisagem” e “imaginário”.

Por último, a tese de doutoramento de João Mendes Ribeiro (2008), *Arquitectura e Espaço Cénico, Um percurso autobiográfico*, revelou-se um bom objeto de estudo e pesquisa na área específica da cenografia.

Parece pertinente, nesta pesquisa, entender o plano sobre o qual estamos a construir uma dada representação. Através e por causa do lugar *casa* a pesquisa foi-se desenvolvendo no sentido de querer saber mais sobre o que é o espaço e o lugar no contexto teatral. Quais são os espaços que existem dentro do espaço teatral e quais as suas definições.

Podemos entender o espaço teatral como uma *heterotopia* (Foucault, 1984)? E a cenografia é ou não um lugar? Se uma cenografia é uma representação de espaço, pode tornar-se lugar ou devemos considerá-la um *não-lugar* (Augé, 2005)?

Estas são algumas questões que têm vindo a ser levantadas e para as quais se espera conseguir uma resposta. Pretendemos fazê-lo abordando as questões de *lugar* e *não-lugar*, *espaço*, *heterotopia*, *habitabilidade* e *casa*, relacionadas com o espaço teatral.

Numa primeira parte deste ensaio são refletidas as definições dos conceitos espaço e lugar no espaço teatral. Para isso, iremos basear-nos em obras como: *Place: a short introduction* (Cresswell, 2004), que faz um apanhado de vários autores que refletem sobre a ideia de espaço e lugar e que nos ajudou a encontrar caminhos de pesquisa. *Space and Place. The perspective of experience* (Tuan, 2005), revelou-se uma boa referência de pesquisa na medida

em que concordamos com as suas concepções de espaço e lugar. Neste trabalho Tuan trata ainda da dimensão íntima que o lugar pressupõe e da criação de lugar através da experiência corpórea do espaço.

The production of space. (Lefebvre, 1991), foi a obra que lembrou que não pode haver uma prevalência do lugar em relação ao espaço, porque ambos são produtos sociais, ainda que a sua criação se realize de diferentes modos. A *triade espacial* desenvolvida pelo autor revelou-se importante para a nossa organização espacial do espaço teatral. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade.* (Augé, 2005) e *Espaços Outros.* (Foucault, 1984), são duas obras que nos oferecem uma perspectiva diferente sobre “espaço” e sobre “lugar”, e daí o interesse das mesmas. Estes dois trabalhos tornaram-se importantes dentro da pesquisa do espaço teatral na medida em que quisemos pensar o espaço teatral como um *espaço outro* (heterotopia) e colocamos em consideração se a cenografia poderia ser considerada um *não-lugar*. É nesta pesquisa que nos cruzamos com o texto *O espírito dos lugares* (Guay, 2008), que nos propõe uma forma diferente de pensar a cenografia.

Quando pesquisamos sobre os conceitos de espaço e lugar somos confrontados com o conceito de *casa*, que nos leva ao encontro da obra *Poética do Espaço* (Bachelard, 1998). Neste trabalho o autor pensa a casa como o primeiro lugar na vida de todo o ser humano, e que terá influência nas suas futuras apreensões de espaços e criações de lugares. Este encontro torna-se ainda mais pertinente tendo em conta que o mote para a realização desta pesquisa é a obra *Casas Pardas* (Maria Velho da Costa, 1996).



2. Raymond Siemandel
Fotografia

2.1 Considerações sobre espaço e lugar

Devido ao inter-relacionamento de conceitos, existe a necessidade de tentar esclarecer as definições de espaço e lugar, que têm sido longamente discutidas por geógrafos, fenomenologistas e filósofos. Claro que, espaço e lugar são dois termos que não podem ser dissociados e definir os seus limites de uma forma rígida não é o que se pretende.

Os autores Yi-Fu Tuan, Tim Cresswell, Edward Relph e Anne Buttimer entendem o lugar como sendo o espaço vivenciado por nós, humanos. Já o espaço pode ser entendido como uma teia que sustenta estes lugares. Como escreveu Cresswell (2004), “o conceito de espaço é mais abstrato do que o de lugar. Quando pensamos em espaço temos tendência a pensar o espaço exterior, ou os espaços geométricos, áreas e volumes.” (p.8, tradução nossa). Podemos pensar o espaço numa definição mais ampla e os lugares como porções de espaço com significado dentro dele. No entanto, não podemos pensar o espaço como um facto naturalmente existencial. Ele é um produto social que está constantemente em construção (Lefebvre, 1991; Harvey, 1999; Massey, 2005). Podemos dizer que o lugar existe no espaço e que “os lugares têm espaço entre eles.” (Cresswell, 2004, p.8, tradução nossa). Quando um espaço adquire significado para um indivíduo, ele torna-se lugar (Tuan, 2005) e por isso os lugares “são importantes fontes de identidade comum e individual, centros da existência humana com os quais as pessoas têm fortes laços emocionais e psicológicos.” (Relph, 1976, p.141, tradução nossa). É incontornável falar na *casa* quando se fala em lugar, porque a casa é o nosso primeiro lugar no mundo, a partir do qual desenvolveremos a nossa identidade. Este lugar irá ter influência na forma como apreenderemos os restantes espaços e os transformaremos em lugares, durante a vida. Mais à frente neste ensaio voltaremos ao lugar casa baseando-nos na obra *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1998) e falar-se-á na importância de conceitos como *habitabilidade*, *familiaridade* e *memória* para a compreensão e construção de um lugar.

O lugar implica espaço, e cada casa é um lugar no espaço. O espaço é propriedade do mundo natural, mas pode ser experienciado. Da perspectiva da experiência, o lugar difere do espaço em termos de familiaridade e tempo. Um lugar requer agência humana, pode demorar tempo a conhecer, especialmente o lugar casa. (Sack, 1997, p.16, citado por Agnew, 2011, p.324, tradução nossa).



3. Escif

Presentation/Representation

2.2 Representações de espaço e espaços de representação

No teatro estamos permanentemente a deparar-nos com espaço e tempo porque é aí que o construímos. O trabalho da cenografia, figurinos, luz, som e encenação é precisamente o de “colocar em cena”, ou seja, colocar determinada obra no espaço e no tempo.

Termos como espaço teatral, plateia, palco, espaço cénico e cenografia referem-se a espaços diferentes dentro de um edifício – o edifício teatral. Para Anne Ubersfeld (1995; 2005) o espaço teatral não é sinónimo de edifício teatral, que ela designa como *lugar teatral*. Ele é a estrutura que sustenta todos os outros espaços e que permite que a relação entre espectador e público se estabeleça. Para a autora, também *espaço cénico* e *lugar cénico* tem designações diferentes: “o espaço cénico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação. Já o lugar cénico deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada.” (p.93).

Para já, deixaremos os lugares de lado e foquemo-nos nos espaços:

Dentro do espaço teatral convencional, somos confrontados com dois espaços reais: plateia e palco. Dentro do palco deparamo-nos com o espaço cénico⁶ e a cenografia, que vamos considerar como sendo *espaços de representação*.

Espaço teatral implica uma representação do espaço - espaço cénico - que corresponde a uma conceção particular de espaço (o isabelino ou italiano). O espaço de representação, mediado, ainda que diretamente experimentado, é estabelecido como tal através da própria ação dramática. (Lefebvre, 1991, p.188, tradução nossa).

Para nos apoiarmos nos conceitos de *representações de espaço* e *espaços de representação*, recorreremos à obra *The production of space* (1991), de Henri Lefebvre na qual o autor desenvolve aquilo a que chama *tríade conceptual*. Segundo Lefebvre (idem) o espaço não existe por si só, ele é um produto social que depende de três dimensões ou processos dialeticamente interligados. O autor associa cada uma destas três dimensões a três formas distintas de apreensão do espaço.

Prática espacial (= espaço percebido): Para o autor, a prática espacial de uma sociedade é revelada através da decifração do seu espaço. Ela refere-se à dimensão material da atividade social e é apreendida através dos sentidos. Existe um certo automatismo associado a esta prática, sendo que ela é orientada pelo nosso ambiente cultural.

6. O espaço cénico, normalmente, abrange a cenografia. Pode existir espaço cénico sem cenografia e o espaço cénico pode, também, transcender a área do palco. Ele é definido pela área de ação dos atores.

Representações de espaço (= espaço concebido): é o espaço dominante em qualquer sociedade. Este espaço diz respeito aos espaços construídos por profissionais (arquitetos, engenheiros, urbanistas, etc.); Eles são orientados por uma série de regras de signos e códigos elaborados pela sociedade em que vivemos e “envolvem a capacidade da ordem social para regular o comportamento, impondo-nos um quadro de representações que explica e condiciona nossas práticas diárias...” (Prieto, 2013, Henri Lefebvre, *Radical Geography, and Space Ambivalence*, para. 13).

Espaços de representação (= espaço vivido): representam a dimensão simbólica do espaço e estão associados com o lado mais clandestino da vida social e com a arte. Eles são experimentados por habitantes e usuários através do uso simbólico dos seus objetos, o que permite que este espaço se sobreponha ao espaço físico. Os espaços de representação são, na mesma, representações que são “diretamente experienciadas”, não precisam de ser mediadas nem obedecem a nenhuma regra. “O objetivo deste terceiro nível de representação é o de forjar uma representação que irá tornar a experiência do indivíduo com significado para ele – não fornecer explicações ou definições universalmente válidas.” (Prieto, 2013, Henri Lefebvre, *Radical Geography, and Space Ambivalence*, para. 15).

Tabela 1. Uma grelha de práticas espaciais⁷

	Apropriação e uso do espaço	Produção do espaço
Práticas espaciais	Usos da terra e ambientes construídos; espaços sociais e outras designações espaciais; redes sociais de comunicação e ajuda mútua.	Produção de infraestruturas físicas (transporte e comunicações; ambientes construídos; liberação de terra, etc.); Organização territorial de infraestruturas sociais (formais e informais).
Representações de espaço	Espaço pessoal; Mapas mentais do espaço ocupado; hierarquias espaciais; representação simbólica dos espaços; “discursos espaciais”.	Novos sistemas de mapeamento, de representação visual, de comunicação, etc.; novos “discursos” artísticos e arquitetónicos; semiótica.
Espaços de representação	Familiaridade; aconchego familiar; locais abertos; locais de espetáculo popular (ruas, praças, mercados); iconografia e grafite; publicidade.	Planos utópicos; paisagens imaginárias; ontologias e espaços de ficção científica; desenhos artísticos; mitologias de espaço e lugar; poética do espaço; espaços do desejo.

(Harvey, 1999, p.203)

7. A tabela não foi copiada na totalidade. A tabela original encontra-se disponível para consulta no anexo II – Tabela 3.1 Uma grelha de práticas espaciais, David Harvey.

Encontramo-nos rodeados de representações de espaço, concebidas por arquitetos e urbanistas e que são percebidas por nós – através dos sentidos (prática espacial). Esses espaços representados são posteriormente concebidos e vividos por cada indivíduo (espaços de representação). Nos espaços de representação é destacada uma dimensão simbólica do espaço que se prende com a experiência individual e que permite a criação de espaços mentais, transcendendo o físico, mas partindo deste.

O espaço social (Lefebvre, 1991) é revelado na sua especificidade na medida em que deixa de ser distinguível quer do espaço mental (espaço dos filósofos/artistas) quer do espaço real (espaço físico e social no qual vivemos) (p.27). Posto isto, entenderemos o espaço teatral como um espaço socialmente produzido, que abarca dois espaços reais e dois espaços fictícios. Os espaços reais, palco e plateia, são representações de espaço que irão permitir uma prática espacial. Os espaços fictícios, o espaço cénico e a cenografia são espaços de representação, que nos irão permitir uma vivência espacial diferente da prática espacial, tendo em conta que a sua apreensão é feita para lá dos sentidos. Esta vivência da dimensão simbólica do espaço envolve a ação da imaginação e da memória.

Para todos os efeitos, é na junção de todas estas dimensões de espaço que chegamos ao espaço teatral como um espaço social.



Esquema 1. Divisão do espaço teatral em espaços reais e fictícios; espaços de prática espacial, representações de espaço e espaços de representação.



4. © Philipp Igumnov

2.3 *Heterotopias e o espaço teatral*

Ao pensarmos o espaço teatral como um espaço simultaneamente real e fictício não podemos deixar de colocar em hipótese a possibilidade de o pensar como uma *heterotopia*.

Heterotopia é um conceito de espaço desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault e é apresentada pelo próprio da seguinte forma:

Em primeiro lugar existem as utopias. As utopias são as localizações sem lugar real. São as localizações que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação de analogia direta ou invertida. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o seu inverso, mas, de qualquer modo, estas utopias são espaços que são fundamentalmente irrealis.

Há igualmente, e isto provavelmente em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que projetaram na própria instituição da sociedade, e que são (uma) espécie de contra localizações, (uma) espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as localizações reais, todas as outras localizações reais que se podem encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representadas, contestadas e invertidas, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que, no entanto, sejam efetivamente localizáveis. A estes lugares, porque são absolutamente outros, diferentes de todas as localizações que refletem e de que falam, chamar-lhes-ei, por oposição às utopias, as heterotopias. (Foucault, 1984, tradução nossa.)

