



Universidade Autónoma de Lisboa | Departamento de Arquitectura

Mestrado em Arquitectura

ESPAÇO, TEMPO & LUZ

ARQUITECTURA, ARTE ESTÁTICA QUE ABRIGA UMA ARTE EM MOVIMENTO, DANÇA, TEATRO, MÚSICA...
O QUE DEFINE O LIMITE? ONDE ESTÁ O LIMITE DO PALCO?

Mafalda de Menezes Vilhena Girão

Francisco Aires Mateus

Manuel Aires Mateus

Joaquim Moreno

Anna Bacchetta

Setembro 2012

ÍNDICE

2	ABSTRACT pt & ABSTRACT pt
4	INTRODUÇÃO espaço & tempo
5	RELAÇÃO ACTOR & ESPECTADOR
6	CASOS DE ESTUDO
7	O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO Louis Kahn. Fine Art Center
9	ESPAÇO DE ACTUAÇÃO. Adolphe Appia. Festival Hellerau
13	ESPAÇO & TEMPO. Merce Cunningham. <i>Events</i>
15	CONCLUSÃO CASOS DE ESTUDO

LISBOA

16	EXPANSÃO DA CIDADE.
17	RELAÇÃO ENTRE PORTO E CIDADE. valorização do rio
18	ATERROS
	ATERRO DA BOA VISTA
19	DESCRIÇÃO. Doca de Alcântara e Cais do Sodré
20	IMPLANTAÇÃO. Programa.
21	PROPOSTA
22	CONSTRUÇÃO. Materiais & Sistemas
23	RELAÇÃO ENTRE TEMA E PROPOSTA
24	BIBLIOGRAFIA

ABSTRACT pt

O que define o limite? Onde está o limite do palco?

De forma a responder a este tema, escolhi três perspectivas para sustentar a base da minha pesquisa em que o corpo físico é o protagonista, tanto da perspectiva do arquitecto, do cenógrafo e do coreógrafo. A sua relação com o espaço e o tempo e a relação entre actor e espectador, sendo estes os factores predominantes para determinar o limite.

Iluminar o palco, iluminar a cena?

Reflexão e estudo sobre a relação entre o “espaço cénico”, actor e espectador na perspectiva do arquitecto e do coreógrafo, onde a luz é utilizada para revelar e limitar o espaço.

“I sense Light as the giver of all presences, and materials as spent Light. What Light makes casts a shadow and the shadow belongs to Light.”¹

Louis Kahn. *Silence and Light* (1968,1969)

Arquitectura, arte estática que abriga uma arte em movimento: dança, teatro, música... O espaço e tempo são matérias comuns ao arquitecto, ao cenógrafo e ao coreógrafo. A estrutura de um edifício é algo imóvel e concreto sendo que o seu interior, o conteúdo que circula pela estrutura altera-se com o tempo, torna-se flexível. Um edifício não é definido para corresponder a uma função. Não é o uso que define a forma mas sim a peça de arquitectura que gera o uso. Cada coreógrafo utiliza e define o espaço como pretende.

A dança e a música, tal como a arquitectura, possuem uma estrutura. Esta é invisível aos espectadores mas constantemente presente num coreógrafo, num compositor, num artista, num bailarino e num músico. Cada um com uma linguagem distinta. A música é lida através de um pentagrama, a sua estrutura é composta por cinco linhas horizontais e o espaço entre essas mesmas linhas. É nessa formação onde se escreve as notas. Representadas por sinais, revelam e transmitem a ideia do compositor. Cada símbolo tem um significado. Através desses símbolos os músicos conseguem determinar os sons, os ritmos, as durações, os silêncios, a harmonia e a forma da música. A estrutura que o coreógrafo aplica, trabalha e transmite para os seus dançarinos é o tempo, os passos. Cria um ritmo que os guia e os orienta.

“You in music, as we in architecture, are interested in structure. To me the structure is the maker of Light.”²

Louis Kahn. *Space and the Inspirations* (1967)

Palavras-chave: Tempo, Espaço, Corpo, Música

¹ TWOMBLY, Robert (editor). *Louis Kahn: Essential Texts*. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. p229.

² TWOMBLY, Robert (editor). *Louis Kahn: Essential Texts*. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. p224.

ABSTRACT en

What sets the limit? Where is the limit of the stage?

In order to answer this theme, I chose three perspectives to support the basis of my research in which the physical body is the protagonist, both from the perspective of the architect, the designer and choreographer. The relationship that the body has with space and time. I chose to reflect and analyze the relationship between actor and spectator, as it is these factors that determine and create the limit.

Illuminate the stage, illuminating the scene?

Reflection and study on the relationship between "stage space", the actor and the spectator from the perspective of the architect and choreographer in which light is used to reveal and limit the space.

"I sense Light as the giver of all presences, and materials spent the Light. What makes Light casts a shadow and the shadow belongs to Light. " ¹

Louis Kahn. Silence and Light (1968,1969)

Architecture, static art that houses a moving art: dance, theater, music ... Space and time are common materials to the architect, the scenic designer and choreographer. The structure of a building is somewhat immobile and concrete but its interior, the contents flowing through the structure changes with time, it becomes flexible. A building is not set to match a function. The use doesn't define the shape but instead it's the piece of architecture that will generate usage. Each choreographer uses and defines the space as they require.

Dance and music, just like architecture, has a structure. This is invisible to the viewers but constantly present to the choreographer, composer, artist, dancer and musician. Each one with a different approach. Music is read through a pentagram, its structure is composed of five horizontal lines and the space between these lines. It's in this scheme where you write the notes. Represented by signs, which reveal and transmit the composer's idea. Each symbol has a meaning. Through these symbols musicians can determine the sounds, rhythms, durations, silences, harmony and form of music. The structure that the choreographer applies, works and transmits to its dancers is the time steps. Create a rhythm that guides and directs.

"You in music, we in the architecture, are interested in structure. To me the structure is the maker of Light. " ²

Louis Kahn. Space and the Inspirations (1967)

AGRADECIMENTOS

Aos meus professores:

Francisco Aires Mateus, Manuel Aires Mateus, Joaquim Moreno e Anna Bacchetta que me ajudaram

Colegas: Madalena Lino Dias, Tomás Forjaz, Maria Bello, Matilde Girão, Filipa Rebelo de Andrade.

INTRODUÇÃO. espaço e tempo define a dança e a música.

O ensaio explora e analisa a relação entre a arquitectura e a dança, o espaço onde ocorre este confronto entre artes. Escolhi três casos de estudo, três perspectivas sobre a relação entre o espaço cénico, o actor e o espectador. Tanto o arquitecto, o cenógrafo e o coreógrafo partem do corpo para o espaço. O arquitecto parte da relação entre o corpo para o espaço arquitectónico que o envolve. O cenógrafo parte da relação entre os objectos e o corpo. O coreógrafo parte do corpo para criar um ritmo autónomo, uma métrica.

O *Espaço e tempo* implementa-se em todas as artes. É a partir da interacção entre o emissor e o receptor que surge um diálogo num espaço e num tempo. Tudo gira à volta deste tema, da relação entre dança e espaço, espaço e tempo, tempo e dança. Da escolha deste tema, definição e limite do espaço de actuação, surgem várias questões.

