

# Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas  
E-ISSN: 2358.6958

## Cenário – matéria viva

Helder Moreira

### Para citar este artigo:

MOREIRA, Helder. Cenário – matéria viva.  
**Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101402021e0201>

## Cenário – matéria viva<sup>1</sup>

Helder Moreira<sup>2</sup>

### Resumo

A Cenografia situa-se contemporaneamente num espaço de cruzamento implicado com a artes vivas. Recuperamos o conceito de Adolphe Appia, para uma “Obra de arte viva”, enunciando uma elipse temporal de exploração de uma vertente da arte implicada e relacional. A esta condição de ser “Vivo” na arte, temos hoje de somar um conjunto de significações várias que de alguma forma se relacionam com o nosso campo de trabalho: falo de participação, implicação, cidadania, interação, enunciado numa necessidade de ter voz, tomar partido e arriscar soluções. A exploração dos conceitos de lugar, espaço público de interação e de intervenção enuncia ações artísticas em contexto que importa valorizar e aprofundar.

**Palavras-chave:** Cenografia. Espaço público. Arte em contexto.

## Scenery - living matter

### Abstract

Scenography is located at the same time in a space of intersection involved with the living arts. We recovered the concept of Adolphe Appia, for a “Work of living art”, enunciating a temporal ellipse of exploration of an aspect of the implicated and relational art. To this condition of being “alive” in art, today we have to add a set of different meanings that are somehow related to our field of work: I speak of participation, implication, citizenship, interaction, stated in a need to have a voice, take sides and risk solutions. The exploration of the concepts of place, public space for interaction and intervention enunciates artistic actions in a context that is important to value and deepen.

**Keywords:** Scenography. Public space. Art in Context.

---

<sup>1</sup> Excertos deste artigo foram apresentadas, na qualidade de Keynote speaker, no III Colóquio Internacional em Arquitetura, Teatro e Cultura, julho 2017 na UNIRIO.

<sup>2</sup> Cenógrafo e Prof. Dr. Adjunto na ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, Investigador no Núcleo de Investigação em Música e Artes do Espetáculo. [Heldermaia@esmae.ipp.pt](mailto:Heldermaia@esmae.ipp.pt)

 <http://lattes.cnpq.br/1465040928161018>  <https://orcid.org/0000-0001-6750-0315>

## Escenario - Materia viva

### Resumen

La Escenografía se ubica contemporáneamente en un espacio de intersección relacionado con las artes vivas. Recuperamos el concepto de Adolphe Appia, para una “Obra de arte vivo”, enunciando una elipse temporal de exploración de un aspecto del arte implicado y relacional. A esta condición de estar “vivo” en el arte, hay hoy que sumarle un conjunto de diferentes significados que de alguna manera se relacionan con nuestro campo de trabajo: hablo de participación, implicación, ciudadanía, interacción, planteado en una necesidad de tener voz, tomar partido y arriesgar soluciones. La exploración de los conceptos de lugar, espacio público de interacción e intervención enuncia acciones artísticas en un contexto que es importante valorar y profundizar.

**Palabras clave:** Escenografía. Espacio público. Arte en contexto.

Para os grandes sonhadores de cantos e buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas realidades não-geométricas. A função de habitar constitui o elo entre cheio e vazio. Uma criatura viva preenche um refúgio vazio, imagens habitam, e todos os cantos são assombrados, se não habitados (Bachelard, 2002, p. 140).<sup>3</sup>

A arte tem tido várias facetas e tem assumido diferentes papéis ao longo do tempo. O tema que proponho para discussão situa-se num espaço de reflexão que problematiza o carácter social da arte, a sua relação de receção e a sua capacidade de transformação.

Trazendo a cenografia para estas latitudes, implicamo-la diretamente com os atuais questionamentos sobre o lugar da arte e da performance, acreditando que a cenografia não é um elemento estático que decora e compõe a cena, mas sim espaço da ação. Na exposição das matérias, tentarei explorar um pouco melhor este sentido de cenário enquanto matéria viva e relacional.

