João Mendes Ribeiro:

intersecções entre arquitetura e cenografia

Nathalia Valença Duran

Orientadora Professora Dra. Marta Bogéa

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

João Mendes Ribeiro:

intersecções entre arquitetura e cenografia

Nathalia Valença Duran

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismos da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e
Urbanismo

Orientadora **Professora Dra. Marta Vieira Bogéa**

Área de concentração **Projeto de Arquitetura**

Linha de pesquisa **Teoria e método**

FAU USP

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

e-mail **nathalia.vduran@gmail.com**

**João Mendes Ribeiro:
intersecções entre
arquitetura e cenografia**

Nathalia Valença Duran

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismos da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Catálogo na Publicação . Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Duran, Nathalia

João Mendes Ribeiro: intersecções entre arquitetura e cenografia / Nathalia Duran; orientadora Marta Bogéa. - São Paulo, 2020. 372p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto da Arquitetura.

1. João Mendes Ribeiro. 2. Arquitetura Contemporânea. 3. Interdisciplinaridade. 4. Cenografia. I. Bogéa, Marta, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição_____ Assinatura_____

Prof. Dr. _____

Instituição_____ Assinatura_____

São Paulo, _____

AGRADECIMENTOS

à professora Marta Bogéa, pelos encaminhamentos, pela orientação precisa e principalmente, pela presença. Por me mostrar novos modos de tatear a arquitetura.

a João Mendes Ribeiro, pela oportunidade de rever os limites e de reconhecer de maneira tão palpável as intersecções entre os campos da arquitetura e da cenografia. Pela disponibilidade e acesso à toda documentação, indispensáveis para a realização do trabalho e por me receber em seu atelier.

à equipe de João Mendes Ribeiro, especialmente Joana Brandão e Filipe Catarino, por me acolherem durante o período de imersão.

a Olga Roriz, Jorge Figueira, Luisa Bebiano, António Augusto Barros, Lúcia Roque, Rui Lopes Graça, Lina Duarte e João Almeida, por compartilharem suas memórias, inestimáveis contribuições que permeiam este trabalho.

à Companhia de Dança Olga Roriz, ao teatro Académico de Gil Vicente, ao teatro Camões, ao teatro Nacional São João, ao teatro Municipal São Luiz, ao teatro Nacional D. Maria II; ao Centro de Arte Contemporânea Arquipélago, ao Centro de Artes Visuais, ao Centro Cultural de Belém, pela extensa documentação concedida, que contribuiu enormemente para o desenvolvimento e abrangência desta pesquisa.

à Companhia de Teatro Escola da Noite, em especial a Ana Rosa Assunção e Pedro Rodrigues, pela gentileza e disponibilidade. Pelo acesso ao acervo da companhia, pelas fotografias e informações cedidas e, principalmente, por me permitirem vivenciar a cenografia de *Uma Visitação* (1995).

à Raquel Teves e à Paula Braga, pela atenção e cortesia.

à Mariana Vetroni, por me acolher em terras portuguesas e por compartilhar informações desde o início da pesquisa.

à professora Elisabeth Lopes e ao professor Antonio Carlos Barossi, pelos direcionamentos na banca de qualificação.

à Carla Takushi, pelo carinho e cuidado constantes e pelo olhar preciso.

à Marcia Okuro, pelo suporte nos bastidores e pelo encontro.

ao Lucas Roca, pelos incontáveis cafés na varanda, pela cumplicidade e pela revisão dos textos.

à Luiza Amoroso, pelo colo e presença.

à Raquel Araruna, pelas provocações que me norteiam e por estar sempre por perto.

à Andressa Hernandez, pela delicadeza e atenção.

à Paula Monroy, por compartilhar esse processo e partilhar dúvidas.

à Acsa Lira e ao Rafael Monteiro, pelas ponderações e minuciosa revisão dos textos.

ao Gabriel Domiciano, pela disposição, sempre.

ao Lucas Nascimento, pela colaboração com elementos gráficos do trabalho.

ao Guto Junqueira, por me mostrar outros rumos possíveis.

à Nicole Guim, pelo reencontro e atenta revisão.

à Adriana Yazbek, por me lembrar o sentido dos detalhes.

à Silvia Oliveira, à Ma Devi Murti, à Janaina Fellini e à Carla Francesconi, pela constante busca.