A dança é determinada pelo espaço ou o espaço é determinado pela dança?

O tempo é determinado pelo espaço ou o espaço é determinado pelo tempo?

A dança é determinada pelo tempo ou o tempo é determinado pela dança?

O objectivo é desenvolver e reflectir sobre estas questões. A importância que cada assunto apresenta individualmente e em conjunto revela diferentes emoções, propósitos. A potência da dança torna-se fascinante por ser limitada, acontece num certo período de tempo e depois desaparece. Restringida por um espaço e um tempo. A música, o som, tal como a dança, onde o movimento não se consegue “agarrar”, é sentida individualmente por cada um. Os outros elementos, luz e espaço não exigem prazos de tempo.

Os objectivos de um arquitecto são diferentes das de um coreógrafo?

Cada autor produz o seu método criando-o num tempo e num espaço. Um espaço, definido por uma dimensão finita, é caracterizado pela luz, som e materiais. A luz revela o espaço, a profundidade, as cores, as formas, os objectos, as texturas, cria ambientes.

“In architecture, light reinforces certain structural ideas in a building. I don't see light as having a structure of its own, certainly not artificial light. The task which light has to perform is to support, accentuate and open up existing things, surfaces and spaces”³

³ MEIER, Richard, *Made of Light. The Art of Light and Architecture*. 2005 p42.

RELAÇÃO ACTOR & ESPECTADOR

A relação entre espectador e actor transformou-se ao longo do tempo, acompanhando as transformações da cultura e da sociedade. Desta forma o espaço arquitectónico também admitiu alterações.

O teatro grego apropriava-se da topografia do terreno, ocorria ao ar livre e era aberto para todo o público. A sua implantação era fundamental, existia uma ligação com a Natureza, afastada do centro da cidade. O teatro era, de certa forma, a continuidade do terreno. Em contrapartida, o teatro Romano encontrava-se no centro da cidade salientando o espírito empírico de engenharias e estruturas. Erguia-se num semicírculo, fechado pelas laterais de forma a ter a mesma altura por todo o conjunto. O teatro Isabelino, tal como o teatro Grego e o Romano, consistia num espaço único e aberto. Os teatros eram vividos e entendido como um só, sempre existiu uma ligação próxima entre actor e espectador.

Foi o teatro Italiano que criou uma separação entre palco e o auditório tal como interior e exterior. Com a queda do império Romano a igreja impediu a continuação do teatro. Portanto, os artistas regressaram à praça, à rua e mais tarde ao altar, para as naves das igrejas e capelas. Na rua usavam carrinhos como meio para mudar o fundo do placo, segundo a cena a ser representada. Desta forma começa a surgir a engenharia do palco, a modificação do cenário. Os temas apresentados no teatro Medieval eram religiosos mas introduziam situações do quotidiano.

O teatro Renascentista fundamentou-se nos modelos gregos e romanos tendo consciência da escala humana das suas proporções; o ser humano era o centro do Universo. Com a descoberta da perspectiva o teatro renascentista alterou o espaço de actuação mas manteve a mesma disposição que os teatros gregos e romanos, *cavea*, *orchestra*, *proscenium* e *Skene*. Devido aos meios mecânicos do placo e à perspectiva este ganha outras dimensões em relação à plateia, comparado com os teatros da antiguidade clássica. A proporção entre a palco e o auditório é semelhante. Os teatros do século XIX e XX retomaram também para a relação que o teatro grego propunha entre actor e espectador.

A relação entre actor e espectador não é determinada somente pelo espaço arquitectónico mas também pelo tema da peça e pelo público. Desde a classe baixa à elite. São todos componentes que provocam e alteram essas diferentes relações entre artista e público. Ou seja, a tragédia, a comédia, o drama, a ópera... são todos géneros que por consequência influenciam o público.

A arquitectura e o teatro confrontaram-se com contradições ao longo dos anos. O teatro como espaço arquitectónico depara-se com conflitos como palco e auditório; interior e exterior; realidade e ficção. O palco é por si só um espaço flexível, móvel.

"The challenge facing theatrical architecture is to resolve this separation by materializing the relationship between the heart of the theater – a protected autonomous microcosm, an instrument to be tuned by producers – and its exterior, which sets it in the outside world."⁴

⁴ BRETON, Gaëlle. *Theaters*. Paris : Ed. du Moniteur, 1991. 119 p.

CASOS DE ESTUDO

A selecção dos casos de estudo tem como objectivo confrontar e estudar a evolução e a relação que o artista tem com o espaço arquitectónico e os espectadores. O fio de ligação entre os exemplos é o espaço e o tempo, a relação que cada um tem.

Início pelo espaço arquitectónico, sendo este a ferramenta que oferece “refúgio” às artes. O arquitecto Louis I. Kahn, o *Performing Arts Center Fort Wayne* (Indiana, USA), exprime que tipo de relação pretende para o espectador em relação ao artista e como ambos interagem com o espaço mas também o edifício como um todo. De seguida, para uma escala menor: teatro *Hellerau* de Adolphe Appia. Onde expressa um desejo de romper a bidimensionalidade do espectáculo, a tela pintada e criar um cenário tridimensional. O último caso de estudo é a *performance Events* do coreógrafo e dançarino Merce Cunningham. Trabalha principalmente e individualmente com o corpo, a dança. O corpo é tudo. A música é secundária, é um elemento flexível em relação à dança. Opera com a dança, música e espaço singularmente. Para o coreógrafo o espaço é uma consequência e a música um complemento da dança. Para o dançarino a música é o ritmo.

“An afterimage is what we are left with when the performance is over. Dancing leaves nothing else behind- no record, no text- and so the afterimage becomes the subject of dance criticism. A dance critic tries to train the memory as well as the organs of sense; he tries to make the afterimage that appears in his writing match the performance.”⁵

⁵ CROCE, Arlene. *Afterimages*, Alfred A. Knopf; 1st edition (October 1977)

O ESPAÇO ARQUITECTÓNICO. Louis Kahn. Fine Art Center

"When I see a plan before me, I see it for the character of the spaces, and their relations. (...) To hear a sound is to see its space. Space has tonality, and I imagine myself composing a space lofty, vaulted, or under a dome, attributing to it a sound character alternating with the tones of space, narrow and high, with graduating silver, Light to darkness. The space of architecture in their Light make me want to compose a kind of music, imagining a truth from the sense of a fusion of the disciplines and their orders ." ⁶

Louis Kahn. Space and the Inspirations (1967)

O Fine Art Center (1961-1973), tal como o nome indica, é um centro cultural que explora as várias artes: teatro, museu, escola de arte, orquestra e um museu histórico.

Localiza-se em Fort Wayne, no estado de Indiana, cidade agrícola que enfrentou alguns desafios durante o pós-guerra. Começa a dispersar-se para os subúrbios deixando um vazio no centro da cidade. Louis Kahn, como estratégia principal, começa por discutir o local de implantação. Insiste em desenvolver o seu projecto no centro da cidade, recusando a implantação inicial nos subúrbios. A sua vontade era reanimar o centro da cidade.