Este conceito de Cenário enquanto matéria viva está implicado com um sentido multidimensional de ser “Vivo”, como médium entre o espetáculo e o público. Existe uma história no desenvolvimento desta relação que começa no ritual e não terminará hoje, por isso, e acreditando que existe uma relação entre a contemporaneidade e tudo o que lhe antecede, trarei a discussão alguns autores e movimentos artísticos, centrando a minha atenção na relação que a arte vem estabelecendo com a transformação social e política da sociedade.

Na *Obra de arte viva*, Adolphe Appia protagoniza, em rotura com o naturalismo, uma abordagem do teatro como arte total. Não podendo passar por cima da importância da Gesamtkunstwerk para a época, não queria explorar o conceito senão na estrita relação que estabelece com o gesto artístico, Assim Appia distancia-se de Richard Wagner e deste sentido hegemónico e de fusão quando realça o diálogo sinestésico entre todas as artes. Por outro lado, os Dadaístas e os Futuristas, optaram por uma sobreposição de diferentes meios e a colaboração ou interdisciplinaridade entre diversos artistas. Atualmente, este

---

<sup>3</sup> To great dreamers of corners and holes nothing is ever empty, the dialectics of full and empty only correspond to two geometrical non-realities. The function of inhabiting constitutes the link between full and empty. A living creature fills an empty refuge, images inhabit, and all corners are haunted, if not inhabited. (Tradução nossa)

conceito confunde-se com o teatro e a sua interdisciplinaridade, em todo o caso as questões que levanta prendem-se com as práticas artísticas que como sabemos têm uma forte implicação no resultado das nossas criações.

Voltando a Appia, pareceu-nos sintomático que, quando tratando o tema “O espaço vivo”, a sua reflexão seja sobre o corpo do ator: “O espaço vivo é a vitória das formas corporais sobre as formas inanimadas” (Appia, 2002, p. 29), reflete o autor, defendendo que a resistência ativa do espaço cria condições de afirmação do corpo no espaço.

Pela definição de Arte viva, enuncia um conjunto de condições de que esta depende para ser implicada, “A arte viva implica uma colaboração. A arte viva é social” (Appia, 2002, p. 58). O corpo, o espaço e o tempo relacionam-se derradeiramente numa acessão de ser “vivo” que influencia determinadamente a expressão artística

“O nosso corpo vivo é a Expressão do Espaço durante o Tempo e o Tempo no Espaço” (Appia, 2002, p. 58), onde o público é entendido como fazendo parte “Mencionámos o facto da obra de arte viva ser a única que existe completamente sem espectadores (ou auditores); sem público, porque ela o contém já implicitamente em si” (Appia, 2002, p. 63).

“A arte viva não se representa” (Appia, 2002, p. 63), de facto, Appia abre caminho a uma abordagem distanciada e recusa o teatro como representação da vida, princípios desenvolvidos mais tarde e de forma emblemática por Berthold Brecht.

A quebra da quarta parede e as questões sobre a configuração da sala e do palco na sua relação com o público inquietaram os artistas do século XX, numa incansável tentativa por aproximar o público da cena, procurando uma maior implicação.

Para Lazlo Moholy-Nagy o teatro da sua época encontrava-se demasiado separado do espectador, “Debe surgir finalmente una actividad que no deje muda a la masa, que no la emocione sólo interiormente, sino que permita incorporarse, participar y confluír con la acción de la escena en el más alto nivel de un éxtasis

liberador” (Moholy-Nagy, 1925 apud Sanchez, 1999, p. 196). Defendia que essa relação era condicionada pela forma do palco.

Proposta amplamente desenvolvida pelos artistas da Bauhaus, nomeadamente Falkar Molnár, com o teatro em forma de U; Andreas Weinger com o teatro esférico, enquanto Walter Gropius, no seu projeto para Erwin Piscator em que propõe um teatro com três disposições possíveis.