Existem, segundo Foucault, seis princípios aos quais uma heterotopia deve obedecer, podendo obedecer apenas a um ou a vários:

Primeiro princípio: Todas as culturas do mundo constroem heterotopias, podendo estas ser heterotopias de crise (lugares sagrados/privilegiados/interditos onde se encontram os indivíduos que estão em estado de crise em relação à sociedade em que se inserem) ou de desvio (aquelas onde se encaixam indivíduos cujo comportamento é desviante).

Segundo princípio: À medida que a história se desenvolve, uma sociedade pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diferente da original.

Terceiro princípio: Consegue sobrepor num mesmo espaço real vários espaços ou lugares que por si só são incompatíveis entre eles.

Quarto princípio: Estão ligadas a recortes de tempo, heterocronias. A heterotopia entra em funcionamento absoluto quando existe uma rutura do homem com a sua tradição temporal.

Quinto princípio: Supõem um sistema de fechamento e abertura que ao mesmo tempo as isola e torna penetráveis. Esta entrada pode ser obrigatória (no caso das prisões, p. ex.) ou necessitar de rituais e purificações.

Sexto princípio: Possuem, em relação ao restante espaço, uma função que pode ser a de criar um espaço ilusório que espelha o restante espaço real como mais ilusório ainda, ou a de criar um espaço real que seja tão perfeito e meticuloso como o nosso é desorganizado e mal construído. Neste caso a heterotopia não é de ilusão mas de compensação.

Pensamos que o espaço teatral obedece a, pelo menos, três dos princípios heterotópicos. Dentro do espaço teatral somos deparados com heterocronias. O tempo encontra-se recortado em diversos fragmentos. Existe o tempo fictício no qual se desenrola a peça (uma dada época, ano, dia ou noite) e o tempo real, que é o tempo do espectador, o tempo de duração do espetáculo. Dentro do tempo fictício, tal como acontece com o espaço, podem existir recortes de outros tempos acoplados uns aos outros. Na sociedade em que nos inserimos, o teatro cumpre a função referida no sexto princípio. Uma vez cria um espaço que espelha a realidade como mais ilusória do que a ilusão criada, outras vezes cria espaços que nos permitem tomar consciência dos defeitos da nossa realidade.

Em relação ao terceiro princípio, compreendemos facilmente a semelhança. O próprio Foucault utiliza o espaço teatral como exemplo: “É assim que o teatro faz suceder no retângulo do palco toda uma série de lugares que são estranhos uns aos outros” (1984, tradução nossa.).

O espaço teatral sobrepõe nele mesmo vários espaços, reais e ficcionais, e torna-se complicado definir ao certo quantos existem e quantos são criados. Quando as personagens em palco estabelecem relações com o espaço cénico e a cenografia criam novos espaços sobre o espaço existente, e o espectador, por sua vez, vai assimilar o que vê e criar lugares. Todos esses lugares são ficcionais e existem porque a imaginação dos atores e espectadores o permite.

Nos casos em que não existe cenografia, apenas espaço cénico, o espectador continua a ser capaz de criar lugares mentais/ficcionais, fruto das informações que o ator lhe transmite, através da palavra e do gesto. Claro que tudo isto acontece porque o espectador está predisposto a isso. No teatro, ao contrário do que acontece no cinema, a maioria dos espaços não são dados como representações de um espaço real socialmente reconhecível. Uma cenografia é pensada para fornecer informações sobre determinados conceitos que se pretendem tratar e é dotada de uma carga emocional por trás da sua formalidade. A cenografia é sempre uma metáfora que revela as dimensões profundas de um lugar específico. (Guay, 2007)



5. Ekkehard Altenburger
Mirror house, 1996
Instalação temporária na Ilha de Tyree na Escócia

2.4 O espírito da cenografia

No cinema atual, o espaço cinematográfico deve construir lugares que sustentem a ação para que esta tenha credibilidade para o público. (Aiken & Zonn, 1994). No teatro, ator e público devem construir lugares mentais que sustentem o espaço cénico para que a ação ganhe credibilidade para ambos.

Marc Augé (2005) desenvolveu o conceito de “não-lugar”. Se o lugar é um espaço que é socialmente habitado e no qual vamos depositando as nossas lembranças para que se torne nosso, o não-lugar refere-se ao oposto disso mesmo. Exemplos fáceis para a compreensão do não-lugar são as autoestradas, os aeroportos, os supermercados. Frequentamos esses espaços mas não chegamos nunca a habitá-los. Segundo Augé (2005), “os lugares querem-se identitários, relacionais e históricos” (p.47). O ato de habitar um espaço até que este se torne identitário, relacional e histórico pressupõe tempo, no entanto, Yi-Fu Tuan (2005) descreve o espaço como movimento e o lugar como as pausas nesse movimento. Segundo o autor, os nossos olhos estão constantemente à procura de pontos de interesse onde pousar e cada pausa do nosso olhar sobre esses pontos é tempo suficiente para a criação de uma imagem de lugar.

Posto isto, podemos dizer que uma cenografia por não ser nem identitária, nem relacional, nem histórica, não se constitui como um lugar. No entanto, também não podemos considerá-la um não-lugar, porque ao contrário do que acontece com os não-lugares, a cenografia chega a ser habitada, como veremos à frente. Além disso, ela evoca lugares para dentro do seu espaço. Citando Guay (2007), “...uma ficção, que se elabora a partir duma cenografia, é susceptível de revelar as dimensões profundas, subterrâneas, menos aparentes, ligadas a um lugar. São essas dimensões imateriais, metafóricas, transmitidas por uma cenografia a que eu chamo aqui “espírito dos lugares”.” (p.21).

Pensemos a cenografia como um espaço onde coabitam espíritos de lugares que nos são mais ou menos familiares, e por essa razão, de cada vez que pousamos o nosso olhar num deles, criamos uma imagem desse lugar. Esta capacidade de atribuir à cenografia as características dos lugares que ela evoca é um processo individual e apoia-se em memórias de lugares vivenciados anteriormente por cada um de nós.

Construir uma cenografia não é construir um lugar, nem se pretende que seja. Como lembra Cresswell (2004), “os lugares não são como sapatos ou automóveis – eles não saem de fábrica acabados”. (p.82, tradução nossa) Estão em construção e fazem parte de um processo social e cultural que tem mais a ver com a experiência do espaço em si do que com a construção física do mesmo.

Assim, em palco, a cenografia pode conter vários lugares diferentes, que vão sendo descodificados, muitas vezes, à medida que a representação se vai desenrolando.



6. Jorge Lourenço
Recordações da Casa Amarela, 2013

Capítulo 3

As Casas, da teoria à prática.

Esta tentativa de fazer chegar ao público numa grande sala de espetáculo a ideia de intimidade, lar, família, passado, lembranças e memórias acumuladas e acopladas a um lugar casa é a base de trabalho para a proposta prática e objeto artístico final deste projeto. Depois de feitas algumas considerações geográficas e filosóficas sobre o espaço e o lugar teatral, debruçamo-nos sobre o lugar casa. “O coração da geografia - a busca do nosso senso de lugar e *self* no mundo - é constituído pela prática de olhar e é, com efeito, um estudo de imagens.” (Aitken & Zonn, 1994, p.7) O estudo de imagens do lugar casa para a compreensão dos restantes lugares do universo é precisamente o que Bachelard (1998) propõe.

O íntimo é um valor que está associado à ideia de casa natal (*idem*), mas a forma de transmiti-lo ao leitor/espectador é o que se procura entender. De que forma se representa o lugar casa deixando que esta fale por si e estabeleça com o espectador uma ligação mais forte do que uma mera representação realista do lugar. Quer-se chegar àquilo que Guay (2007) designa de “espírito dos lugares”.

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. (Bachelard, 1998, p.62)



7. Rita Burmester

1999-2003

Fotografia

3.1 O lugar casa

Na sua obra, *Poética do Espaço* (1998), Bachelard começa por referir aquilo a que chama *imaginação poética*. Para ele as imagens poéticas que se criam na mente do leitor são “uma emergência da linguagem” (p.11), elas proporcionam “uma das experiências mais simples da linguagem vivida” (p.12) e devem ser encaradas como seres próprios, com significado em si mesmas.

Segundo Bachelard, “na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem* que uma topoanálise⁸ deveria estudar.” (p. 12). O autor acredita que a partir de espaços que ressoam “valores de intimidade” se pode chegar a uma fenomenologia da imaginação. A sua proposta é estudar as imagens poéticas que se criam a partir de alguns espaços recorrentemente utilizados na literatura. A casa revela-se, então, um objeto de estudo privilegiado.

A casa é o lugar a partir do qual toda a nossa compreensão de lugares do universo é feita. Ela é o nosso canto no mundo, o nosso primeiro universo, é uma das maiores forças de integração para pensamentos, lembranças e sonhos.

A casa natal, a primeira casa que habitamos, é onde as nossas lembranças estão guardadas, fixadas no inconsciente. A casa natal é um centro de sonhos, o abrigo dos devaneios, a casa de lembrança-sonhos. É nela que aprendemos a função de habitar que vamos transportar para todos os próximos espaços. Esta casa rejeita qualquer descrição pois pertence a uma dimensão íntima que pode ser arruinada numa tentativa de descrição detalhada. Para evocar “valores de intimidade” associados à casa é necessário induzir o leitor/espectador ao estado de leitura suspensa, para que ele deixe de ler/ver o quarto e comece a rever o seu, a escutar as suas lembranças.

Entendemos, então, que a memória é fixada através de imagens de lugar. Ao contrário do que poderíamos prever, a memória fixa-se no espaço e não no tempo.

No capítulo Place Memory do livro *Remembering, A phenomenological study* (2000), Edward Casey esclarece que ao contrário do que é dito ao nível da filosofia sobre a memória, ela não é fixada pelo tempo, mas sim pelos lugares. A explicação é simples: não existe memória sem uma base corporal. O tempo, no entanto, é qualquer coisa que contemplamos ou representamos, em vez de ser algo que sentimos na pele. Segundo o autor, o lugar tende a manter o seu conteúdo constantemente, enquanto o tempo substitui os seus próprios conteúdos.

É esta estabilidade do lugar que este funcione como uma grelha onde as imagens a ser recordadas são colocadas em determinada ordem e “é ainda mais impressionante que tal poder conservante é imputado no lugar mesmo quando os lugares em questão são imaginados e não percebidos.” (Casey, 2000, p.183).

8. Topoanálise é o estudo psicológico sistemático dos locais da nossa vida íntima.

A relação que se estabelece entre o lugar e a memória é feita, segundo ao autor, através do corpo: “Se é o corpo que nos coloca no lugar, ele será fundamental em re-colocar-nos (*re-placing*) em lugares lembrados.” (p.190). Esta vivência do lugar pelo corpo constitui aquilo a que chama de “habitar” e é isso que torna possível a construção/existência da familiaridade, que é um requisito indispensável para a concretização de um *lugar-memória* (*place memory*). Para clarificar o conceito de familiaridade, o autor esclarece primeiro que o corpo é constituído por duas camadas: o *corpo habitual* e o *corpo momentâneo*, baseando-se na obra de Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (1945). A função do *corpo habitual* é domesticar; “ele forja uma sensação de espaço sintonizado⁹ que nos permite sentir *chez soi*¹⁰ num lugar inicialmente não familiar.” (p.193). Isto torna-se possível porque o *corpo habitual* contem as suas próprias memórias de lugar consolidadas. Habitar, segundo Edward Casey, é ao mesmo tempo uma efetuação e uma culminação física do corpo no espaço. Habitamos a casa com o nosso corpo e criamos no *corpo habitual* memórias desse habitar e da familiaridade desse lugar. Alberto Saldarriaga Roa (2002), discorda. Para ele “habitar não é um assunto unicamente corporal” pois “o mental e o cultural modificam o sentido da experiência” (p.98), aliás, “o sentido de habitar manifesta-se em duas dimensões distintas, a do corporal e/ou presencial, e a do mental e imaginativo.”. (p.97).

Ao habitar transformamos um espaço em lugar e criamos sedimentações acerca desse ato na nossa memória. Um novo espaço é possível de ser vivenciado através da memória e da imaginação, sem que seja necessário o corpo físico habitá-lo para lhe atribuir um carácter familiar. O corpo habita o espaço através da memória desse ato, “o lugar está lá para ser *re-entered*, pela memória se não pelo movimento corporal direto”. (Casey, 2000, p.186).

Outra questão abordada pelo autor e que vale a pena referir é que tanto o lugar é seletivo de memórias, como a memória é seletiva de lugares. Nem todas as memórias são pertinentes num dado lugar, assim como cada memória tem o seu habitat natural, o seu lugar titular. Não podemos fazer caber num lugar uma memória que não seja pertinente, o lugar é seletivo e apenas convidará as que achar adequadas. A memória, por seu lado, procura lugares que lhe forneçam pontos de ligação, lugares onde as ações recordadas sejam capazes de se implantar e desenvolver. Depois disto, Casey sugere que se possa dizer que a memória é *place-oriented*, ou pelo menos *place-supported*.

Ao percorrer a cenografia através de uma experiência mental e imaginativa o espectador recupera memórias pessoais íntimas e constrói duplos sentidos para o espaço cénico e cenográfico. O espírito do lugar de uma dada construção cénica poderá, assim, ser absorvido de diversas formas pelos diferentes espectadores, tornando-se um lugar mental.