A primeira proposta (imagem), de 1963, é composta por diversos volumes: orquestra, várias salas de teatro, um museu histórico, recepção, conjunto de residências e um parque de estacionamento. A ligação entre edifícios seria realizada pelo interior, uma vez que o conceito principal consistia em criar uma entrada comum para todo o complexo, "an entrance doorway which is a garage". ⁷

Louis Kahn in the Midwest.

Na segunda proposta, (imagem) Kahn mantém apenas a mesma localização para a orquestra. Todo o resto do complexo desenvolveu-se com um outro registo. O teatro, fragmenta-se. Une-se num complexo rectangular a galeria de arte, o museu histórico, a recepção. Desta forma, orientada com o centro da cidade, a entrada do centro de artes é feita pelo vazio que se encontra a sudeste. A escola implanta-se no limite do lado nascente com ligação para o jardim triangular.

"There is no entity present: the philharmonic is dependent upon the art school, the art school on the civic theater, the civic theater on the ballet, and so forth. And it is so: the plan is so made that you feel one building is dependent on the other..."⁸

Louis Kahn in the Midwest.

Por questões financeiras não foi possível construir o complexo, porém Louis Kahn, propõe como estratégia, construir por volumes, de forma a obter o conjunto. O teatro (1970-1973), único edifício produzido, visava englobar dois auditórios com dimensões variadas. Mais uma vez por razões económicas, só foi possível avançar com um.

⁶ TWOMBLY, Robert (editor). *Louis Kahn: Essential Texts*. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. p225.

⁷ Architecture in context. *Louis Kahn in the Midwest*. The Art Institution of Chicago. Jack Perry Brown. February 15 June 26. 1989

⁸ Architecture in context. *Louis Kahn in the Midwest*. The Art Institution of Chicago. Jack Perry Brown. February 15 June 26. 1989

Louis Kahn descreve o complexo do teatro como, “a violin in a violin-case”. A estrutura do edifício deu ênfase ao isolamento acústico pois junto dele passa uma linha ferroviária. Assim o teatro, localizando-se no centro, é construído em betão e protegido por duas camadas de tijolo estruturalmente separadas. O miolo desta parede absorve os programas de apoio: recepção, distribuição, escritórios...

Por espaço arquitectónico entende-se uma construção com base nas suas dimensões, é um objecto tridimensional. Tem como princípio as medidas em que o homem é o elemento central do espaço. O espaço de representação não está directamente ligado com a arquitectura em si, pois enquanto a arquitectura permanece no espaço, a actuação termina. Ela própria maneja e condiciona o tempo. A arte de representação, segundo Louis Kahn, consistia numa relação íntima e próxima entre actor e espectador. Ambos deviam ser cúmplices.

“I thought further of the meaning of a place of assembly.... [T]he music is only partly important; décolleté is important: seeing a person and becoming entranced is also important.... But it's all part, is it not, of the nature of going to a concert? So is seeing the entire hall - not to be forced by its shape to look at it from under a balcony, not just to hear music, but to feel the entire chamber - because being in the chamber is like living in the violin. The chamber itself is an instrument. If you think a great deal about such a place, you can come to the realization that you are making a musical instrument containing people, one I'd describe as a place of gold and red that had to have a baldachino coming down over the players.”⁹

Louis Kahn in the Midwest.

⁹ Architecture in context. *Louis Kahn in the Midwest*. The Art Institution of Chicago. Jack Perry Brown. February 15 June 26. 1989

ESPAÇO DE ACTUAÇÃO. Adolphe Appia. Festival Hellerau

Por definição o espaço performativo é caracterizado pelo público e o artista, pelo desempenho da relação visual entre ambos. Partilhando o mesmo tempo real, de horas, minutos e segundos, onde o artista se guia ainda segundo um tempo métrico.

Richard Wagner, compositor, maestro e director alemão do século XIX, desempenhou um papel fundamental para a evolução do teatro. Baseando-se na tipologia dos teatros gregos e nos seus princípios, a vontade que estes tinham de criar uma harmonia entre o artista e o público, inova com o conceito da iluminação do auditório. Pela primeira vez, durante o espetáculo a plateia fica totalmente “às escuras”. Richard Wagner, explora a separação virtual entre o público e o artista ao manobrar e calibrar a intensidade da iluminação da sala.

“A característica principal é a separação entre a sala e o cenário. A condição é ver e ouvir bem, o número de espectadores é indiferente. Não se pretende estabelecer uma verdadeira relação com o espectador.”¹⁰

Com o projecto *Festspielhaus* em *Bayreuth* (imagem) 1876, Richard Wagner a nível arquitectónico volta a implementar a organização da plateia grega. Com este apontamento retira as galerias de distribuição destinadas à classe média, e os camarins privados à classe alta, pois estes determinavam-se apenas à separação das classes. Richard Wagner consegue assim retomar os princípios do teatro grego. A plateia recupera o seu espaço de anfiteatro. Para a orquestra criou um fosso semicoberto, debaixo do palco, de forma a que o público não se desconcentre com o maestro e os instrumentos.

“We shall no longer attempt to give the illusion of the forest but instead the illusion of a man in the atmosphere of the forest.”¹¹

Adolphe Appia (1863 -1928), arquitecto, cenógrafo e teórico suíço estuda uma nova forma de representação do palco. Abandona o palco de duas dimensões, a tela pintada que até então persistia.

Em 1882, assiste à Ópera *Parsifal* no teatro *Festspielhaus*, pelo compositor Richard Wagner, onde observa que os cenários não representam a intenção e a força do teatro. Os palcos do compositor alemão são românticos e não revelam o drama da peça. Adolphe Appia questiona-se e reflecte sobre a noção e a definição do teatro e de um palco. Assume que um cenário deveria ser tridimensional de forma a que os espectadores e principalmente os actores poderiam desempenhar e “viver” a cena no momento de representação. Toma como ponto de partida uma construção mais próxima da realidade, onde a importância do tempo e do espaço era essencial. Entende o tempo como consequência da luz e da música. Com a existência do contraste luz/sombra, a ligação entre actor e cenário expunha-se com fluidez, deixando a realidade romântica de Richard Wagner e implementando o abstracionismo especulativo.

¹⁰ GÓMEZ, Felisa de Blas, *El teatro como espacio*, arquia/tesis 29, (ed. 2009 Fundación Caja de Arquitectos), pg 93.

¹¹ BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Routledge; 1st ed edition (16 Dec 1994). pg 118.

Adolphe Appia identificava seis elementos característicos do espaço de actuação: a música, o corpo, o espaço cénico, a luz, a cor e o signo.

A música impõe um ritmo. É o elemento de ligação que coordena o movimento dos actores e a cena.

“Através da música, a cena entende-se como um processo no tempo e no espaço.”¹²

Ao contrário do espaço cénico que impõe uma ideia estática, o corpo quebra essa rigidez ao desempenhar os seus movimentos fluidos, entendidos como linhas horizontais. Nos espaços cénicos, um ritmo que se relaciona com a luz e a sombra, traçam formas horizontais e verticais.