A propósito da relação entre a cena e o público, Frederick Kiesler propõe formas inovadoras de construção teatral criticando a caixa cénica e a disposição inorgânica do espetáculo: “El espectáculo tiene que crecer, configurarse por sí mismo. La decoración no es un mero acomodo de útiles escénicos” (Kiesler, 1924 apud Sanchez, 1999, p. 165).

Antonin Artaud refletindo sobre a cena e a sala avança, “suprimimos la escena y la sala y la reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción [...]. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración misma de la sala” (Artaud, 1932 apud Sanchez, p. 204).

Jerzi Grotowski vai mais longe quando defende: “A eliminação da dicotomia entre palco - plateia não é mais importante: apenas cria simplesmente uma situação de laboratório” (Grotowski, 1992, p. 18), defendendo a criação do espaço cénico adaptado a cada espetáculo: “Dessa forma torna-se possível infinita variedade no relacionamento entre atores e público” (Grotowski, 1992, p. 17).

A sala de espetáculo mantém a sagrada disposição da convenção teatral, e sobre este tema haveria muito a dizer que deixarei para outra oportunidade.

Hoje, como noutras épocas, não podemos falar de teatro e de cenografia sem os relacionarmos com o seu contexto artístico, social, político e cultural. Defendemos que não podemos deixar de relacionar a cenografia a uma cultura espacial com pontes estabelecidas com diversas linguagens artísticas. Fruto da mediatização da vida e da teatralização do quotidiano, o cenário assume hoje um papel de contexto, que é físico, social e político, cujos contornos não conseguimos assumir com facilidade.

O nosso interesse, reside na definição do espaço/lugar do teatro, quando exposto numa relação táctil com o público, questionando o seu espaço de ação. O conhecimento e o respeito pela investigação feita noutras áreas de intervenção artística servirão de base para o entendimento sobre as artes performativas, procurando, para este propósito diluir os seus limites.

A distinção entre espaço/lugar é um tema amplamente desenvolvido e, deste assunto, o que me interessa realçar é a humanização do lugar em detrimento da abstração do termo espaço. Segundo Marc Augé (2005, p. 77): “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”.

Dicotomicamente tem-se falado bastante em arte em espaço público, definida em parte pela sua localização, mas o termo espaço público é uma designação que reúne pouco consenso. Este facto deve-se não só à forma como cada época faz uso do que é considerado comum, mas essencialmente devido ao importante papel que o comum tem vindo a assumir no exercício do poder e no discurso dos diferentes regimes políticos. Verifica-se, assim, uma constante apropriação do mesmo consoante as necessidades e ideologias em voga.

Rosalyn Deutsch enuncia um conjunto de inquietações sobre esta aparente democratização da arte, importará perceber se realmente ela cumpre os pressupostos enunciados.

As obras de arte são para as pessoas? Será que eles incentivam a “participação”? Será que servem os “eleitores”? A terminologia da arte pública também faz alusão ao espírito geral democrático do igualitarismo: As obras evitam o “elitismo”? São “acessíveis?” (Deutsch,1992, p. 34).<sup>4</sup>

Um conjunto vastíssimo de argumentos levam que nos distanciemos deste termo, preferindo, por enquanto, a brilhante formulação de Jesús Rafael Soto de

---

<sup>4</sup> “Are the artworks for “the people?” Do they encourage “participation?” Do they serve their “constituencies?” Public art terminology frequently promises a commitment not only to democracy as a form of government but to a general democratic spirit of equality as well: Do the works relinquish “elitism?” Are they “accessible?” (Tradução nossa)

“Arte na rua ou de uma arte de espaços abertos de interesse público (Catálogo Um teatro sem teatro, 2007, p. 302).

Quando saímos do conforto do espaço tradicional e pretendemos instalar as nossas apresentações em espaços alternativos, normalmente, e de uma forma simplista dizemos que é um Site-specific.