9. Segundo o autor esta obra, o espaço sintonizado (*attuned space*) é um espaço com o qual nos sentimos compreensivos, a um nível muito básico. P.192

10. *Chez soi*, significa “em sua casa”.



8. Laurent Chehere

Flying Houses

Aveugle // Blind; En feu // On fire; A vendre // To sale; Harmonie // Harmony

3.1.1 nas Casas Pardas

“O que é cada uma destas casas?”, pergunta Mário Gusmão no seu texto de prefácio em *Casas Pardas* de Maria Velho da Costa (1996, p.19). Nas duas páginas seguintes dá resposta à questão com a qual inicia escrevendo que “estas casas são ainda lugares habitados ou, mais rigorosamente, em processo de habitação, desabilitação ou mudança de vida – geografia humana. Lugares de um espaço individual e familiar, social, histórico e nacional: «casas pardas».” (p.20).

Não podemos deixar de reparar na importância que a casa adquire na obra de Maria Velho da Costa e da sua relação com a obra de Bachelard, referida acima. Maria V. Costa trata a casa como o centro de toda a narrativa da sua obra. As várias casas acolhem as respectivas personagens e as suas histórias justificam-se pelas suas experiências familiares íntimas. Em *Casas Pardas* podemos entender a importância que vivência a casa natal tem na construção da personalidade da personagem.

Segundo o filósofo, existem duas formas de pensar a casa: verticalmente (sótão e porão) ou centralizadamente. Através da centralidade chegaremos ao sentido de cabana, onde prima a simplicidade, o primitivo e o aconchego. É na cabana que se dá o encontro com a solidão e onde as lembranças saem à rua. A cabana é, por isso, um “centro de proteção” que se torna “centro de devaneio”. No segundo capítulo do seu livro, Bachelard (1998) confronta a casa natal com a casa sonhada: “No oposto da casa natal trabalha a imagem da *casa sonhada*”. (p.74). Nesta casa concentra-se tudo o que é confortável, simples, saudável e desejável.

Conseguimos entender a personagem de Elisa como a narradora dos seus devaneios, das memórias das suas casas: a casa natal (dos seus pais, onde viveu a infância) e a casa sonhada (a casa de Elvira). É na casa atual de Elisa, o seu apartamento na cidade, que se encontra a cabana, o centro de proteção que se torna centro de devaneio. Esta obra sugere uma quantidade de casas que se sucedem e antecedem, que se interligam e justapõem, mas que nos sugerem sempre um exercício de memória, uma revisitação do passado através de imagens de casas que foram habitadas. Pensar em Elisa como narradora dos seus devaneios e Elvira como um devaneio da narradora é uma interpretação pessoal da obra não partilhada com Mário Gusmão:

O facto de Elisa andar a aprender para escritora favorece a ilusão: *Casas Pardas* seria o livro que Elisa escreveu depois de ter chegado ao que chegou na sua última casa. (...) Se mais não bastasse, porém, os exibidos modos da construção da narrativa, a passagem da 1ª à 3ª pessoa em relação a Elisa, mostram que não é bem assim. (Costa, M. V, 1996, p.33).

De qualquer forma, existem três casas pardas tratadas com uma poética que colocam Maria Velho da Costa como um exemplo semelhante a um desses vários autores de poesia referidos por Bachelard (1998) ao longo da sua obra¹¹, que meditam sobre o lugar casa e que fazem o leitor/espectador voltar às suas memórias.

Assim, os sonhos descem às vezes tão profundamente num passado indefinido, num passado desobstruído de suas datas, que as lembranças nítidas da casa natal parecem desprender-se de nós. Esses sonhos surpreendem o nosso devaneio. Chegamos a duvidar de ter vivido onde vivemos. Nosso passado está em qualquer outra parte e uma irrealidade impregna os lugares e os tempos. Parece que estagiamos nos limbos do ser. (Bachelard, 1998, p.71)

11. Ao longo da sua obra Bachelard refere exemplos de textos poéticos sobre a casa de autores como Henri Bachelin, Charles Baudelaire, André Lafon, Jean Laroche, Rainer Maria Rilke, entre outros.



9. Brock Davis
Broccoli House

3.1.2 A dimensão íntima

O íntimo é um dos valores associados à casa, por razões óbvias. Quando tratamos conceitos como habitar e familiaridade a dimensão íntima encontra-se implícita. São aliás, os valores de intimidade que trabalham no sentido de nos absorver e dar espaço à memória e à imaginação para que trabalhem em sintonia.

Como refere Yi-Fu Tuan (2005), as experiências íntimas são difíceis de se tornarem públicas, mas não são impossíveis. Casa, lareira ou abrigo são lugares íntimos para qualquer ser humano em qualquer parte, ainda que cada cultura possua os seus símbolos de intimidade. Esta dificuldade existente na transição do privado para o público acompanhou Nuno Carinhas em todo o processo criativo:

É quase uma dificuldade colocar em cena Casas Pardas, talvez precisamente por essa atracção pela intimidade, porque ela existe de facto. Não é fácil passar dessa intimidade, que o António Durães reconheceu na sala de ensaios, para uma exposição mais alargada de sinais, que é um palco com uma cenografia e figurinos determinantes para a leitura das personagens. Se calhar vivo nessa contradição permanente entre o grande e o pequeno, como diria Botho Strauss, sendo o pequeno o íntimo. (Carinhas, N. *et al.*, 2012, p.15).

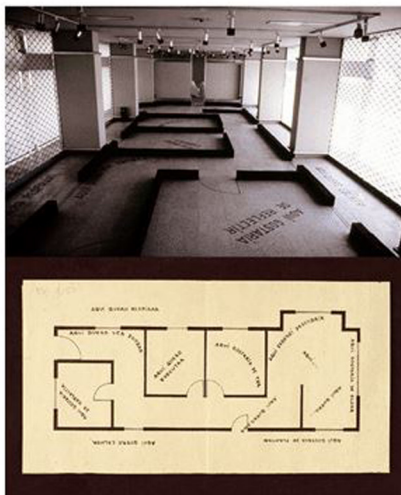
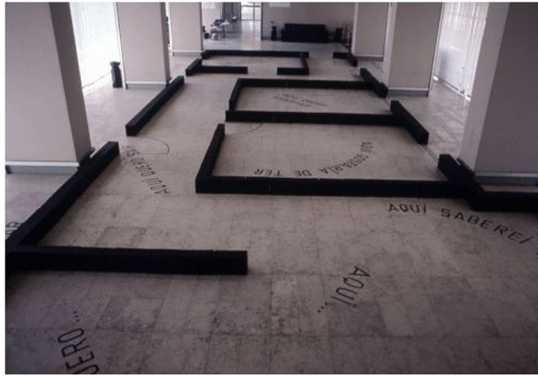
O equilíbrio entre o grande e o pequeno, e o real e o sonhado, encontrado por Nuno Carinhas e Pedro Tudela ao nível dos elementos cénicos revela-se interessante na medida em que se cria um compromisso visual que permite que o pequeno das maquetes nos absorva para um universo íntimo e sonhado e o grande da construção cenográfica seja muito real e transmita uma certa imponência da casa natal.

As maquetes dos espaços cozinha e pátio lisboeta com as quais a personagem José Oom entra em cena, remetem para o universo da *miniatura*. Bachelard (1998) reflete sobre a capacidade destes espaços miniaturizados de despertar a imaginação do leitor/espectador. Uma vez que estes espaços não podem ser habitados fisicamente, o leitor/espectador é obrigado a percorrê-los através da imaginação, sentindo o espaço através do que vê e ouve.

...ele *entrou* numa miniatura e logo as imagens se puseram a surgir em grande quantidade, a crescer, a evadir-se. O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da atividade de imaginar. (Bachelard, 2003, p.163)

A cenografia em si não sugere pormenores sobre a casa. Refere uma casa em construção/desconstrução e o espaço exterior rural/urbano (através dos elementos terra e relva). As peças de mobiliário remetem para uma época, mas não são impositivas. Já os espaços miniaturizados nas maquetes são completamente descritivos do espaço. Contem todos os elementos descritos da didascália tornando-se ricos ao nível do pormenor. Como se o espectador fosse convidado a entrar naquele pequeno espaço e construí-lo fora, porque existe um lugar para ele. A opção de prolongar o espaço cénico ao proscénio foi tomada na expectativa de intensificar a ideia de intimidade. A minha experiência pessoal com este espetáculo é suspeita e influenciada pelo acompanhamento que foi sendo feito do processo. Pensamos que através dos pormenores enumerados acima, a dimensão íntima de que fala Nuno Carinhas foi possível de ser transportada da sala de ensaios para o palco. No entanto, compreendo que para a generalidade do público a intimidade que se pretendia não tenha passado a fronteira do proscénio. Em primeiro lugar porque trazer a cena para o proscénio não a torna mais íntima, só a aproxima. Ainda que o ato de aproximar possa facilitar uma leitura íntima, ele não será suficiente para que esta seja feita. E em segundo lugar porque o texto de Maria Velho da Costa é dotado de uma complexidade literária e imagética que precisa de tempo de assimilação para que possa ser experienciado na sua totalidade. *Casas Pardas* é uma obra particularmente difícil de colocar em cena precisamente pela dificuldade de chegar ao íntimo. No entanto, trata de casas, de memórias e de relações entre pessoas, que segundo Tuan (2005) são a razão para a existência de lugares íntimos.

3.2 Casas nas artes plásticas



10. Ana Vieira
Projeto Ocultação/Desocultação, 1978



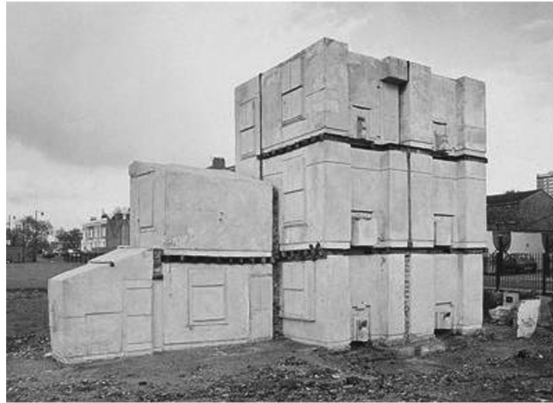
11. Do Ho Suh
Home Within Home, 2011



12. Felix Schramm
Misfit, 2006



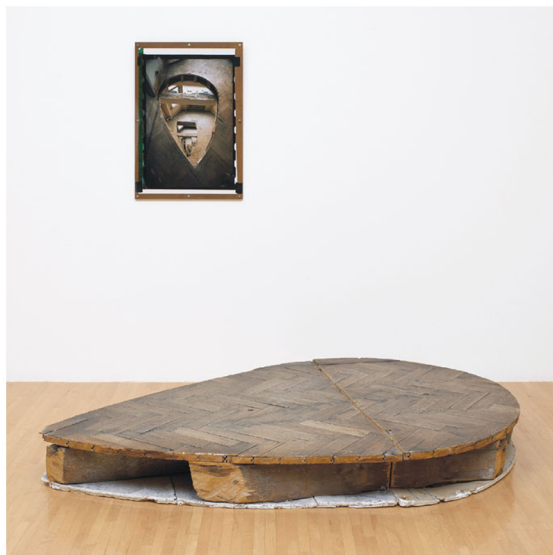
13. Felix Schramm
Savage Salvage, 2006



14. Rachel Whitread
House, cast concrete, 1993 (destroyed).



15. Gordon Matta-Clark
Bingo, 1974



Gordon Matta-Clark

16. *Bingo*, 2007

17. *Office Baroque*, 1977



18. Ofra Lapid
Broken Houses, 2010

Capítulo 4

A componente prática

Ao longo do acompanhamento da produção de *Casas Pardas* foram surgindo várias ideias para a conceção desta proposta cenográfica, mas foi no decorrer de uma pesquisa teórica que as peças se foram juntando e revelando novos caminhos.

Numa primeira fase procedeu-se ao levantamento de todos os espaços cénicos da narrativa e adereços¹² indicados por Luísa Costa Gomes e anotaram-se primeiras impressões sobre o que a obra transmitiu: casas, vidas cruzadas, família, partilha, irreal, denso, espaços contínuos/mutantes, interior/exterior, foram algumas das ideias apontadas.

Chegados ao final de uma longa pesquisa sobre espaços, lugares e casas, as ideias que vale a pena reter para a construção desta cenografia são: casa, interior/exterior e memórias. Espera-se chegar a um compromisso entre uma edificação já habitada e em fase de deterioração e um espaço novo, pronto a habitar, sem memórias incrustadas. Um espaço que seja uno mas que permita ao espectador a construção mental de diferentes lugares e diferentes casas.

Para pensarmos a casa enquanto edifício dividimo-la em três partes: teto, paredes e chão. O teto foi o primeiro elemento a ser excluído do processo porque ele está intrínseco à casa, remetendo para a ideia de proteção e abrigo que, como vimos, é o conceito da casa em si. Resta-nos abordar as paredes e o chão, pensando nós ser aí que as memórias da casa se embutem, tornando-as, com o tempo, em casas pardas.

12. Informação disponível para consulta na tabela do anexo I - Espaços da narrativa em *Casas Pardas*.

4.1 Memórias edificadas

Memórias edificadas são exemplos das memórias que se embutem nas paredes.

Uma materialização da passagem do tempo pelo edifício *casa*.