“Os seus volumes exigem a presença corporal para que a matéria perca a sua consistência ilusória e se afirme como presença.”¹³

“Light, just like the actor, must become active... Light has an almost miraculous flexibility... it can create shadow, make them living, and spread the harmony of their vibrations in space just as music does.”¹⁴

A luz é um componente manipulador, cria emoções, atmosferas, sensações... Define o ambiente em conjunto com os elementos do espaço. Quando a luz é reflectida numa superfície o que nos é visível vai depender da superfície, da quantidade e da qualidade da luz. Adolphe Appia utilizava diferentes intensidades e diferentes cores de luz para manipular e criar uma variedade de emoções no cenário e nos espectadores. Cria uma nova perspectiva no espaço de actuação, ou seja, uma união entre a luz, o espaço e o corpo. Trabalhava com o contraste entre luz e sombra. A sombra reforça os objetos, os limites dos espaços, a percepção do passar do tempo.

O signo “está subordinado ao elemento expressivo; representa no cenário a parte do texto que o actor não é responsável e seria visualmente uma descrição oral do lugar, isto é, as direcções do palco”.¹⁴

O Festival Hellerau, obra que escolhi como exemplo de análise e de reflexão trata-se de uma escola na cidade jardim perto de Dresden, Alemanha. Karl Schmidt, fundador da cidade, baseou-se nas cidades-jardins de Ebenezer Howard, urbanista. O projecto consistia em criar uma biblioteca, um hospital, uma escola, um centro de artes, uma área para o comércio e parques. O objectivo da cidade jardim, por razões de crescimento económico e pelas más condições de vida na cidade, seria criar um equilíbrio entre a cidade e o campo.

Hellerau une as várias artes desde arquitectos, músicos, artistas e cenógrafos. O teatro, projecto de Heinrich Tessenow, representa isso mesmo. A sala polivalente, o atelier do teatro foi trabalhada em conjunto por Heinrich Tessenow, Émile Jacques Dalcroze, Adolphe Appia e com o pintor Alexander von Salmann. De forma rectangular contém, um cenário fixo, realizado por Adolphe Appia, que consiste em plataformas, escadas e rampas de forma

¹² GÓMEZ, Felisa de Blas, *Arquitecturas Efímeras – Adolphe Appia, Música y Luz*. 1ª ed. – Buenos Aires: Nobuko, 2010. pg 31

¹³ GÓMEZ, Felisa de Blas, *Arquitecturas Efímeras – Adolphe Appia, Música y Luz*. 1ª ed. – Buenos Aires: Nobuko, 2010. pg 33

¹⁴ GÓMEZ, Felisa de Blas, *Arquitecturas Efímeras – Adolphe Appia, Música y Luz*. 1ª ed. – Buenos Aires: Nobuko, 2010. pg 41

a explorar os movimentos horizontais e verticais. As paredes estão cobertas com um tecido branco. A iluminação, desenhada pelo pintor Alexander von Salmann, correspondia à visão e às necessidades que Adolphe Appia exigia. A orquestra situa-se num fosso no meio da sala que se poderia fechar de forma a criar um espaço plano e único. Apresentava-se como uma sala experimental, multifuncional.

Émile Jacques Dalcroze, músico e compositor suíço, criador do método da eurytmia, acreditava que a música deveria ser entendida pelos movimentos do corpo. Desta forma o corpo funcionaria como um instrumento. Ambos, Adolphe Appia e Émile Jacques Dalcroze, trabalharam em conjunto e apresentaram uma nova arte cénica, onde a música era o elemento principal que deu arranque às suas ideias. Realizou-se em 1912 o primeiro festival de Hellerau. Apresentado em três programas, três cenários distintos (imagens). A ópera é composta por diversos exercícios, uns improvisados, outros treinados. Uns contêm danças rítmicas com música clássica, enquanto outros contêm músicas compostas por estudantes. O segundo acto de *Orfeu e Euridice* revela de uma forma clara a intenção da nova arte cénica.

"Orpheus entered at the highest point of the scene structure, in a glare of Light, and slowly descended the monumental staircase into ever greater darkness, confronted and opposed by the Furies. Dressed in black tights, they were in constant motion; carefully coordinated with the ebb and flow of music. Arranged along the steps and platforms, their naked arms and legs seemed like snakes, and formed a veritable moving mountain of monstrous forms, before being overcome and subdued by the sound of Orpheus' playing and the poignancy of his pleas. The whole scene was bathed in an other-worldly blue Light, the glow of Hades, and, as one spectator observes, *It was beyond imagination. The space lived – it was a conspiring force, a co-creator of life.*"¹⁵

O segundo Festival de Hellerau, ópera de *Orfeu e Euridice* em 1913, também composto por três actos, começa com um cenário formado por uma grande escadaria, em que as paredes laterais e a parede de fundo estão cobertas por cortinas azuis escuras. O coro encontra-se detrás dessas cortinas criando um ambiente majestoso. No segundo acto o cenário mantém-se como no ano anterior e por fim, o terceiro acto contém três níveis interligados e rodeados por colunas.

O conceito e a intenção de Hellerau serviu como estudo, como experiências, para pôr em prática as suas ideias. O corpo é o ponto de encontro de todas as artes. A intenção do novo movimento foi bem compreendida, "its work presented a real and direct alternative to contemporary staging techniques and believe that almost inadvertently eurhythmics was in the process of opening up quite extraordinary new vistas for the theatre."¹⁶

Assim, conseguimos ter uma ideia clara dos objetivos e da visão de Adolphe Appia. A importância que o público tem é tão forte como a do próprio artista. O corpo é o interlocutor, que interpreta os sons, o espaço, o tema. A relação entre os dois é algo constantemente presente nos seus projectos.

¹⁵ BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Routledge; 1st ed edition (16 Dec 1994). Pg 95

¹⁶ BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Routledge; 1st ed edition (16 Dec 1994). Pg 95

"Up to now, only quiet attention has been required of the audience. To encourage this, comfortable seats have been provided in semi darkness, to encourage a state of total passivity – evidently the proper attitude for spectators... *Eurhythmics will overturn this passivity!*... Light, no longer forced to illuminate the painted flats, can radiate, carrying from into space, filling in with living colour and limitless variations of an ever-changing atmosphere... in delivering staging from the yoke of lifeless painting and the illusion it was supposed to produce, in having thereby given it the utmost subtlety and the greatest freedom, we have also liberated the *imagination of the dramatist*. The influence of the scenic reform on dramatic practice itself cannot be remotely estimated."¹⁷

¹⁷ BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Routledge; 1st ed edition (16 Dec 1994). Pg 93

ESPAÇO & TEMPO. Merce Cunningham. *Events*

"Dance is an art in space and time. The object of the dancer is to obliterate that."¹⁸

Qual a relação entre a dança e a música?