Fiona Wilkie, tentando estabelecer uma relação entre o espaço da sala de espetáculos e o site-specific, atribui uma substituição do espaço/ tempo numa relação de aparência/realidade pelo lugar/ experiência físico, num “aqui e agora da experiência do espectador” (Wilkie, 2004, p. 17).<sup>5</sup>

Know Miwon tem desenvolvido este conceito explorando a site-specificity – As especificidades do local. Importa-nos perceber de que modo pode este conceito ser adotado para as artes performativas.

De uma forma clara coloca a questão da integração de uma obra de arte no seu contexto e clarifica algumas das suas práticas, “as práticas de site-specific do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que incorporavam as condições físicas de um determinado local como parte integrante da produção, apresentação e receção da arte” (Miwon, 2002, p. 1).<sup>6</sup>

Sendo bastante abrangente, este termo tende a sair da relação simples e direta da fisicalidade da obra e do seu envolvimento, próprios da instalação ou da escultura em espaço público quando os resultados destas ações mexem com uma comunidade, como são exemplo os trabalhos apresentados por John Ahearn e Rigoberto Torres.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> here and now of the spectator experience. (Tradução nossa)

<sup>6</sup> site-specific practices of the late 1960s and early 1970s, which incorporated the physical conditions of a particular location as integral to the production, presentation, and reception of art. (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Entre várias experiências no mundo das artes, John Ahearn, participou das atividades do CoLab (abreviatura de Collaboration Projects, Incorporated). O CoLab foi um coletivo de artistas alternativo fundado em 1977 por jovens artistas de Nova York que, de alguma forma, eram excluídos ou que conscientemente se excluíram do meio artístico. Pretendiam que a arte comunicasse universalmente e que fizesse parte da vida quotidiana.

Em 1979, Ahearn conheceu Rigoberto Torres, filho de imigrantes porto-riquenhos. Torres estudou fundição de figuras religiosas na fábrica de esculturas de seu tio no South Bronx (Nova York). A partir de 1979, Ahearn e Torres criaram esculturas realistas juntos; os moradores do bairro empobrecido do Bronx, immortalizando dezenas de pessoas principalmente afro-americanas e hispano-americanas desse bairro. Os seus trabalhos

Desde logo, esta especificidade do local ganha uma dimensão humana, que obriga a arte a relacionar-se com a sua envolvente comunitária

E é neste sentido que procuramos estabelecer uma ligação entre o cenário ou a cenografia e a vida numa abordagem complexa de inter-relação artística, social, política e cultural.

## Metro\_Casa

Temos assistido a uma gradual gentrificação da cidade do Porto em Portugal, o turismo tem sido fator de atratividade e de visibilidade da cidade enquanto destino em expansão, a par da redução das condições de habitabilidade e o êxodo das famílias do centro da cidade. Em simultâneo, temos registado um aumento significativo de pessoas que vivem nas ruas.

Esta visão de cidade cosmopolita e no centro das principais rotas turísticas da europa tem produzido uma maior curiosidade sobre as formas de arte performativa como expressão clara de um entretenimento necessário, isto reflete-se invariavelmente, de uma forma mais ou menos evidente, na produção e na programação cultural da cidade.

Em muito pouco tempo, os agentes culturais, passaram de lutadores contra as marés de indiferença pela formas de arte performativa a ilustres entertainers atarefados. Assistimos a um momento de urgência que, aliado a um historial de pouco público informado e regular, provoca um fenómeno de “Fast Culture”. Ironizando a dialética de Marx e Engels e evocando as críticas de Zygmunt Bauman às “Cidades Líquidas” como fator inaugural da efemeridade da vida.

Não confundindo a efemeridade do espetáculo com a vertigem do imediato ou a superficialidade, acreditamos que o tempo que dedicamos à cultura será traduzido em qualidade e conhecimento e preocupámo-nos muito sobre a apropriação, por parte dos agentes culturais, do sentido vazio de alguns conceitos

---

deixam um forte sinal do papel social da arte e serviu como forma de integração e valorização de minorias num bairro conhecido pela violência e a exclusão.

que se vão vulgarizando, como comunidade, participação, espaço-público ou site-specific, principalmente num contexto em que estes assuntos têm sido tratados assumindo a vida como um teatro, explicada por Erving Goffman, esquecendo a verdadeira face da cidade, que é palco e também é a casa e abrigo.