4.2 Memória descritiva

Não se pretende desenhar um espaço rígido, circunscrito às paredes que o delimitam, mas criar um espaço dinâmico cujo compromisso entre paredes, chãos e respetivos ângulos permitam deixar em suspenso espaço para a criação de lugares. Tentando criar um espaço uno onde simultaneamente possam coexistir universos de diferentes casas e que guarde ainda espaço para que a palavra e a imaginação completem o *habitar*.

Falamos de uma edificação que assenta em cima de um passado que foi arrasado e deu lugar apenas a memórias. O nosso espaço cénico assenta sobre terra. Este elemento irá permitir a relação entre o urbano e o rural. O elemento terra tem uma força imagética que possibilita um vazio visual que dá, ao mesmo tempo, lugar a um espaço de construção.

O espaço que propomos é composto por dois elementos cenográficos que se encaixam. No conjunto, funciona como um espaço único, mas os ângulos dos chãos e paredes que o compõem permitem que este espaço se divida em dois. O primeiro elemento diz respeito a uma casa construída na memória, onde as paredes falam por si – a casa natal. Aqui, as paredes são trabalhadas para que se crie um compromisso entre o descascado, humedecido e vivenciado¹³, e as marcas de tinta próprias de uma casa em processo de construção (mental), com as primeiras camadas de tinta branca de diferentes intensidades. O chão correspondente tem diferentes inclinações e, ao contrário da parede, não está trabalhado ao nível de texturas ou memórias. Ele mantém-se na cor real do material de construção, apenas com algumas marcas brancas semelhantes às existentes na parede, que funcionam como linha unificadora.

O segundo elemento representa uma casa nova, do futuro, ainda sem memórias fixadas – a casa sonhada. As paredes e o chão desta casa estão pintados de cor salmão, com uma limpeza inexistentes na primeira casa. No entanto, a segunda casa funciona como prolongamento da primeira, encaixando-se os dois chãos que se encontram apenas desfasados em altura.

Existem dois bancos colocados no proscénio do lado direito construídos nos mesmos materiais dos restantes elementos cenográficos – barrotes de madeira e contraplacado. Para enfatizar a poética que existe ligada a estas casas desa/ha-bitadas, os elementos cénicos móveis têm algumas referências de época. É utilizada uma mesa e sete cadeiras de quatro modelos diferentes que ajudam a trabalhar a ideia de que este espaço não faz referência apenas uma casa.

Apesar de as maquetes da cozinha e do pátio lisboeta terem sido dois pedidos insistentes do encenador, a nossa proposta é que elas não existam e se concretizem através da palavra porque o pormenor da descrição é suficiente para a criação do lugar. Além disso, deixar que a capacidade imagética construa elementos na imaginação de cada um, foi, como já referimos, uma das opções de Nuno Carinhas.

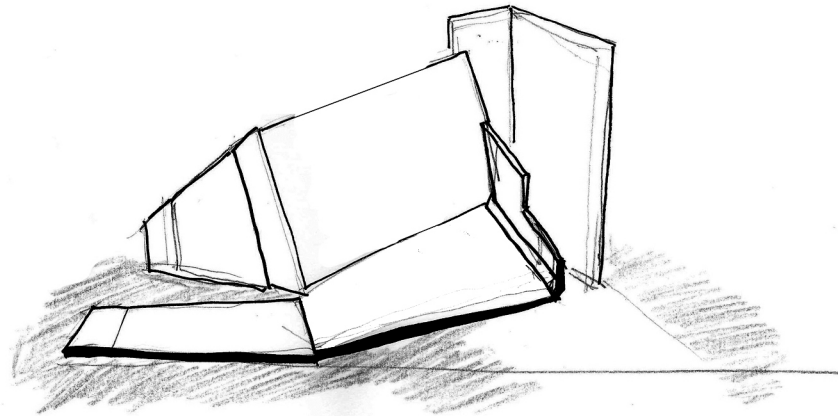
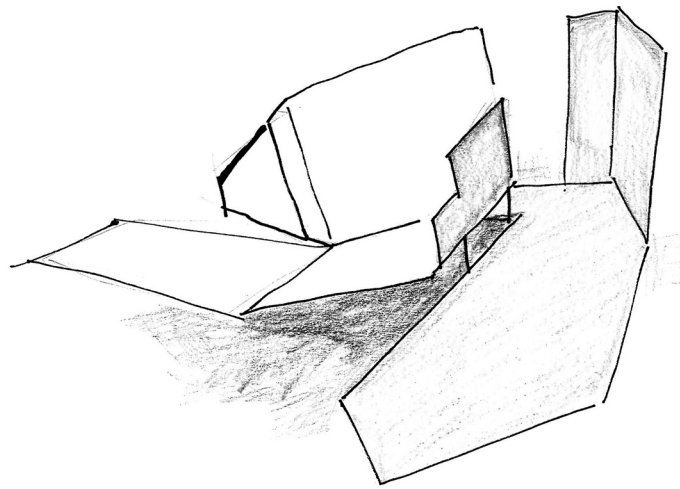
13. Servem de exemplo as imagens do subcapítulo 4.1. Memórias edificadas.

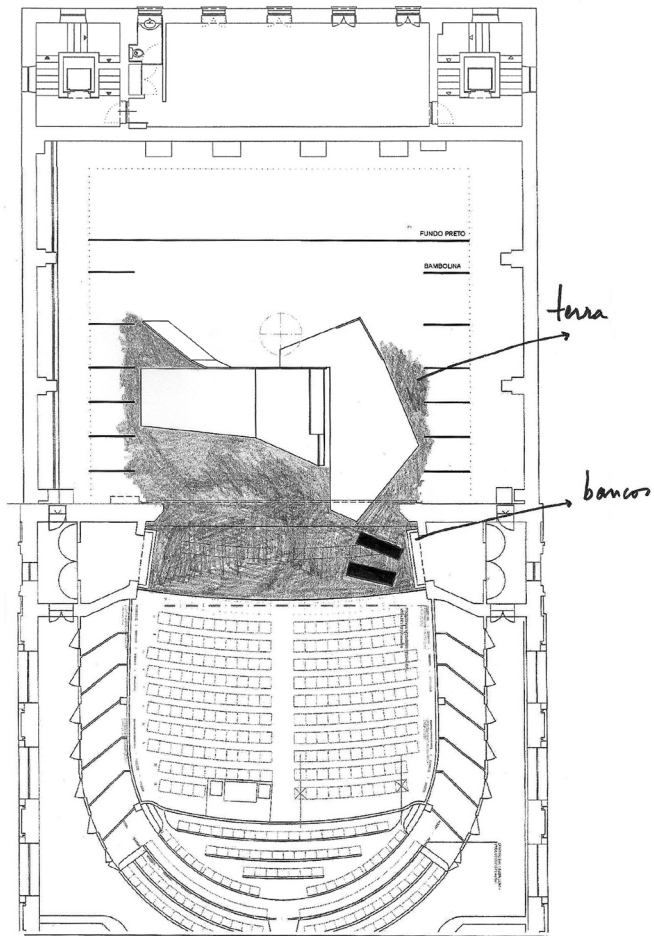
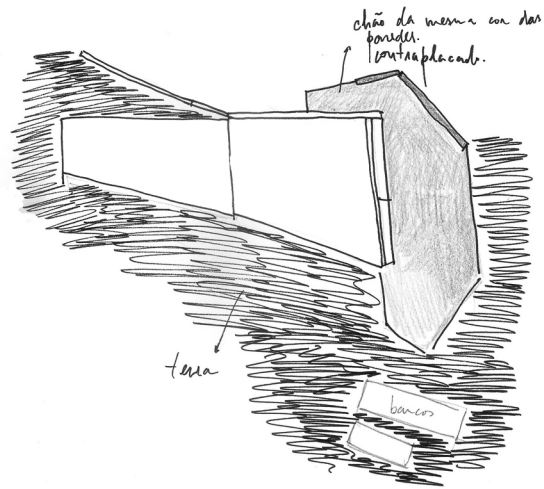
Pensamos também que muita da intimidade que se quer passar nesta obra tem mais a ver com o modo de dizer o texto, do que com as capacidades imagéticas do cenário proposto porque “certos lugares existem apenas pelas palavras que os evocam” (Augé, 2005, p.80) e a obra de Maria Velho da Costa está carregada de descrições e apelos à memória familiar.

4.3 Dossiê de produção

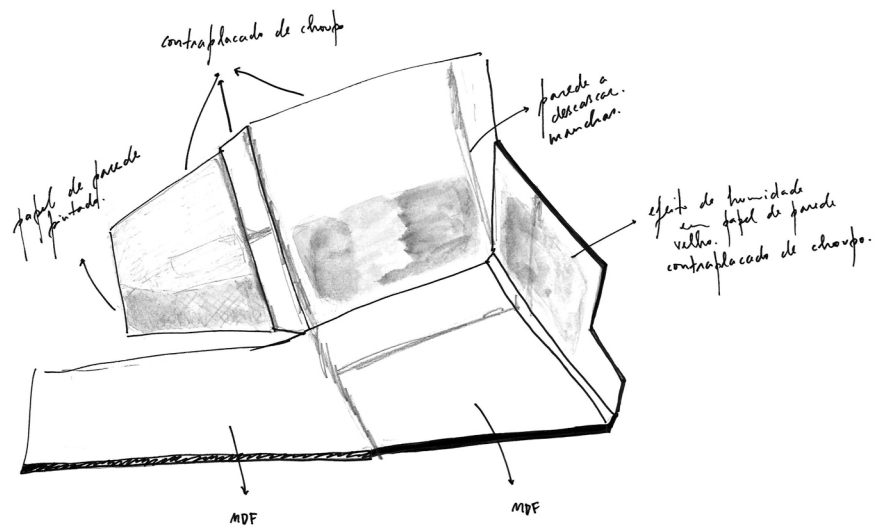
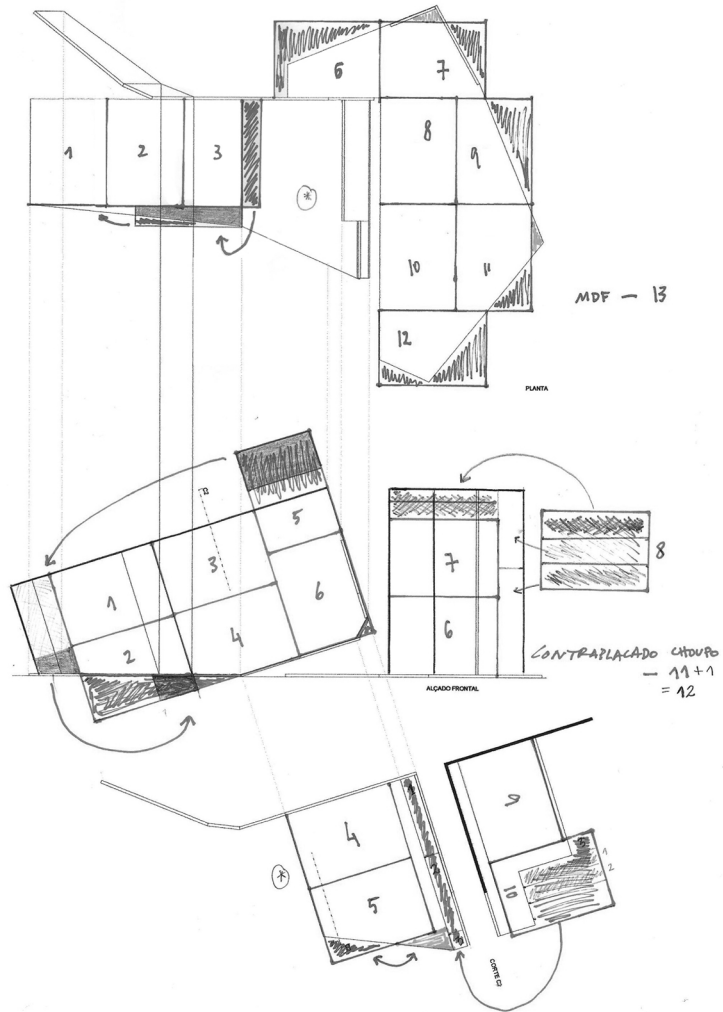
O dossiê de produção inclui as informações necessárias para a construção da proposta cenográfica: desenhos à mão livre, fotografias da maquete construída à escala 1:20, desenhos técnicos (implantação no teatro, planta, alçado frontal, alçado lateral direito e lateral esquerdo), desenho técnico de execução com medidas reais e informação sobre a construção do elemento e adereços cénicos. Foi feito um orçamento que não inclui mão-de-obra nem ferragens, ou outros instrumentos necessários para a construção da cenografia.