Merce Cunningham, coreógrafo e dançarino, abandona o pensamento e a estrutura tradicional da dança. Não dependia, nem contava uma história. O movimento é o factor essencial, o que o seduzia. A música é criada como um elemento secundário. O espaço e o espectador completam o "cenário". Determina que cada momento trabalhado individualmente, em tempos distintos. Da mesma forma que não é o uso que define a forma, mas sim a forma dá uso a um edifício, segundo Merce Cunningham, a música não define a dança, define os movimentos do corpo. Dança é determinada pelo movimento, pela acção. *Summerspace* (1958), por exemplo, trata-se de uma das primeiras peças em que a duração da actuação não tem um tempo fixo pois varia consoante a dimensão do palco em que é apresentado.

Merce Cunningham trabalhou com John Cage, compositor, a partir de 1940 e desde essa altura romperam com a relação directa entre música e dança. Encontraram um novo conceito para o espaço e o tempo. Trabalhavam separadamente, atingindo individualmente uma autonomia.

"The esthetics of dancing-that is, a sort of algebra by which the impression a performance makes can be readily itemized, estimated, and communicated to a reader- is vague and clumsy. The dance critic's wits have to be all the sharper; he has to use aesthetic household wrinkles and aesthetic common sense to help out. And he has to pull his objectivity out of his hat.... A dance critic's education includes dance experience, musical and pictorial experience, a sense of what art in general is about, and what people are really like."¹⁹

Edwin Denby, *Looking at the Dance* (1949)

Events (1964), surge em Viena, após um convite endereçado a Merce Cunningham. Informaram, desde logo, que não tinham um teatro e assim sugeriram um museu. O coreógrafo descreve o museu como sendo um espaço grande, incomparável em relação a um teatro convencional. Decide assim, trabalhar com o tempo. As actuações, *Events*, demoram entre os 60 e os 90 minutos. Existem partes compostas por uma ou duas danças distintas que por vezes acontecia ao mesmo tempo, não era fixo. Em Viena, começa por explorar o espaço, o público sentava-se em três zonas da sala e os quatro músicos estavam em diferentes áreas do espaço. Existia fluidez, os artistas percorriam livremente o espaço, entravam e saíam de cena sem que se percebesse o princípio e o fim. Cada deslocação era relevante. Nesta fase, identificada como *chance*, os eventos são criados no último minuto através de peças diferentes. Merce Cunningham expõe o espaço de actuação como lugar onde pode apresentar dança em distintos sítios. Desde museus, estúdios, ginásios e igrejas, aberta a possibilidade de se adaptar, o teatro passa a ser visto como algo *unfixed*.

"He introduced the idea of chance determination in which parts of dance would be ordered according to random

¹⁸ KOSTELANETZ, Richard (editor). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Chicago Review Press, 1992,

¹⁹ KOSTELANETZ, Richard (editor). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Chicago Review Press, 1992,

methods and even sequences of movement selected according to the toss of a coin.”²⁰

Don McDonagh, Merce Cunningham (1973).

Assim, Merce Cunningham e John Cage, nas seguintes actuações *Events*, determinavam em conjunto a duração da peça e só tornavam a comunicar e a testar um dia antes da actuação. Assumem uma ligação que é simplesmente definida pelo tempo real, o único orientador. Cada um trabalhava e estruturava um ritmo pessoal, um padrão. O único unificador era o tempo/espço, o tempo real. Desta forma, a relação entre artista e música é espontânea, independente, livre. A união entre os elementos é no presente, no momento, desde a música ao palco. É uma constante surpresa para todos, desde os actores, músicos e público. O limite da dança e a relação que tem com a música é a duração. O desafio encontra-se no artista pois tem de aprender o ritmo e o tempo da peça sem usar a música como orientador. O cronómetro era o único instrumento que Merce Cunningham usava para preparar e treinar os dançarinos. Estimulava-lhe o acaso, a possibilidade de encontrar novas maneiras de mover, de dispôr um conjunto de movimentos que de outra forma não seria possível. Desfrutava da ansiedade, da surpresa constante, da novidade ilimitada.

“To perform in an open space where the audience could be changed from performance to performance or even from one dance to the next.”²¹

Merce Cunningham, Nam June Paik & John Cage. *Time and Space Concepts in Music and Visual Art* 1978.

O teatro representava uma caixa isolada, formal e ao coreógrafo interessava-lhe variedade. Não considerava um melhor que o outro, mas justifica que apreciava diversidade para as suas peças. O desafio de trabalhar em espaços distintos, com características desiguais. Punha a prova e evoluía o seu método de trabalho. Mostrando assim, como a multiplicidade de elementos os eventos podem funcionar e coexistir em harmonia.

O público é um factor importante no seu trabalho, como se expressa com a peça e como é entendida. O espectador tem a possibilidade de interpretar de diversas maneiras, o olhar é o principal motor, algo que pertence ao momento, que se sente no presente. Acredita que o facto de actuar em espaços “públicos”, lugares comuns, como um ginásio, abre as portas a pessoas que talvez nunca fossem ver dança a um teatro apenas pelo simbolismo do espaço. De certa forma, cada espaço alberga uma variedade de pessoas, assume uma responsabilidade na peça. Ambicionava um trabalho em que a união fosse uma consequência, uma surpresa tornando um espetáculo único por si só que se encontrava em constante mudança. Cada arte era individualmente autónoma. O objectivo era que cada individuo visse e interpretasse a peça como ela é apresentada no momento.

“In Events things happen and are transformed into other things happening, images are born and disintegrated and reshape themselves into other images. Everything has its own form, yet form is always subject to modification. Frequently, even when the choreography is vigorous, Events somehow possess an overall feeling of imperturbability or even serenity. (...) The *experience of dance* which Cunningham says he desires Events to provide is thus very much like the experience of life itself.”²²

Jack Anderson. *Dances about everything and dances about some things* (1976)

²⁰ KOSTELANETZ, Richard (editor). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Chicago Review Press, 1992, pg 2

²¹ VIRTUAL CIRCUIT. <http://www.virtual-circuit.org/>. [Consulta 20 Junho]

²² KOSTELANETZ, Richard (editor). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Chicago Review Press, 1992, pg.97

CONCLUSÃO CASOS DE ESTUDO

A relação que o corpo tem com espaço e o tempo é o ponto de ligação entre os casos de estudo. Partem do comportamento do corpo, do seu movimento, da forma como habita e se relaciona com o que lhe rodeia. O único limite é o espaço e o tempo.

Tanto o arquitecto, como o cenógrafo e o coreógrafo impõem autonomia e liberdade ao público no que diz respeito à interpretação do espaço e da actuação. Louis Kahn interpretava e definia o espaço de actuação como um todo, desde a entrada até à sala de representação. Todos os espaços do edifício assumem a mesma importância sendo todos eles performativos. Adolphe Appia, com a ambição de tornar o palco bidimensional num espaço tridimensional, não apresentava a realidade mas sim uma ilusão dessa realidade. Merce Cunningham retira todos os elementos da dança e volta ao essencial, o corpo. Desta forma o público torna-se mais “desprotegido” pois não está acostumado a tal intenção. Não existe uma narração, não existe uma única direcção, uma regra. Em todos os casos de estudo é o corpo, tanto do artista como do espectador, e a mente que criam os diversos sentidos e versões.