Expomo-nos, por isso, ao confronto da definição de Marc Augé sobre os não-lugares.

São diametralmente opostos ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metro, e pelos meios de transporte – mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados (Augé, 2005, p. 41).

Yu-Fu Tuan enfatiza a nossa relação com estes lugares que sendo públicos fazem parte do nosso quotidiano e por isso da nossa vida.” Quando um espaço adquire significado para um indivíduo, ele torna-se lugar” (Tuan, 2005, p. 73). O metro é muitas vezes o lugar onde lemos, planeamos futuros ou sofremos a angústia de um atraso, arrastamos connosco essas memórias de lugar.

Para Edward Casey esta memória corporaliza a uma experiência, “Esta presença é realmente uma copresença de cada um para outro, tudo ao alcance da vista e (geralmente) do ouvido. Esta é uma presença especificamente inter-humana, uma forma de comunidade, por mais breve que seja”<sup>8</sup> (Casey, 2004 p. 33).

A 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.

No nosso ponto de vista não poderão existir cidades sem esta dimensão humana e relacional.

Metro\_casa vem-se configurando, como um laboratório de experimentação que reflete sobre as práticas de ensino/aprendizagem e a práticas de intervenção artística em contexto.

Trazemos à discussão dois momentos particulares que relacionam

---

<sup>8</sup> This presence is really a co-presence of each to the other, all within eyeshot and (usually) earshot. This is a specifically interhuman presence, a form of community however brief it may be. (Tradução nossa)

diretamente as questões levantadas anteriormente no âmbito da “cenografia em campo expandido”, termo que procura honrar a evolução do conceito desenvolvido por Rosalind Kraus<sup>9</sup>, associando-o à “Cenografia expandida”<sup>10</sup>, conceito que vem sendo muito explorado recentemente.

A preocupação sobre a adequação do ensino aos estudos mais recentes sobre a cenografia fazem-nos incorporar nas nossas práticas de ensino/aprendizagem abordagens que, não sendo inovadoras, oferecem a oportunidade de confronto direto do jovem artista com a sua capacidade de intervir, conseguindo uma leitura imediata da sua experiência.

Os casos que expomos resultam de um par de ações/ formações com diferentes grupos: no Programa “Meeting Place – Music, Theatre, Landscape”<sup>11</sup> e, no Curso de Pós-graduação de Teatro e Comunidade<sup>12</sup>.

Como os objetivos destas ações foram sempre o de experimentação em contextos muito fugazes no tempo, foi entendido que as intervenções propostas num e noutra caso poderiam não chegar a ter uma abordagem muito profunda do ponto de vista pessoal e social e que os resultados poderiam revestir-se de alguma superficialidade e imediatez.

Partindo de premissas de intervenção artística e tendo como mote “Intimidade e a exposição” em espaço público seria inevitável tratarmos a relação entre o

---

<sup>9</sup> “Escultura em campo expandido” assunto tratados exaustivamente por Rosalind Kraus, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, Publicado em 1979, o texto, também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.

<sup>10</sup> *Scenography expanded* - Esta publicação é um texto que introduz para o design contemporâneo de performance, dentro e fora do teatro. Ele examina o potencial dos aspetos visuais, espaciais, tecnológicos, materiais e ambientais da performance para moldar encontros performativos. Define algumas das mais recentes características da cenografia do século XXI e examina o leque e as potencialidades deste novo campo de trabalho e pesquisa. Este volume mostra exemplos e estudos de caso que ilustram ricamente o universo da prática cenográfica contemporânea adaptada a diferentes contextos. Inclui exemplos de práticas convencionais de teatro, o teatro experimental, a instalação e a arte ao vivo, a performance na cidade, eventos de grande escala e entretenimentos populares e apresentações por e para comunidades específicas.