4.3.1 Desenhos



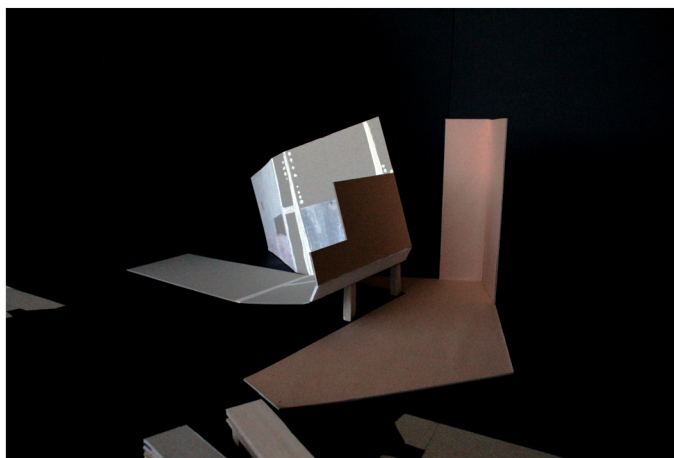
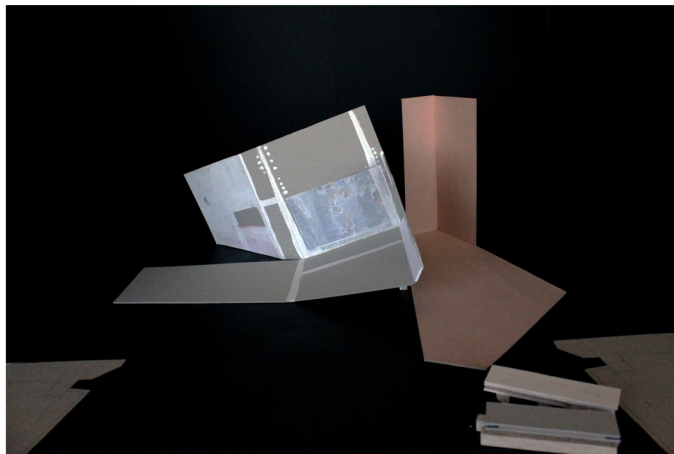
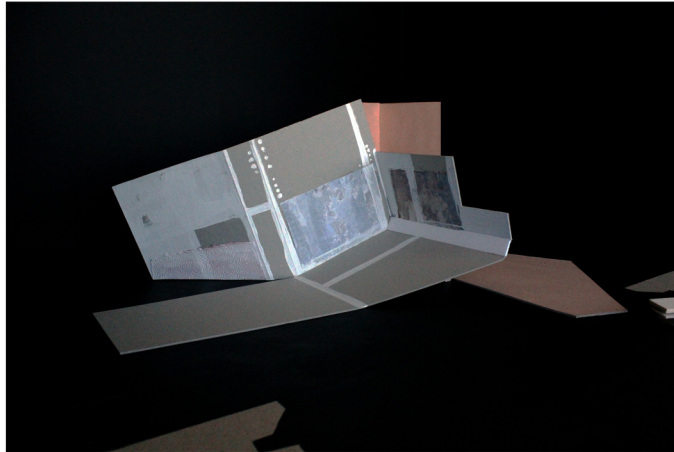


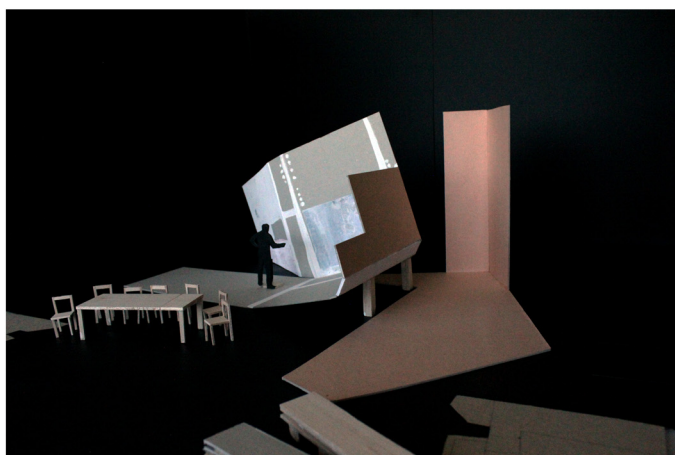
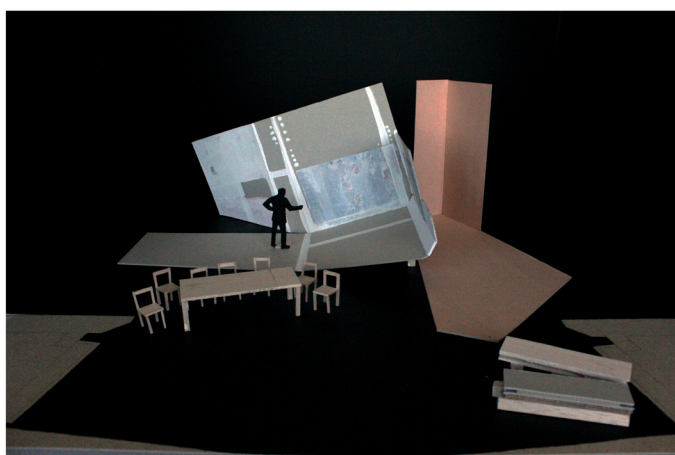
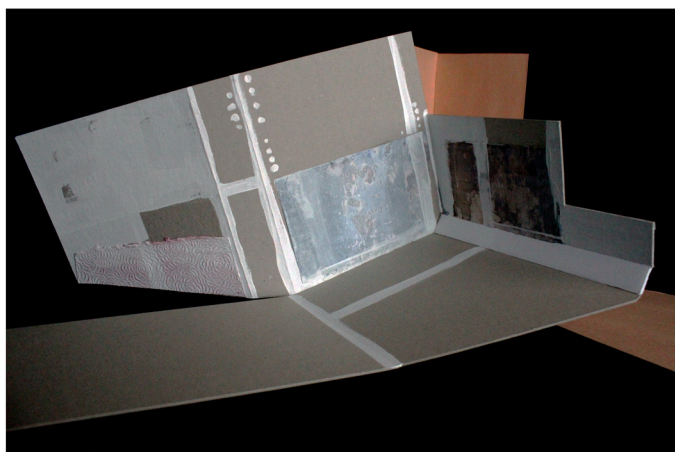
SEM ESCALA