O espaço arquitectónico tem o mesmo significado que um palco para um cenógrafo. Exigem ambos um limite. Cada artista, compositor, coreógrafo, cenógrafo e arquitecto cria o seu próprio método, a sua forma de representar e revelar. Cada um trabalha e estuda, individualmente, com a finalidade de reinventar o espaço, a dança, a música onde estão sempre contidos no tempo e no limite arquitectónico. Apesar de existir infinitas formas de interpretar e representar, o corpo é uma constante.

LISBOA

“O oceano domina portanto as relações gerais da terra portuguesa.”²³

Lisboa encontra-se orientada a Sul, abraçada pelo rio Tejo e com uma próxima ligação com o Atlântico. Caracterizada como uma cidade marítima, com uma tipologia irregular composta por sete colinas e com a presença constante do rio Tejo. Um exemplo das cidades mediterrânicas.

EXPANSÃO DA CIDADE.

“São estas cidades portuárias, bem enlaçadas sempre no quadro natural, que, sem quebrarem o localismo de uma terra de rurais, anunciam, pela intensa vida do mar, não só a pesca e a navegação de cabotagem, mas as relações distantes com outros continentes, outras gentes, outros produtos, a eles ligadas e deles separadas por um grande oceano que os seus naturais, antes de ninguém, aprenderam a percorrer.”²⁴

A cidade nasce no séc. II a.C e apresentava-se com dois núcleos fundamentais para a sua evolução. A acrópole, que se situava no ponto mais elevado por questões de estratégia defensiva, e o porto, que surge junto ao rio criando assim a zona de comércio. Nessa altura o rio Tejo rompia onde é a actual baixa pombalina e estendia-se até ao “Rossio”. A frente ribeirinha torna-se um espaço de porto, fábricas, comércio, o motor da cidade.

A colina de São Jorge implantada pelos romanos marca o nascimento da cidade. Com o passar do tempo a expansão da cidade propaga-se pelos vales e pelas sete colinas. Desenvolve-se simultaneamente a frente ribeirinha. Este crescimento é marcado pelas várias fases: a colonização Romana, as invasões dos Bárbaros, a ocupação Islâmica, a Cerca Moura, a Cerca Fernandina, a edificação de conventos, quintas, palácios, a construção do Aqueduto das Águas Livres, a reconstrução da baixa pombalina, as Avenidas Novas e os aterros.

O século XVI marca uma mudança na estrutura da cidade, pois D. Manuel I manda construir o Palácio da Ribeira (1498 - 1503) e o Terreiro do Paço que estava directamente ligado ao Rio Tejo. Isto significou e simbolizou um novo centro e o princípio de um crescimento ao longo do rio. É neste período que surgem nas encostas e na frente ribeirinha a construção dos conventos, das quintas e dos palácios. Nessa altura, antes dos aterros, as quintas e os palácios estavam próximos do rio e protegidos por muros de suporte. Com o terramoto de 1755 a cidade enfrenta um desafio, necessita com urgência de reconstruir-se. Assim, emerge o período Pombalino que tem como objectivo projectar um novo plano pensado e preparado para enfrentar um outro possível desastre. Este plano já tem em consideração as questões da salubridade, o aumento do arruamento e novas alturas para os edifícios. Caracterizado por um traço geométrico ortogonal que expõe uma hierarquia de vias e que seriam definidas pelas duas praças (Praça do Comércio o Rossio). A meados do século XIX estende-se para Norte o crescimento da cidade com o “Passeio Público”. Criam-se assim duas grandes avenidas que seguem, como o resto do desenvolvimento do centro, a tipografia do terreno. A Avenida da Liberdade e a Avenida Almirante Reis

²³ Ribeiro, Orlando – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. pg.123.

²⁴ Ribeiro, Orlando – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. pg 97

acompanham as linhas do vale para Norte e criam uma nova malha urbana ortogonal, gerando também os primeiros espaços verdes públicos. No final do século XIX e no princípio do século XX emerge junto à zona ribeirinha as vilas e pátios operários. Com o desenvolvimento e o crescimento comercial e industrial é necessário melhorar as condições do Porto de Lisboa de tal forma que foram projectados aterros ao longo da margem.

RELAÇÃO ENTRE PORTO E CIDADE. valorização do rio

Lisboa nasce do rio Tejo. O rio é um elemento fundamental para o seu crescimento, é junto ao rio onde surgem as primeiras ocupações. Identificou-se sempre como a entrada para a cidade, a fachada.

“O mar é o mais poderoso factor de relações geográficas remotas. Caminho aberto para todos os lugares do mundo, nas suas cidades-portos o *exótico* cabe sempre entre o local. Mas ele marca também o fim da terra habitada: e quando se não vê ou adivinha uma costa fronteira próxima e as suas rotas andam desprezadas, pesa sobre os litorais um destino de isolamento e arcaísmo.”²⁵

O rio, ao longo da história, mantém-se como um elemento fundamental, por questões comerciais, bem como um recurso de ligação. A sua largura desde sempre apresentou alguns desafios em relação a união da margem Sul. É nos anos sessenta com a construção da Ponte 25 de Abril que a distância se torna mais curta. Tornou-se algo atingível e acessível. Passou a possibilitar a ligação entre as duas margens, unificando-se tanto por terra como por rio. Ambas as margens são bastante distintas. A margem Sul é caracterizada por um terreno baixo e plano com diversas entradas para o rio, enquanto a topografia a Norte é composta por sucessivas encostas onde as colinas têm um carácter dominante na paisagem. Lisboa tomou partido deste terreno, tanto à cota alta como na cota baixa, criando uma relação com o rio e entre as colinas e vales.

A frente ribeirinha, nos dias de hoje, não se caracteriza só pelos portos mas tenta regenerar áreas residências, turísticas e programas públicos. Uma ambição de reconstruir uma ligação entre o porto e a cidade.

²⁵ Ribeiro, Orlando – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. P 104

ATERROS

“Em Lisboa, no Porto, em Setúbal e tantas outras, foi à margem do rio que se formaram os bairros de fisionomia mais característica, habitados por uma população de embarcadiços, pescadores, trabalhadores do porto e vendedeiras de peixe, que ao alvorecer do dia extravasa para os cais coalhados de barcos de toda a espécie.”²⁶

Os aterros servem como estratégia, reconstrução do terreno, uma necessidade para a expansão da cidade oferecendo novos espaços. O limite da cidade que fortalece a ligação entre terra e água.

Em Lisboa, com o crescimento do porto e da cidade, é introduzida ao longo da costa uma sucessão de aterros entre a última década do século XIX até o princípio do século XX. Por adição surge uma grande avenida marginal que contém as vias e os caminhos-de-ferro, que ao mesmo tempo que liga o território, cria uma “barreira” entre a cidade e rio. A zona entre o rio e a marginal apresenta-se como um espaço de ligação entre a cidade e o rio, pois com a avenida a frente ribeirinha fica dividida. Atinge um papel dominante na paisagem.