<sup>11</sup> Projeto Europeu de cooperação estratégica em 2014/15 envolvendo quatro escolas europeias, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Porto, Portugal), University of Winchester (Winchester, Reino Unido), Stockholm Academy of Dramatic Arts e Swedish University of Agricultural Sciences (Estocolmo e Malmö, na Suécia), englobando estudantes de Teatro, Design, Arquitetura e Arquitetura paisagista.

<sup>12</sup> Curso lecionado na ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

corpo e a cidade.

Estas ações propõem precisamente o questionamento desta fronteira, sendo que para a mesma proposta surgem resultados radicalmente diferentes, por essa razão, consideramos que deve ser dado a conhecer.

Desde logo importa salientar que o exercício em questão utiliza o espaço do metro que não é considerado de acesso público livre; logo o exercício proposto pretende centrar-se na relação direta com o público num espaço privado de utilização pública, mas com regras fixadas ao nível da liberdade e da segurança.

### Meeting Place – Music, Theatre, Landscape

Este projeto visa o estabelecimento de espaços de encontro, encontros interdisciplinares, encontros entre arte e a paisagem, salientando os aspetos de imersão no desenvolvimento de linguagens estéticas e de intervenção artística.

Integrado no Programa Intensivo realizado no Porto foi desenvolvido um workshop de três dias orientado pelo autor tendo como premissa que se evidenciassem aspetos de intimidade e de exposição: O corpo e o espaço num lugar público.

Os espaços do metro do Porto foram apresentados como espaços a intervencionar.

Os estudantes foram organizados em grupos multidisciplinares e após uma apresentação física dos locais foram dadas condições para desenvolvimento das propostas.

Apesar das dificuldades inerentes ao fato de, não se conhecerem e terem idiomas e formações distintas, os estudantes cooperaram e conseguiram apresentar as suas propostas. Os resultados foram muito diversos, em linguagens artísticas entre a instalação, a instalação sonora e a performance.

Figura 1 – Apresentação dos vários projetos do laboratório Metro\_Casa, Porto, 2015



Fonte: o autor

Nestes trabalhos sentiu-se, genericamente, a falta de atenção ao local/contexto, sendo que as propostas apresentadas se situaram mais numa abordagem estética *in situ*, esquecendo genericamente as potencialidades de criar envolvimento e de estabelecer formas de abordagem de interação ou relacional.

As características do Projeto e do laboratório vieram a comprovar-se desajustadas ao interesse inicialmente proposto. Apesar de, entre estes grupos termos membros da comunidade local (Porto), na sua maioria eram estrangeiros o que só por si limita a disponibilidade para o encontro e a abertura para o contacto direto. Para além disso, o limite temporal de três dias impôs um calendário curto prejudicando o entrosamento mais efetivo.

Percebemos que os aspetos negligenciados determinaram ou limitaram substancialmente a capacidade real de resposta à proposta em causa. O que nos permite reequacionar todos estes fatores, ao nível dos métodos de ensino/aprendizagem e das práticas artísticas.

Hoje reconhecemos com alguma ironia o desajuste deste exercício servindo para nós como exemplo como o modelo formação pode destruir uma boa proposta quando desadequada ao grupo e aos tempos.

Ficou claro, um conjunto de fatores que torna determinante a integração dos projetos artísticos no seu contexto, e que deverá existir uma ética que norteie os métodos e as práticas por forma a respeitar todos aqueles com quem partilhamos

o nosso trabalho, seja ele o estudante, artista ou o público e tendo sempre em atenção o seu contexto cultural, social e político.

## Pós-graduação teatro e comunidade

Durante dois dias os estudantes da Pós-graduação de Teatro e Comunidade tiveram uma oficina intitulada “Intervenção artística em contexto”, lecionada pelo autor.