4.3.2 Maquete

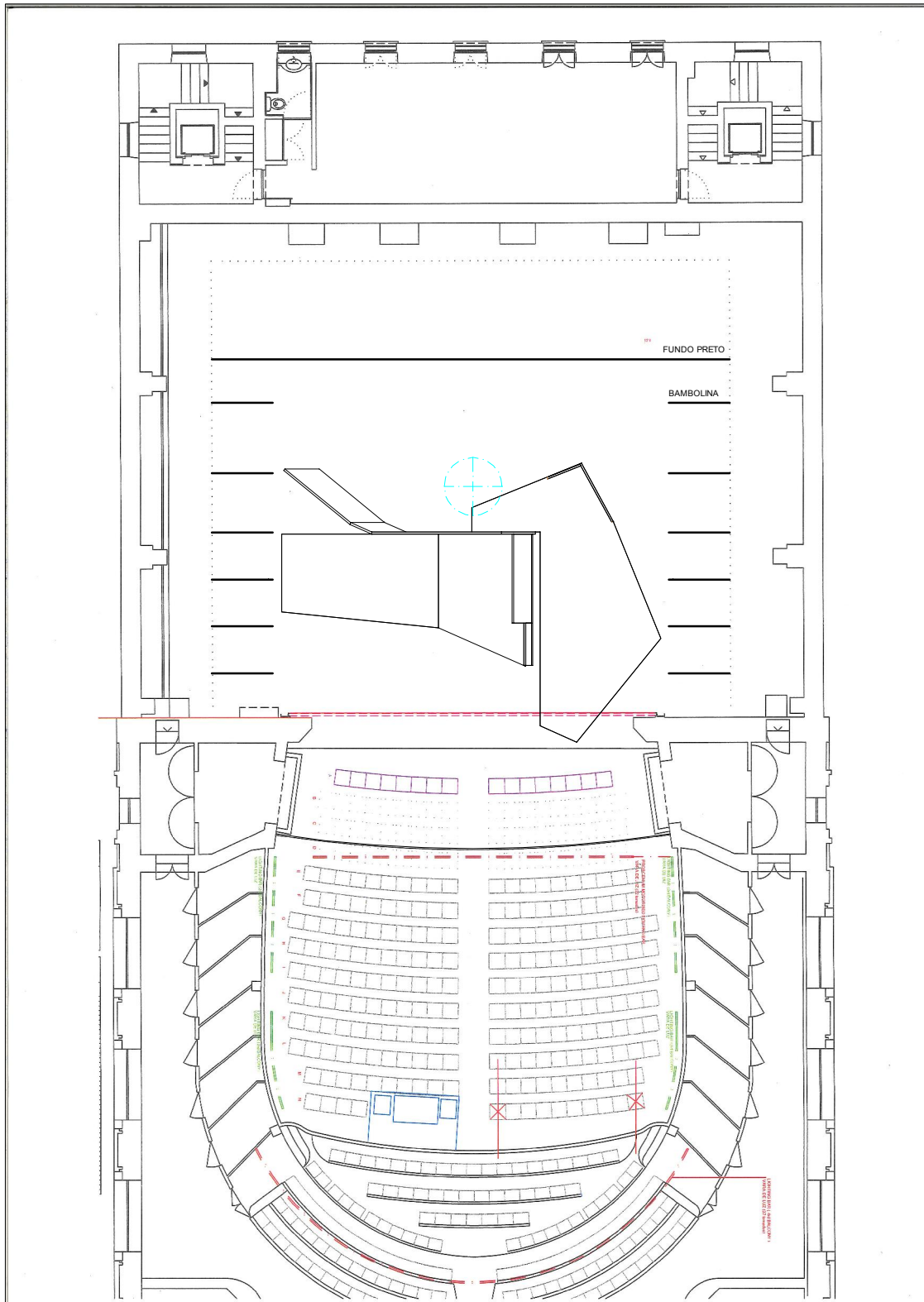
1:20



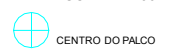


4.3.3 Desenhos técnicos

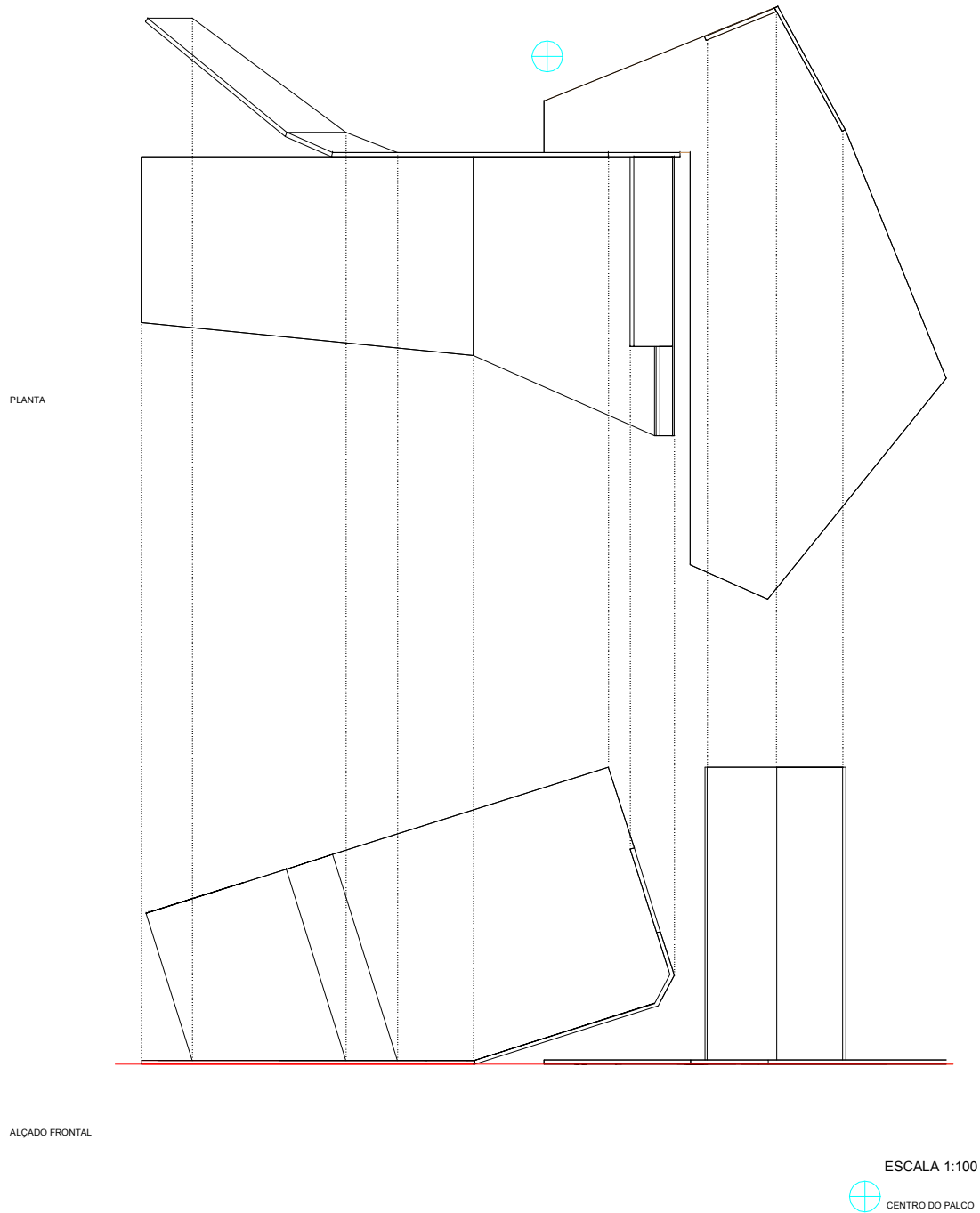
Desenho de implantação no palco TNSJ



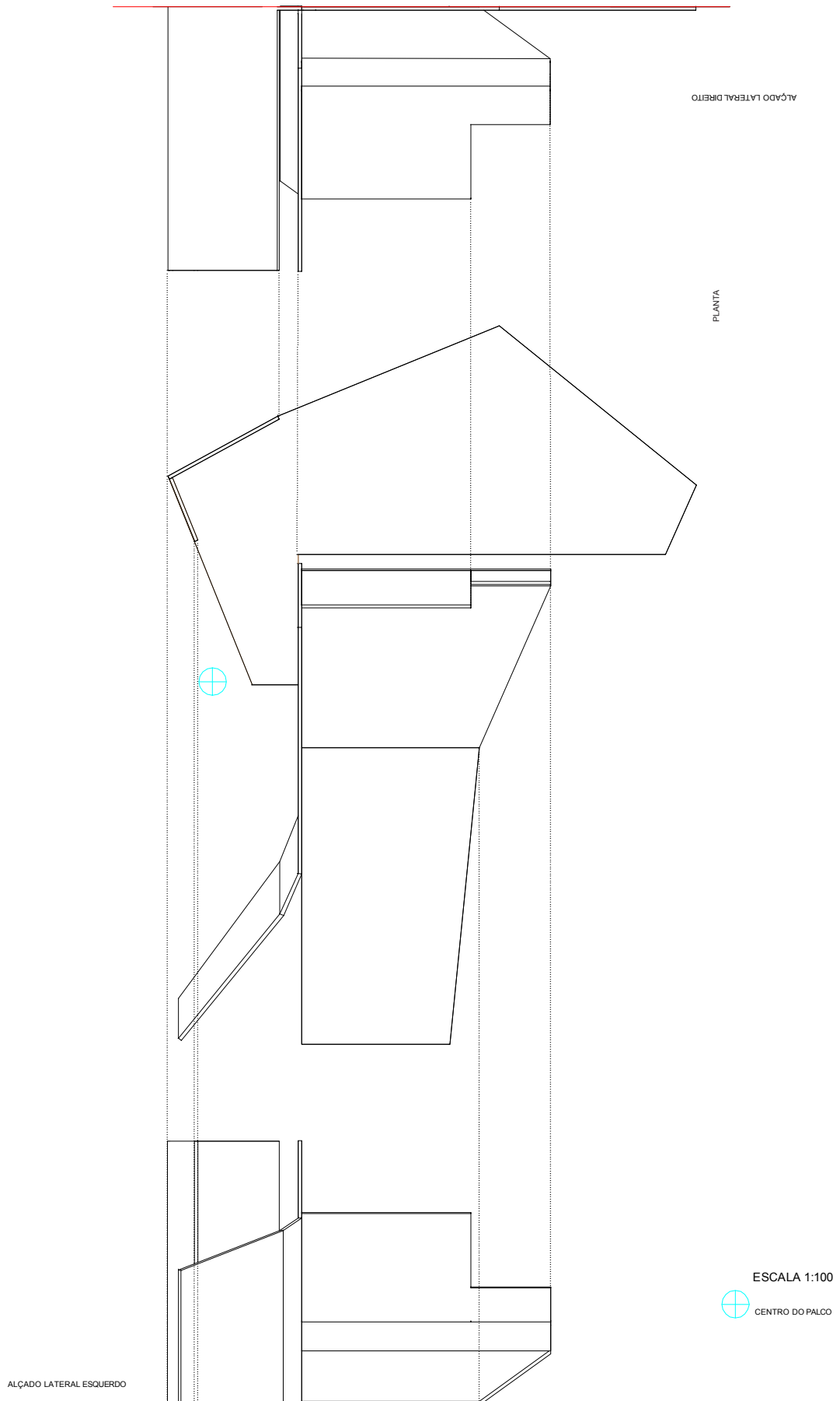
ESCALA 1:200



Desenho ilustrativo
Planta e alçado frontal



Desenho ilustrativo
Planta, alçado lateral direito e lateral esquerdo



4.3.4 Construção

Elemento cenográfico

Materiais de construção

Contraplacado de choupo, MDF, vigas de ferro, barrotes de madeira, tinta de parede, papel de parede.

Papel de parede

PP 1. Efeito pintura / Ref.16286284

Disponível em: *Leroy Merlin*

PP 2. Efeito pintura / Ref.16286256

Disponível em: *Leroy Merlin*

PP 3. Efeito pintura cinza dourado / Ref.15311093

Disponível em: *Leroy Merlin*

Adereços cénicos

Mesa¹⁴(1 unid.)

Comprimento: 260 cm | Largura: 100 cm | Altura: 75 cm

Material de construção: pinho envelhecido.

Cadeiras (7 unid.)

Largura: 42 cm | Profundidade: 46 cm | Altura: 74 cm

Largura do assento: 40 cm | Profundidade do assento: 40 cm | Altura do assento: 40 cm

Banco de jardim (2 unid.)

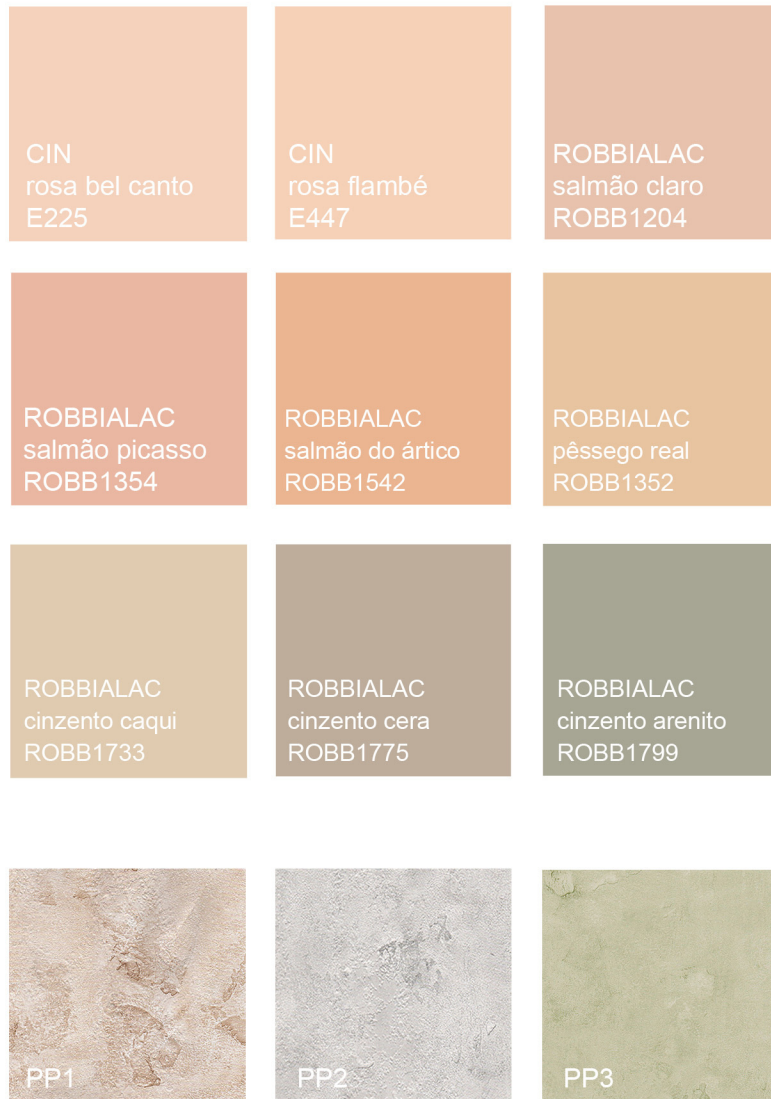
A. Largura: 210 cm | Profundidade: 50 cm | Altura: 40 cm

B. Largura: 200 cm | Profundidade: 60 cm | Altura: 40 cm

Materiais de construção: barrotes de madeira, contraplacado.

14. As imagens de cadeiras e mesa utilizadas são apenas ilustrativas de género. Não serão necessariamente aquelas.

Paleta de cores e papel de parede



Adereços cénicos



4.3.5 Orçamento

Material	Quantidade	Preço	Total
MDF 2500 x 1850 mm 10mm espessura	13 placas	8,30€ unid.	104€
Contraplacado choupo 2500 x 1850 mm	12 placas	45,12€ unid.	541,44€
Prumo tosco 3ª (pinho) 10x7cm Comprimentos: 3m 3,50m 4m 4,50m 5,20m	 25 5 10 4 6	 3,36€ 4,04€ 4,76€ 5,51€ 6,73€	 84€ 20,20€ 47,60€ 22,04€ 40,38€ 214,22€
Vigas Tosco 3ª (pinho) 2,60m – 16x8cm (Para suporte de chão elevado)	 2	 5,49€	 10,98€
Tintas de parede Salmão Branco Cinzento	 12L 10L 5L	 200€ 20€ 30€	 250€
Papel de parede (PP 1; PP 2; PP 3) Rolo: 10m x 53 cm	 3	 5,99€	 17,97€
Mesa Painel pinho 2000 x 500 x 18mm	 2	 9,99€	 19,98€
			≈ 1300 €

Nota: O orçamento não inclui mão-de-obra nem ferragens para construção.

Conclusão

O presente projeto teórico-prático desenvolveu-se a partir do acompanhamento da produção *Casas Pardas* no TNSJ. Foram as casas que existem nesta obra que impulsionaram a pesquisa teórica sobre o lugar casa, que conseqüentemente nos levou para uma exploração do espaço e do lugar aplicados ao espaço teatral. Agora podemos concluir que é a partir da casa que se processa a nossa compreensão desses espaços e lugares.

No teatro, as definições e utilização dos conceitos espaço teatral e espaço cénico ainda suscita algumas dúvidas uma vez que não parece existir um acordo. Podemos concordar com Anne Ubersfeld (1995; 2005) que espaço teatral não é sinónimo de edifício teatral. Ele é a estrutura que sustenta todos os outros espaços e que permite que a relação entre interprete e público se estabeleça. Para a autora, o espaço cénico é o lugar do ator, mas à materialização deste espaço ela refere-se como *lugar cénico*. Podemos, talvez, pensar que é na relação que se estabelece entre, espaço cénico, cenografia e atores, - no espaço de representação - que Anne Ubersfeld vê o lugar cénico. Como se o espaço cénico se constituísse lugar cénico através do habitar corpóreo por parte dos atores desse espaço de representação. Para nós, não é ainda claro que o espaço cénico possa ser considerado um lugar cénico na sua vivência, por todas as razões que temos vindo a referir. No entanto, o espaço teatral, esse que definimos como sendo um espaço social, é provável de se tornar lugar. Quando a junção de todas as dimensões de espaço – prática espacial; representações de espaço e espaços de representação – atinge uma certa coerência, nesse momento o espaço social torna-se lugar. O espaço teatral, socialmente produzido, existe e abarca, como vimos, outros espaços que propõe diferentes experiências. Quando estes espaços experimentados se articulam de uma forma coerente fazendo sentido para o espectador, o espaço teatral, torna-se, naquele momento e para aquele individuo, um *lugar teatral*.

Concordamos com Lefbvre que espaço e lugar são dois conceitos que não podem ser dissociados porque a existência de um é dependente do outro. Uma das conclusões que ficou clara no final desta pesquisa é que o lugar é uma dimensão de espaço puramente subjetiva. O que é um lugar para alguém pode nunca tornar-se lugar para outro indivíduo e daí a dificuldade em defini-los. Podemos falar de espaços com fortes probabilidades de se tornarem lugares, mas não podemos falar deles como lugares absolutos.

No entanto, se um espaço se torna lugar em algum momento da vida, mesmo que deixemos de o visitar e de usufruir dele, ele será sempre um lugar na memória e isso confere aos lugares um carácter de infinitude. Podemos revisitá-los em qualquer altura e fazê-los surgir num outro espaço. As nossas memórias, ao serem fixadas nos espaços e lugares, tornam-se responsáveis pelas nossas futuras apreensões de espaços.

O ato de habitar corporeamente um espaço, constrói o que chamamos de familiaridade e esse é um dos requisitos para a concretização do lugar-memória (Casey, 2000). É a este lugar-memória que recorremos para a construção de lugares mentais: através da memória e da imaginação somos capazes de nos sentir familiarizados com um dado espaço e construir sobre ele lugares mentais que habitamos através da imaginação.

Neste jogo permanente entre o real e o fictício podemos pensar que a cenografia nunca se constitui enquanto lugar. Ela não deve, aliás, querer ser um lugar à partida. O cenógrafo não se compromete a criar lugares, porque o lugar é qualquer coisa que se constrói num plano mais etéreo do que físico. Ele transcende qualquer espaço geométrico. A cenografia deve ser pensada como um espaço capaz de suspender nele os espíritos dos lugares que quer referir, e é provavelmente aí que reside o espírito da cenografia. A capacidade que ator e espectador têm de construir lugares mentais através da cenografia e da encenação propostas, têm a ver, como já referimos, com processos ligados ao ato de habitar. A cenografia cria um espaço fictício, para que os atores e o espectador criem as suas “pausas”¹⁵ (Tuan, 2005). Quando o autor diz que os nossos olhos estão constantemente à procura de pontos de interesse onde pousar e que cada pausa do nosso olhar sobre esses pontos é tempo suficiente para a criação de uma imagem de lugar, entendemos o que Casey (2000) quer dizer com “a memória ser seletiva de lugares”: a memória irá parar em determinados pontos da cenografia que lhe permita recordar ações e vivências e onde elas sejam capazes de se desenvolver. Contudo, esta capacidade de captar a atenção da memória não é uma função exclusiva da cenografia, mas sim de todas as áreas implicadas na construção do espetáculo. Para construirmos um dado espaço cénico deveremos ter em consideração que não só a memória é seletiva de lugares como os lugares são seletivos de memórias. É necessário, por isso, saber precisamente que tipo de memórias de lugar se pretende resgatar dos espectadores.