ATERRO DA BOA VISTA

Como anteriormente foi referido, no século XVI com o novo centro, identificado pelo Palácio da Ribeira e o Terreiro do Paço, incentiva-se a construção de quintas e de palácios ao longo da margem. Com o terramoto de 1755 inicia-se o arranque da ocupação urbana para poente, vale de Alcântara. Depois dos planos das Avenidas Novas, que se desenvolveu para Norte, gera-se uma separação com o rio. No século XIX esse desejo retoma-se, o regresso à “cidade portuária”.

Foram propostos e discutidos vários projectos para a margem ribeirinha. Em geral todos com os mesmos valores, juntar os cais de forma a melhorar o comércio, o porto, a navegação e do ponto de vista urbanístico criar uma grande avenida arborizada.

A ligação entre Alcântara e Lisboa tornou-se mais próxima, unindo-se e criando assim em conjunto um novo limite. Esta ligação é feita pelo aterro e reforçada pela avenida 24 de Julho, com o princípio do carro eléctrico e com as linhas de comboio. Em meados do século XIX o plano proposto para a frente ribeirinha, expande-se tanto para o ocidente como para o oriente. Existindo assim uma relação mais próxima com o rio, melhorando os espaços públicos e a circulação da cidade. O aterro da Boa Vista, primeira zona do litoral que iniciou esta intervenção.

O plano, *boulevard*, em que os aterros faziam parte nunca chegou a realizar-se. Em seu lugar, com o passar do tempo, foram surgindo edifícios portuários que começaram por reforçar a barreira entre a cidade e o rio. O *passeio* junto ao rio tornou-se um desejo e nunca uma realidade.

²⁶ Ribeiro, Orlando – *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Pg 97

DESCRIÇÃO. Doca de Alcântara e Cais do Sodré

A zona de implantação não se reduz a uma linha, mas sim a um limite com espessura, entre a cidade e o rio. O território escolhido engloba toda essa espessura, desde a doca de Alcântara até ao Cais do Sodré. Caracteriza-se pela sua variedade de usos e pela morfologia do terreno. Um limite forte e particular recortado para as entradas do porto, docas molhadas e docas secas que se encontram ainda hoje em funcionamento. O Cais de Alcântara sustenta cargas e descargas de contentores mercadoria, serve de doca para a chegada cruzeiros, e marina para barcos privados. Uma zona desconectada da cidade, por sua vez em constante relação com os programas náuticos.

Dominado por um território plano que reforça com o rio uma ideia de horizontalidade e de continuidade. Paralelamente ao longo do aterro, existe uma extensa avenida marginal que contém a linha de comboio, a linha do eléctrico, a circulação de viaturas e o estacionamento. Esta avenida limita e separa, pelas suas características distintas, dois ambientes, a frente ribeirinha e as colinas da cidade de Lisboa.

A materialidade da plataforma existente define as diferentes zonas públicas que ao mesmo tempo mantêm a ideia de barreira constante. Junto ao rio surge um percurso para ciclovias, cujo a extensão vai desde o Cais do Sodré até Belém. Os edifícios pontuais são de diversas funções: estação marítima de Alcântara, escritórios, bares, restaurantes, estação fluvial do Cais do Sodré e alguns armazéns hoje desabitados.

Avenida de Brasília é a única rua acessível por automóvel e está limitada por dois acessos. A ponte, o viaduto da Avenida Infante Santo e a nascente, a praça do Cais do Sodré. Os peões podem aceder à cota da cidade pela estação ferroviária de Alcântara e pela estação ferroviária do Cais do Sodré e por uma passagem superior pertencente à estação ferroviária de Santos.

IMPLANTAÇÃO. Programa.

O ensaio consiste em criar uma “Ópera do Tejo”, ou seja, estudar uma nova tipologia que agrupe as diversas funções: teatro, dança e música. A cidade desmaterializa-se em diferentes planos, um contraste permanente entre luz/sombra, infinitos sons, caminhos definidos, em constante movimento. O rio limita a cidade. É espaço livre com um ritmo independente, autónomo, próprio.

O limite do território parte do desenho de uma linha contínua, que a certo ponto é quebrada para introduzir uma excepção, um pedaço de terra realçado, introduzido no mar. É precisamente neste ponto onde vou intervir com o projecto. Pretendendo trabalhar neste troço de pedra ambíguo, o ponto no rio mais distante da cidade. Querendo salientar e redefinir este troço de terra do território construído. No limite entre a cidade e o rio, o ponto mais distante.

A nível urbanístico (planta) a estratégia parte em melhorar a ligação à cidade, com acesso e o estacionamento. Defino dois núcleos de estacionamento já existentes para criar uma ligação, mais proximidade com a margem do rio. Reforçando estes dois parques retiro o estacionamento ao longo de toda a via. Privilegiando o espaço público. (corte) O único edifício que tenciono demolir é o armazém que se encontra á frente do fragmento realçado para o mar.

PROPOSTA. no limite entre a terra e o rio

A minha ideia de projecto foi criar um teatro rodeado por uma sucessão de anéis. Tomei como referência o castelo Belvoir, em Israel (imagem conceito), que apresenta o mesmo esquema. Uma série de barreiras que resguardam o íntimo. Anéis que protegem o centro, a cidade. A relação que o edifício tem com a cidade remete para um fórum. Local de reunião público que contém um espaço mais privado, o teatro.

“Architecture is also the street, because the street is design for movement.” ²⁷

Louis I. Kahn, Architectural League” folder, Box LK 61. Kahn Collection.

Apresenta-se como um objecto maciço porém, meticulosamente apoiado no território. O piso inferior alberga todos os programas de carácter públicos e de apoio ao auditório aberto para a cidade. Em planta, o desenho coincide com o limite da plataforma existente. Cada anel periférico é entendido como num só. O primeiro anel, acessível 24 horas, é um grande Foyer. Reúne os programas públicos desde a biblioteca, livraria, restaurante, workshop, zonas de lazer e museu. O segundo anel periférico, os pilares, contém os programas de apoio que permitem todo o funcionamento do fórum. É a partir desse anel que se controla as entradas e saídas para o teatro e as ligações para o piso superior. Os diversos pilares são autênticos volumes que servem de apoio estrutural ao edifício. A cobertura, entendida como massa, contém quatro tipologias de lanternins. A largura mantém-se constante, já o comprimento e a altura alteram-se. Estes lanternins circulam em torno de todo o edifício, reforçando os limites dos diferentes programas que ocorrem no piso inferior.

No centro, encontra-se o espaço de actuação, o teatro. Pretendo que seja um espaço flexível, podendo fechar-se por completo transformando-se numa caixa isolada do resto do edifício, ou aberta criando visualizações e ligações de todas as direcções para o exterior. Assim, as actuações podem tomar partido do ambiente exterior, do panorama que varia constantemente, desde a luz até às vistas. Um cenário natural e em constante movimento. (imagem diagramas das varias possibilidades).

O piso superior desenvolve-se igualmente por dois anéis. O mais distante, limitando o edifício, consiste numa galeria de exposição que serve tanto para o público como para o artista. Constituindo um espaço livre e aberto que é definido pela compressão e descompressão dos volumes do tecto. Servindo para salas de ensaio, de estudo, de conferências e de exposições. O segundo anel, continuação do piso inferior, contém os programas de apoio, como os camarins, acessos e escritórios.