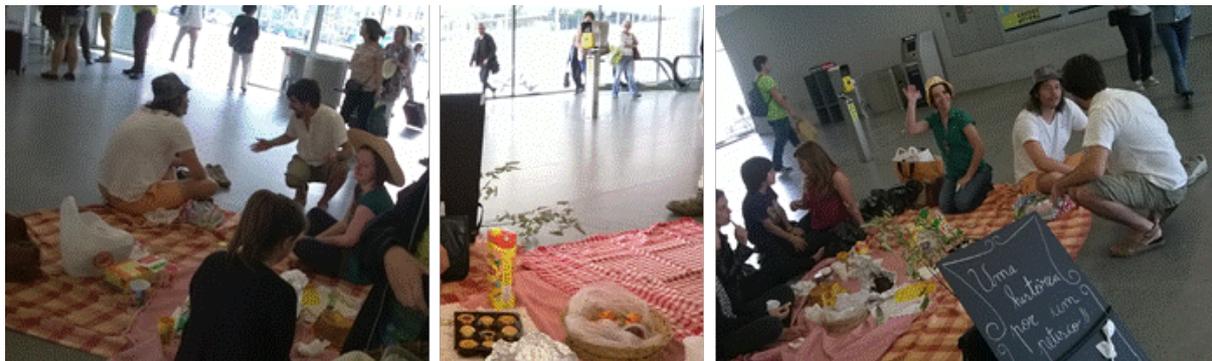
A turma, composta por 10 estudantes e era bastante heterogénea. Havia estudantes com experiências anteriores no campo das artes, da intervenção social e do ensino.

Na proposta apresentada pretendeu-se a exploração dos conceitos de lugar, espaço público, intervenção e espaço relacional e visava o desenvolvimento de um projeto de intervenção em espaço público partindo de pressupostos que evidenciam aspetos de intimidade e de exposição.

A resposta dos estudantes foi de se proporem a montar um piquenique na entrada da estação do metro da Trindade, no Porto.

O espaço foi escolhido tendo em conta a particularidade de ser o único espaço verdadeiramente público na estação do metro, uma vez que só é permitido circular dentro das estações de metro se tiver o bilhete devidamente validado. O espaço escolhido corresponde à entrada do edifício e é delimitado por cabines de validação de bilhetes. Logo é um espaço público.

Figura 2 – Apresentação do laboratório apresentado pelos estudantes da Pós-graduação Teatro e Comunidade na Estação da Trindade, Porto, 2016



Fonte: o autor

Os participantes procuraram agir com a normalidade de um piquenique familiar e propunham que os utentes do metro se juntassem ao grupo com uma única condição a de contarem uma história, fazendo uma referência ao trabalho de Ana Teixeira, “Escuto histórias de amor”.<sup>13</sup>

Neste exercício percebemos uma adequação quase imediata quer ao tema proposto, quer às metodologias e práticas a explorar, conhecendo o local proposto nenhum dos estudantes teve dificuldade em perceber como conseguir que o resultado das suas ações tenha um impacto real na comunidade e no local escolhido.

### Notas conclusivas

Os dois exemplos apresentados espelham algumas das questões que consideramos pertinente quando optamos por trazer a arte para a rua.

Todos temos exemplos de intervenções artísticas interessantíssimas do ponto de vista estético e performativo, que não conseguiram estabelecer uma relação com o contexto.

---

<sup>13</sup> Ana Teixeira é uma artista brasileira que explora conceitos da «arte relacional» desenvolvendo um conjunto de intervenções artísticas explorando o conceito de arte como resultado das interações humanas e seu contexto social. A maioria dessas ações foi realizada na rua, em interação com um público bastante diversificado, composto tanto por frequentadores habituais de museus e galerias, quanto por transeuntes não habituados à convivência com obras de arte de qualquer espécie.

Nos dois exercícios expostos foram obtidos resultados diametralmente opostos o que motivou ainda mais a aprofundar a reflexão sobre estas questões e a procura trazê-las a debate sempre que possível. No Programa Internacional as características do grupo e do exercício foram condicionadoras, resultando na desvalorização dos diversos aspetos da intervenção, em função de um gesto artístico. Desta forma não foi conseguida uma verdadeira relação nem com o espaço nem com o público, verificando-se uma desvalorização evidente do seu contexto, tendo resultado, na maior parte dos casos, em jogos privados em espaço público ou, se quisermos, em arte em paisagem de cidade.