No entanto, se todas estas apreensões de espaços e lugares têm a ver com a memória do ato de habitar a primeira casa, aqui reside uma individualidade na assimilação de qualquer cenografia que nos é difícil de prever e balizar.

Em conclusão, não só a cenografia de um espectáculo é capaz de gerar uma ficção, como também o espaço literal que essas ficções cenográficas propõem é susceptível, por sua vez, de engendrar um espírito dos lugares, por analogia com o contexto de hoje. Esse espírito dos lugares indica que a cenografia pode também remeter para concepções do mundo altamente intelectualizadas.

15. Yi-Fu Tuan descreve o espaço como movimento e o lugar como pausas nesse movimento, como referido anteriormente.

Uma ficção cenográfica permite, por exemplo, esboçar uma grande variedade de espaços que colocam questões essenciais. Entre os muitos possíveis estão espaços pulsionais inspirados na psicologia das profundezas, espaços memoriais¹⁶, onde o passado e o presente estão inextricavelmente ligados, espaços lúdicos, onde o presente é olhado de maneira crítica, espaços documentários, onde o futuro é examinado à luz do passado e incita à reflexão política, espaços míticos, que convidam a considerar a experiência humana na longa duração sem a despojar do seu mistério. (Guay, 2007, p. 24).

Ao nível da proposta cenográfica elaborada na componente prática, existe uma forte limitação que é a sua não execução real. Visto que esta cenografia nunca chegará a ser colocada em cena e trabalhada ao nível de encenação, é difícil prever se cumpre os objetivos aos quais se propôs. Naturalmente, a sua maquetização não é suficiente para nos permitir experienciar esse espaço na totalidade e criar os lugares que a supomos capaz de criar. Posto isto, esta proposta apela ainda mais à capacidade imagética do leitor e liga-se à *miniatura* da obra de Bachelard (1998). Um leitor/espectador que esteja a par da adaptação dramatúrgica e da encenação da obra *Casas Pardas*, poderá entrar nesta miniatura de espaço cenográfico e revisitar o espetáculo. Esta será a única forma de a habitar.

Esta pesquisa abre portas a novas questões e a novos pontos de interesse. Temos vindo a pensar todas estas questões de espaço do ponto de vista do público e a partir da experiência deste enquanto espectador e habitante não-corpóreo. Todavia, o ator tem uma experiência diferente de interação direta e corporeamente vivida com o espaço cénico e a cenografia. Além disso, ele está em constante jogo entre real e fictício. Como se processa esse ato de habitar para o ator? Outro dos focos de interesse deste trabalho e que abre novas orientações para futuras pesquisas é a ação da memória na construção de espaços fictícios e lugares mentais de uma dada cenografia.

Casas Pardas revelou-se um excelente e entusiasmante ponto de partida que nos guiou a pesquisa por espaços e lugares que sem a *casa* não fariam sentido.

Como referimos no início deste ensaio, nenhuma das conclusões elaboradas se propõe a verdades absolutas na área e fazem parte de um estudo que se mantém em aberto e com possibilidade de novas abordagens.

16. “Marvin Carlson consagrou uma obra ao teatro como máquina memorial em que demonstra até que ponto a prática teatral está obcecada pela memória. Mas ele interessa-se menos pela memória enquanto objecto dum espectáculo do que enquanto dimensão essencial da experiência teatral. A este propósito escreve: “O meu próprio interesse é algo diferente, todavia, focalizando não apenas o que está a ser representado (...), mas também os meios da representação, os actores, mas também todo o equipamento do teatro, as coisas que literalmente aparecem outra vez esta noite no espectáculo” (2001: 7-8).”

Lista de Referências

- Agnew, J. (2011). Space and Place. In J. A. & D. Livingstone (Ed.), *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*. London: SAGE Publications.
- Anne Buttimer. (1980). Home, Reach, and the Sense of Place. In A. B. and D. Seamon (Ed.), *The Human Experience of Space and Place*. London: Taylor & Francis.
- Augé, M. (2005). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora. (Obra original publicada em 1992).
- Bachelard, G. (2003). *A poética do espaço* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1958).
- Carinhas, N., Durães, A., Henriques, J., Gomes C. L. & Pereira, L. J. (2012). Casas, e os barulhos da língua que há dentro delas. *Casas Pardas Manual de Leitura*. Porto: Departamento de Edições do TNSJ.
- Casey, E. (2000). Place Memory. *Remembering, A phenomenological study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Costa, M. V. da. (1996). *Casas Pardas* (4ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- Cresswell, T. (2004). *Place. A short introduction*. Oxford: Blackwell.
- Foucault. (1984). Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, pp.46–49. Recuperado em novembro, 2012, de <http://www.foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>
- Foucault, M. (2005). Espaços Outros. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 34/35, 243–252.
- Franqueira, S. (2009). *O que reside entre as artes é teatro. Contaminações entre o lugar da cenografia e as artes plásticas*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Guay, H. (2007). O espírito dos lugares. *Sinais em Cena*, nº8, 21–24. Recuperado em novembro, 2012, de http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=view_cat&gid=1019&Itemid=69

Harvey, D. (1999). *Condição pós-moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (8ª ed.). São Paulo: Edições Loyola. (Obra original publicada em 1989).

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell. (Obra original publicada em 1974).

Massey, D. (2005). *For Space*. London: SAGE Publications.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Phenomenology of perception*. London: Routledge. (Obra original publicada em 1945).

Nadais, I. (2012). Crónica Feminina. Recuperado em fevereiro, 2013, de <http://ipsilon.publico.pt/teatro/texto.aspx?id=313892>

Prieto, E. (2013). Henri Lefebvre, Radical Geography, and Spatial Ambivalence. *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*. New York: Palgrave Macmillan. Recuperado em junho, 2013, de <http://books.google.pt/books?id=0YT2esrhmsC&pg=PT67&dq=lefebvre+notion+of+place&hl=pt-PT&sa=X&ei=PjPYUYOcl4fC7Abo6lIGYBA&ved=0CEMQ6AEwAg>

Relph, E. (1976). *Place and Placeness*. London: Pion Limited.

Ribeiro, J. M. (2008). *Arquitetura e espaço cénico, Um percurso autobiográfico*. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Roa, A. S. (2002). II Habitar en el mundo. *La Arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas Editores.

Salgado, D. (2008). *As poéticas do olhar. Contributos para a compreensão do espaço natural enquanto cenário de construção de realidades imaginadas assentes na memória autobiográfica*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Stuart Aitken & Leo Zonn. (1994). *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*. Boston Way: Rowman & Littlefield.

Tuan, Y.-F. (2005). *Space and Place. The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1977).

Ubersfeld, A. (1995). Espaço e teatro. In M. Corvin (Org.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.

Ubersfeld, A. (2005). *Para ler teatro*. São Paulo: Perspectiva. (Obra original publicada em 1996)

Anexos

Anexo I - Espaços da narrativa em *Casas Pardas*

Maria Velho da Costa	Luísa Costa Gomes	Nuno Carinhas
<p>I Casa de Elisa: Vaga Pg. 63 Rua: Elisa caminha, é de manhã e começa a cidade a bulir. A personagem ainda não foi à cama.</p> <p>II Casa de Elisa: Os trabalhos de casa: Pote Podre Pg. 152-154 Casa de Elisa. É uma da manhã e Elisa está a trabalhar.</p>	<p>Vozes ao longe e ao perto (ecos e sombras)</p> <p>Avenida; Banco de jardim</p>	<p>Banco de jardim Relva.</p>
<p>I Casa de Elisa: Vaga Pg. 68 Na rua. Elisa recorda: Sala de estar da casa dos pais (comparação com um dancing rasca.)</p> <p>II Casa de Mary: Gávea Pg. 235-237 Mary está no seu quarto, a beber cognac e recorda-se da cena do passarinho morto, da sua infância.</p>	<p>Morre um passarinho</p> <p>Casa; Genuflectório de veludo</p>	<p>Sugestão de interior de casa. Atores estão sobre o soalho, Elisa está sentada no banco de jardim.</p>
<p>I Casa de Elvira: Epifania Pg. 91 Pesadelo. Quando acorda está no quarto, com o bebé e o António a dormir ao seu lado.</p>	<p>Vinha negra (pesadelo de Elvira)</p> <p>Subconsciente (pesadelo) Cama; homem dormindo</p>	<p>Entra mesa 1^a, António dormindo; Elvira de pé sobre a mesa. Volta a sair no final da cena.</p>
<p>I Casa de Elisa: Vaga Pg. 69 / 76 Avenida. Rua Alexandre Herculano.</p> <p>IV Casa de Elisa: Angelus Pg. 289-290 Casa de Elisa, de madrugada, enquanto escreve.</p>	<p>As profissões e a fé</p> <p>Hospital; Arrastadeira</p>	<p>Bancos de jardim</p>

<p>I Casa de Elvira: Epifania Pg. 101-102 Recordação de Elvira. Casa da mãe de Fátima, onde está a viver enquanto não arranja outra.</p> <p>II Casa de Elvira: Lacrimosa (discurso soldado) Pg. 169-172 Estação de Comboios de Santa Apolónia. Chegam antes da hora e sentam-se no banco, à espera.</p>	<p>Chega o pai (de Elvira)</p> <p>Estação de comboios, Banco de jardim</p>	<p>Primeira parte da cena acontece na zona do soalho (Elvira conta memória de infância). Na segunda parte o casal senta-se no banco de jardim.</p>
<p>I Casa de Mary: Acquosa</p> <p>Pg. 107-108 Quarto de Mary. Na cama. (No romance esta passagem é imediatamente antes da cena da casa de banho, com Frederico).</p>	<p>Entre! (Pesadelo de Maria das dores)</p> <p>Subconsciente (pesadelo) Cama;</p>	<p>Caminha sobre terra até chegar ao soalho.</p>
<p>II Casa de Mary: Gávea</p> <p>Pg. 219-222 Esta cena acontece no romance depois da cena Hospitais, Funerais. Mary está a jantar com José Oom e recorda-se do episódio da mãe no hospital. Vai partilhando algumas das suas preocupações com José Oom.</p>	<p>Morre a mãe (de Elisa e Mimi)</p> <p>Hospital; Arrastadeira</p>	<p>Entra mesa 1 com Maria do Carmo deitada e coberta com lençol branco. Sai antes do final da cena.</p>
<p>II Casa de Mary: Gávea</p> <p>Pg. 226-227 Carpas (I) Depois do jantar com José Oom, Mary recorda o velório do seu pai, António.</p> <p>Pg. 211-212 (José Oom+Mary) – Mary vai a ser levada de carro pela estrada que liga Lisboa à baía de Cascais, para irem jantar os dois.</p>	<p>Hospitais, Funerais</p> <p>Velório, Bancos, Mesa, garrafa e champanhe</p>	<p>Entra a mesma cama com António deitado em posição fúnebre. Sai antes do final da cena.</p> <p>Descem bolas de espelhos: cena de José Oom e Mary – A dança fúnebre.</p>
<p>II Casa de Elvira: Lacrimosa</p> <p>Pg. 204-205 Casa da mãe da Fátima. Quarto onde dorme Elvira, António, Abílio e o bebé.</p>	<p>Lisboa de madrugada em parte de casa</p> <p>Quarto modesto Camas.</p>	<p>Elvira e Abílio deitam-se nos bancos de jardim, como se fossem camas.</p>

<p>II Casa de Elisa: Os trabalhos de casa: Pote Podre</p> <p>Pg. 155-157 Casa de Elisa: É uma da manhã, Elisa está em casa a escrever. Vai recordando a infância.</p>	<p>Alucinação de Elisa</p> <p>Subconsciente (alucinação) + memória</p>	<p>Elisa sentada no banco de jardim.</p>
<p>I Casa de Mary: Acquosa</p> <p>Pg. 111-117 Casa de banho da casa de Mary e Frederico (em tempos a casa dos pais António e Maria do Carmo).</p>	<p>Mary e o banho de lágrimas</p> <p>Casa de banho; Espelho</p>	<p>Fumo branco simulando vapor de água de fim de banho. Mary tem uma toalha enrolada na cabeça. Entra com uma cadeira na qual se senta.</p>
<p>I Casa de Mary: Acquosa Pg. 123 Recordação de infância de Mary. (Continua na casa de banho).</p> <p>Pg. 154 / 144-145 / 147 Recordação de infância. - Casa de Elisa.</p> <p>II Casa de Elisa: Os trabalhos de casa: Pote Podre Pg. 360 Mary está sentada junto ao vão da janela fechado para a varanda do quarto. Lídia arruma as roupas que ela despiu. Está ali há aproximadamente uma hora.</p>	<p>A Mimi, coitada...</p> <p>Escrivaninha</p>	<p>Mesa 1 e dois bancos de cozinha.</p>
<p>A Terça Casa Pg. 241 / 243 (Acto I) (descrição José Oom // receita Mary) – Didascália descritiva de cozinha. Não é fala de nenhum personagem. // Elvira, Elisa, Sara e Mary estão na cozinha e Mary lê a receita do livro.</p> <p>V Casa de Elisa: Língua Pg. 391 (conversa Fred+Elisa) – Casa de Elisa, de noite. Frederico visita-a.</p>	<p>Na cozinha</p> <p>Cozinha</p>	<p>Entra José Oom com maquete da cozinha. Coloca-a sobre a mesa 1. Ao sair leva a maquete consigo.</p> <p>Fred e Elisa sentam-se nos bancos de jardim. Livro de receitas, um pato.</p>
<p>II Casa de Elvira: Lacrimosa</p> <p>Pg. 190-201 Casa da mãe da Fátima, onde estão a morar a Elvira, o marido, o filho e o pai.</p>	<p>As meninas exemplares</p> <p>Parte de casa modesta</p>	<p>Espelho</p>