Em corte entende-se esta sucessão e definição de espaços pela compressão e descompressão. A variedade do pé direito dos espaços e o funcionamento do corpo no espaço limita e define os programas. Apesar de ser um espaço livre e constantemente ligado entre si alberga uma diversidade de programas.

²⁷ TWOMBLY, Robert (editor). Louis Kahn: Essential Texts. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. p75.

CONSTRUÇÃO. Materiais & sistemas

O edifício, fórum do Tejo, remete para a ideia de massa e peso sobre uma leveza e resolve-se estruturalmente por assumindo um piso térreo composto por sucessivos pilares, de dimensões diversas, onde o piso superior se apoia.

O material construtivo escolhido é o betão armado com um acabamento liso de cimento branco. Uma estrutura ordenadamente assente segundo a disposição dos pilares que definem o anel periférico. Todas as condutas de ventilação encontram-se nas lajes entre pisos, originando assim uma maior espessura. A zona técnica encontra-se na cobertura e circula por todo o edifício de forma a facilitar o acesso e a reparação.

O piso térreo apresenta-se como um fórum. Rodeia pelo edifício um primeiro anel exterior coberto, com 5 metros de largura, de forma a proporcionar diversas entradas para o foyer. Este anel exterior de circulação, pela profundidade, acaba por proteger os espaços interiores da exposição do solar directa. Serve também para a distribuição de cargas e descargas dos múltiplos programas. De seguida, vidros duplos fixos e portas de correr (folha oculta. GA: LUMEAL), também os vidros duplos, fazem a separação entre o exterior/interior. Em limite, e quando o tempo permite, as portas podem estar abertas de forma a facilitar a circulação do ar natural e ao mesmo tempo amplificar o espaço, permitindo uma fusão entre interior e exterior.

Os lanternins do piso 0 delimitam os diversos programas. Pela sua geometria ajudam a circulação do ar, por efeito de *chaminé*. Os lanternins do piso 1, único contacto com o exterior, guiam e revelam a circulação dos espaços e, tal como no piso inferior, ajudam a circulação do ar.

Os lanternins, pelas suas posições, beneficiam da luz natural em todas as zonas do edifício (Norte, Sul, Este e Oeste) ao longo do dia. Ao nascer do sol e ao pôr do sol os lanternins não absorvem luz directa, assim a iluminação natural pelos lanternins nessas alturas do dia é secundária. O perímetro total do edifício é composto por um plano de vidro que transmite transparência e é fonte de iluminação natural para todo o piso térreo nessas alturas do dia. Quando o sol atinge a sua latitude máxima os lanternins tornam-se no elemento principal de iluminação dos espaços. O rio, considerado um elemento reflector, rodeia as fachadas Sul, nascente e poente fortalecendo a iluminação nos dias de Verão com mais intensidade e como nos dias de Inverno com menos.

RELAÇÃO, TEMA E PROPOSTA

"To, me when I see a plan I must see the plan as though it were a symphony, of the realm of spaces in the construction and light." ²⁸

Louis Kahn. *Silence and Light* (1968,1969)

Espaço, corpo e tempo são instrumentos que reúnem todas as artes. Tal como Louis Kahn, interpreto e entendo o teatro como um todo, desde a entrada até ao centro. Uma ligação constante, uma fluidez entre os espaços com o objetivo de proteger o núcleo principal, a sala de actuação.

O edifício está em constante "actuação". O exterior, o rio, a linha marginal, a cidade, estão permanentemente presentes nos diversos espaços. Um "cenário" em constante movimento com diferentes graus de privacidade, de intimidade. Revela-se como o seguimento da plataforma, com coerência entre exterior/interior, porém estão todos interligados.

"It is wonderful to consider, you know, that you must see so well that you hear too. And sometimes it is well to hear so well that you see too. The senses really can be considered one thing. It all comes together. It is the reason why I constantly refer to music in referring to architecture, because to me there is no great difference(...)"²⁹

Louis Kahn, *Silence and Light* (1968,1969)

O que define o limite? Onde está o limite do palco?

Nas obras Merce Cunningham observa-se um desejo de quebrar este preconceito, esta barreira. Manter vários programas num só espaço, a presença de danças distintas desconectas que ocorrem ao mesmo tempo. O limite do palco, não é exclusivamente definido por um obstáculo, por um desnível, por materiais, pelo som, é essencialmente delimitado pelos movimentos e pelo comportamento do corpo no espaço. Os anéis que definem e "protegem" o teatro, no projecto, revelam isso. Apesar de existir uma diversidade de programas num só espaço o corpo define os limites e a ocupação de cada espaço. O corpo tem a capacidade de se transformar, de se moldar.

"This is a dance of actions, a celebration of unfixity, in which the seasons pass, atmospheres dissolve, people come together and part. Its meaning is the instant in the eye and ear, and its continuity is change"³⁰

David Vaughan. *Retrospect and Prospect* (1979)

²⁸ TWOMBLY, Robert (editor). Louis Kahn: Essential Texts. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. pg 336.

²⁹ TWOMBLY, Robert (editor). Louis Kahn: Essential Texts. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. pg 335.

³⁰ KOSTELANETZ, Richard (editor). Merce Cunningham: Dancing in Space and Time. Chicago Review Press, 1992, pg126.

Bibliografia:

Livros:

BEACHAM, Richard (editor), Walther R. Volbach (tradutor), Appia, A., *Essays, Scenarios and Designs*, Umi Research Pr (October 1989), pg 480.

BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Texts on Theatre*. Routledge (July 28, 1993), pg 264.

BEACHAM, Richard. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Routledge; 1st ed edition (16 Dec 1994), 320p.

BRETON, Gaëlle. *Theaters*. Paris : Ed. du Moniteur, 1991. 119p.

CUNNINGHAM, Merce; Jacqueline Lesschaeve. *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. Marion Boyars Publishers Ltd; Revised edition (July 1, 2000), pg 238.

GÓMEZ, Felisa de Blas, *Arquitecturas Efímeras – Adolphe Appia, Música y Luz*. 1ª ed. – Buenos Aires: Nobuko, 2010. ISBN 978-987-584-273-1

GÓMEZ, Felisa de Blas, *El teatro como espacio*, *arquitectura* 29, (ed. 2009 Fundación Caja de Arquitectos).

KOSTELANETZ, Richard (editor). *Merce Cunningham: Dancing in Space and Time*. Chicago Review Press, 1992, ISBN 1-55652-152-9

TWOMBLY, Robert (editor). *Louis Kahn: Essential Texts*. W.W.Norton & Company Ltd. New York 2003. 288p

Magazine:

Architecture in context. *Louis Kahn in the Midwest*. The Art Institution of Chicago. Jack Perry Brown. February 15 June 26. 1989

Sites:

An Interview with Merce Cunningham and John Cage. [Consulta 19 Junho]

VIRTUAL CIRCUIT. <http://www.virtual-circuit.org/>. [Consulta 20 Junho]

Hellerau. <http://www.hellerau.org>. [Consulta 20 Junho]