Por outro lado, no grupo da Pós-graduação em Teatro e Comunidade, a coesão entre o projeto e a sua implicação com os utentes do metro do Porto foi evidente, conseguindo incorporar ideias de referências dadas anteriormente.

Deslocando estes exercícios da esfera académica para o espaço de discussão das práticas artísticas, os projetos apresentados poderão servir como exemplos opostos na abordagem a um contexto.

Isto faz tanto ou mais sentido quando percebemos que o espaço público é hoje entendido como palco fácil e imediato de cultura rápida em não-lugares.

Pretendemos sair destes não-lugares da cultura e destes espaços vazios, como diz Peter Brook (1996, p. 98):

O teatro pode ser um lugar muito especial [...] pode, às vezes simultaneamente, ser também um lugar confuso, relaxante, intimidante, emocionante, distanciador, um lugar de competição e muitas vezes de economias ocultas, acusações políticos e convicções estéticas.<sup>14</sup>

Não poderíamos terminar sem falar do público que, na complexidade do exercício artístico contemporâneo nem sempre é respeitado. No nosso ponto de vista Aracy A. Amaral coloca bem a problemática do artista contemporâneo.

Como fazer que o produto de seu trabalho tenha comunicação com o

---

<sup>14</sup> That a theatre can be a very special place [...] it can, sometimes simultaneously, also be a confusing, relaxing, intimidating, exciting, distancing place, a place of competing and often hidden economies, political charges and aesthetic convictions. (Tradução nossa)

público mais amplo; que sua obra possa refletir uma participação direta em seu contexto social; e, eventualmente, a participação dessa obra para uma eventual ou desejável mudança da sociedade (Amaral, 2003, p. 25).

Jacques Rancière, reflete sobre um valor de humanidade, falando sobre teatro ele desenvolve uma ideia de emancipação que está perto de sentido individual da liberdade – emancipação.

A oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencentes elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição (Rancière, 2010, p.24).

Este tema continua a estar em aberto, pelo que julgamos urgente e importante discutir sobre as questões levantadas entre público e paisagem de cidade, intervenção artística e jogo privado e entretenimento e cultura, à luz de uma ética que nos diz respeito

As experiências relatadas e as reflexões apresentadas enquadram-se numa necessidade de repensar o papel da arte, da liberdade e da participação, procurando contribuir para a discussão que julgamos urgente sobre o lugar da arte na sua relação de receção com o público.

## Referencias

AMARAL, Aracy. *A arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Estúdio Nobel, 2003.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Tradução de Redondo Júnior, edição de Eugénia Vasques. 2ª ed. Amadora, Biblioteca. Portugal: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Introdução a uma antropologia da Sobre a modernidade. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. In: YATES, S. (Ed.). *Poéticas del espacio*, Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2005.

BROOK, Peter. *El espacio vacío* - Arte y técnica del teatro. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

CASEY, Eduard. *Public Memory in Place and Time*, edited by Kendall Phillips (University of Alabama Press), 2004.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Art and Public Space: Questions of Democracy*. <http://www.jstor.org/stable/466433>, 1992.

GROTOWSKY, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1992

LACY, Suzanne (Edit.). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Seattle. Washington: Bay Press, 1994.

MASSEY, Doreen. *For Space*. London: SAGE Publications, 2005.

MIWON, Kwon. *One place after another, Site-specific art and location identity*. USA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu negro, 2010.

SANCHEZ, José A. (edit.). *La escena Moderna, Manifiestos e textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place - The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

WILKIE, Fiona. *Out of place, the negotiation of Space in Site-specific performance*, (Tese Doutoral). School of Arts, University of Surrey, 2004.

Catálogo Um teatro sem teatro, MACBA - Museu d' Art Contemporani de Barcelona e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007.

Recebido em: 21/09/2020

Aprovado em: 27/01/ 2021

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte - CEART  
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)