<p>A Terça Casa Pg. 245-253 (Acto I) Elvira, Elisa, Sara e Mary estão na cozinha. Sara a preparar o pato, Elvira a descascar cenouras. Mary sai pouco depois do início da cena para se arranjar.</p>	<p>Um jantar: preparação Cozinha</p>	<p>Mesa 1 e dois bancos. Livro de receitas Balde de gelo; Balde para descascar cenouras.</p>
<p>A Terça Casa Pg. 264-265 (Acto II) O mau olhado de Lídia está inserido no jantar. Ao trazer o pato ela dirige-se à boca de cena e diz o texto.</p>	<p>Mau olhado de Lídia Parte de casa rica Espelho</p>	<p>Espelho</p>
<p>A Terça Casa Pg. 257-274 (Acto II) O jantar: Frederico, Mary, Elisa e dois casais amigos de Frederico.</p>	<p>A bolha Sala de jantar, Mesa; cadeiras, copos, pratos, pato, vinho...</p>	<p>Sala de jantar, Mesa 2²; cadeiras, copos, pratos, pato, vinho...</p>
<p>A Terça Casa Pg. 275-286 (Acto III) Na cozinha.</p>	<p>A terra treme Cozinha</p>	<p>Arrumando a mesa do jantar, Sala. No final da cena a Mesa 2 é retirada, deixando apenas as cadeiras.</p>
<p>IV Casa de Mary: Cápsula Pg. 361 Quarto: Mary está sentada junto ao vão da janela fechado para a varanda do quarto. Lídia arruma as roupas que ela despiu. Está ali há aproximadamente uma hora.</p>	<p>Suicídio de Mary: 1.Manda-os à merda a todos Parte de casa rica – sugestão de quarto (andar de cima) por “Lídia: Está lá em baixo o senhor José Oom”.</p>	<p>Mesa 1. Mary está debaixo da mesa.</p>
<p>IV Casa de Mary: Cápsula Pg. 364 Quarto: Mary está sentada junto ao vão da janela fechado para a varanda do quarto. Lídia arruma as roupas que ela despiu. Está ali há aproximadamente uma hora. (Recordação)</p>	<p>Suicídio de Mary: 2.Amor de sogra Memória de Mary Parte de casa rica</p>	<p>Espaço indefinido. Mary está apoiada na mesa a observar a cena. Maria do Carmo senta-se no banco de jardim.</p>
<p>V Casa de Mary: Declinação Pg. 403-409 Recordações e infância de Mary.</p>	<p>Suicídio de Mary: 3.Saudades da Rosa Memória de Mary Parte de casa rica</p>	<p>Mary sobe para uma das cadeiras que ficaram do jantar.</p>

<p>V Casa de Mary: Declinação Pg. 411-412 Recordações e infância de Mary.</p>	<p>Suicídio de Mary: 4.Merci Maman, merci Papa Memória de Mary Parte de casa rica</p>	Idem.
<p>IV Casa de Mary: Cápsula Pg. 369 Quarto de Mary.</p>	<p>Suicídio de Mary: 5.Vou dormir que parece que estou um bocado bêbeda Sala/quarto</p>	Mary deita-se na mesa 1 simulando uma cama.
<p>IV Casa de Mary: Cápsula Pg. 369 Quarto de Mary. Cama.</p>	<p>Suicídio de Mary: 6.Isto é uma monstruosidade Memória de Mary + Suicídio com medicamentos Cama</p>	Mary continua sobre a mesa 1. Maria do Carmo e Fred no banco de jardim. Lídia leva a mesa embora no final da cena, com a Mary deitada.
<p>IV Casa de Elvira: Stella Pg. 345-346 Casa da mãe da Fátima, onde Elvira mora. Batem à porta e Elvira vai abrir: É Estela.</p>	<p>As coisas mudam Pátio Lisboaeta para onde se mudou Elvira</p>	Elvira e Estela encontram-se na área de terra e depois caminham para o soalho: como se entrassem em casa.
<p>V Casa de Elvira: Atrium Pg. 438-440 Elvira, António, Abílio e o menino chegam à casa para onde se vão mudar. Tem um pátio e as vizinhas recebem-nos bem, ajudam nas mudanças.</p>	<p>Utopia do pátio Pátio</p>	Entra José Oom com a maquete do pátio Lisboaeta. No final da cena deixa a maquete e os restantes atores levam as cadeiras do jantar que permaneciam em cena.
<p>V Casa de Elisa: Língua Pg. 384 / 399 Casa de Elisa. Cena noturna.</p>	<p>Solidão do Narrador Casa de Elisa; noite.</p>	
<p>V Casa de Elvira: Atrium Pg. 441-442 Primeira noite na casa nova. António e Elvira fazem amor.</p>	<p>Felicidade Entendida Quarto</p>	Elvira e António, seu marido, encontram-se na área coberta com terra. Caminham depois até à zona de soalho e no final retornam à terra.

-
- 1 Mesa 1 refere-se à mesa mais pequena que joga como mesa de cozinha ou cama.
2 Mesa 2 refere-se à mesa que entra somente para as cenas do jantar.

**Anexo II – Tabela 3.1 Uma “grade” de práticas espaciais;
David Harvey**

Nas práticas espaciais e temporais de toda a sociedade são abundantes as sutilezas e complexidades. Como elas estão estreitamente implicadas em processos de reprodução e de transformação das relações sociais, é preciso encontrar alguma maneira de descrevê-las e de fazer uma generalização sobre o seu uso. A história da mudança social é em parte apreendida pela história das concepções de espaço e de tempo, bem como dos usos ideológicos que podem ser dados a essas concepções. Além disso, todo o projeto de transformação da sociedade deve apreender a complexa estrutura da transformação das concepções e práticas espaciais temporais.

Tentarei capturar parte dessa complexidade mediante a construção de uma “grade” de práticas espaciais (tabela 3.1). Do lado esquerdo, relaciono três dimensões identificadas em *La production de l'espace*, de Lefebvre:

1. As práticas espaciais materiais referem-se a fluxos, transferências e interações físicos e materiais que ocorrem no e ao longo do espaço de maneira a garantir a produção e a reprodução social.
2. As representações do espaço compreendem todos os signos e significações, códigos e conhecimentos que permitem falar sobre essas práticas materiais e compreendê-las, pouco importa se em termos do senso comum cotidiano ou do jargão por vezes impenetrável das disciplinas acadêmicas que tratam de práticas espaciais (a engenharia, a arquitetura, a geografia, o planejamento, a ecologia social, etc.).
3. Os espaços de representação são invenções mentais (códigos, signos, “discursos espaciais”, planos utópicos, paisagens imaginárias e até construções materiais como espaços simbólicos, ambientes populares construídos, pinturas, museus, etc.) que imaginam novos sentidos ou possibilidades para práticas espaciais.

(...)

Ao longo da parte superior da grade (tabela 3.1), relaciono quatro outros aspetos da prática espacial advindo de compreensões mais convencionais:

1. A acessibilidade e distanciamento referem-se ao papel da “fricção da distância” nos assuntos humanos; a distância é tanto uma barreira como uma defesa contra a interação humana. Ela impõe custos de transação a todo o sistema de produção e reprodução (particularmente àqueles baseados em alguma divisão social elaborada do trabalho, do comércio, da diferenciação social de funções reprodutivas. (...))
2. A apropriação do espaço examina a maneira pela qual o espaço é ocupado por objetos (casas, fábricas, ruas, etc.), atividades (usos da terra), indivíduos, classes ou outros grupos sociais. A apropriação sistematizada e institucionalizada pode envolver a produção de formas territorialmente determinadas de solidariedade social.
3. O domínio do espaço reflete o modo como indivíduos ou grupos poderosos dominam a organização e a produção do espaço mediante recursos legais ou extralegais, a fim de exercerem um maior grau de controlo quer sobre a fricção da distância ou sobre a forma pela qual o espaço é apropriado por eles mesmos ou por outros.
4. A produção do espaço examina como novos sistemas (reais ou imaginários) de uso da terra, de transporte e comunicação, de organização territorial etc. são produzidos, e como surgem novas modalidades de representação (por exemplo, tecnologia da informação, mapeamento computadorizado ou design).

(c.f. Harvey, 1999, pp.201-202)

	Acessibilidade e distanciamento	Apropriação e uso do espaço	Domínio e controlo do espaço	Produção do espaço
Práticas espaciais	Fluxos de bens, dinheiro, pessoas, força de trabalho, informação, etc. Sistemas de transporte e comunicação, hierarquias urbanas e de mercado; aglomeração.	Usos da terra e ambientes construídos; espaços sociais e outras designações espaciais; redes sociais de comunicação e ajuda mútua.	Propriedade privada da terra; divisões administrativas e estatais do espaço; comunidades e bairros exclusivos; zoneamento excludente e outras formas de controlo social (policiamento e vigilância).	Produção de infraestruturas físicas (transporte e comunicações; ambientes construídos; liberação de terra, etc.); Organização territorial de infraestruturas sociais (formais e informais).
Representações de espaço	Medidas sociais, psicológicas e físicas da distância; mapeamento; teorias da “fricção da distância” (princípio do menor esforço, física social, alcance de um lugar bom e central e outras formas de teoria de localização).	Espaço pessoal; Mapas mentais do espaço ocupado; hierarquias espaciais; representação simbólica dos espaços; “discursos espaciais”.	Espaços proibidos; “imperativos territoriais”; comunidade; cultura regional; nacionalismo; Geopolítica; hierarquias.	Novos sistemas de mapeamento, de representação visual, de comunicação, etc.; novos “discursos” artísticos e arquitetónicos; semiótica.
Espaços de representação	Atração/repulsão; Distância/desejo; acesso/negação; Transcendência: “o meio é a mensagem”.	Familiaridade; aconchego familiar; locais abertos; locais de espetáculo popular (ruas, praças, mercados); iconografia e grafite; publicidade.	Estranheza; espaços de meio; propriedade e posse; monumentalidade e espaços construídos de ritual; barreiras simbólicas e capital simbólico; construção da “tradição”; espaços de repressão.	Planos utópicos; paisagens imaginárias; ontologias e espaços de ficção científica; desenhos artísticos; mitologias de espaço e lugar; poética do espaço; espaços do desejo.

Fonte parcialmente inspirada por Lefebvre (1974)

(c.f. Harvey, 1999, p.203)

Anexo III – Dossier fotográfico de Casas Pardas
Maquete da Cozinha e do Pátio lisboeta.



© Catarina Araújo

O espetáculo, © João Tuna

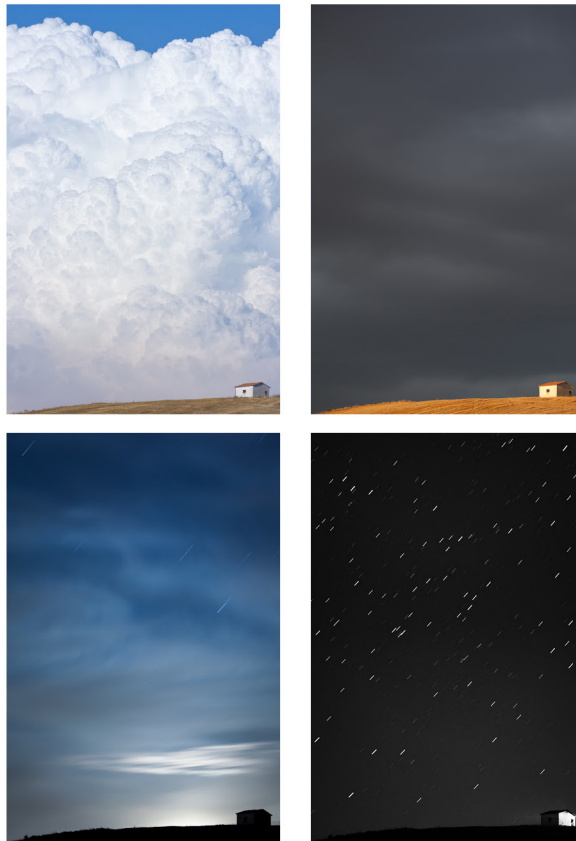












24. Manuel Cosentino
Behind a Little House (A); (B); (C); (D).
2008/2009