à Caren, pela conexão.

ao meu pai, Alvaro, meu porto seguro, por sempre me acompanhar de perto. À minha mãe, Neize, pela compreensão e apoio constantes e por sua leveza que tanto me incita. À minha irmã, Juliana, pelas transcrições sem fim e pelas reverberações recíprocas.

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (número do processo 2018/12100-3) e à CAPES, pela concessão da bolsa que tornou possível a realização da pesquisa e ao seu parecerista pelos comentários oportunos.

É um...
DESLIZAR o tempo sobre o tempo...
DESCALÇAR os pés sobre um chão mole...
PROCURAR um fim qualquer...
DORMIR sobre os diamantes...
SONHAR com as palavras sem sentido...
ENCONTRAR um olhar distante com um ouvido atento...
DIZER o que se quer, para que fique dito para sempre...
SABER que ontem já passou e amanhã ainda está para vir...
REPOUSAR sobre a vida das flores e o voo nupcial
DESCOBRIR que há dois tipos de pessoas, os narcisos e os
gladíolos...
ACREDITAR nos buracos de vermes...
ANDAR para que a calma restabeleça a ordem dos sentidos...
TRAZER tudo o que até agora se guardou...
DEVOLVER as cores às noites sem fim...
CORRER com uma mão livre e um livro debaixo do braço...
APRENDER com as crianças que o tempo é subjetivo...
VER a história de cada um de nós esvair-se como se fosse uma
ampulheta...
PROCURAR um fim qualquer...

4h 30m
9 de julho de 1997
Olga Roriz

O interesse profissional pelas artes cênicas permite, pela
diferença de abordagem entre disciplinas, uma maior
consciência do domínio próprio da arquitetura, reinterpretan-
do e questionando os seus limites. Nesta permuta disciplinar,
transgredindo frequentemente as convenções, a cenografia é
utilizada como experimentação arquitetônica, na procura de
novas metáforas para atuar (RIBEIRO, 2008, p. 371).

Esta pesquisa foi desenvolvida com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (número do processo 2018/12100-3) e da CAPES. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema o estudo do conjunto de obras do arquiteto português João Mendes Ribeiro (Coimbra, 1960), a partir da noção de interdisciplinaridade e das relações entre arquitetura e cenografia, buscando reconhecer traços que persistem nos dois modos de atuação, ou seja, a intersecção dessas disciplinas e suas possíveis correspondências.

A questão central do trabalho é compreender a repercussão da ação arquitetônica nas obras cenográficas e a influência do raciocínio empregado na cenografia sobre a materialidade do projeto de arquitetura. A pesquisa busca reconhecer os recursos teóricos, metodológicos e técnicos que possibilitaram a relação e influências recíprocas entre esses dois campos – arquitetura e cenografia.

Nesse sentido, o trabalho se atém a cinco obras, dentre a vasta produção do arquiteto, nas quais elementos arquitetônicos e cenográficos se aproximam no modo de reconfigurar o espaço: **cenografia da peça *Uma visitação*** (1995, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra), **Centro de Artes Visuais** (1997-2003, Coimbra), **cenografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes*** (1998, Teatro Nacional São João, Porto), **Centro de Arte Contemporânea Arquipélago** (2007-2015, Ribeira Grande, Portugal) e a **remodelação do sótão Dias da Silva** (2013-2017, Coimbra).

A pesquisa se desenvolve com base na análise desses projetos e no conjunto de autores críticos de suas obras, como José Manuel das Neves (2016), Manuel Graça Dias e Susana Ventura (2003) e Désirée Pedro (2011). Estrutura-se também a partir do doutorado do próprio arquiteto (2008) e na literatura que aborda os conceitos de interdisciplinaridade (ARANHA, OLIVEIRA in SILVA, 2010), e cenográficos, segundo autores como Howard (2015) e Pavis (1999).

palavras-chave: Arquitetura Contemporânea Portuguesa; João Mendes Ribeiro; Interdisciplinaridade; Cenografia.

ABSTRACT

The study of the set of works by the Portuguese architect João Mendes Ribeiro (Coimbra, 1960) is the central theme of this research. It is based on the notion of interdisciplinarity and the connection between architecture and scenography, seeking to recognize the intersection of these concepts and their possible correspondences.

The main aim of this work is to understand the repercussion of the architectural action in the scenographic works and the influence of the reasoning used in the scenography on the materiality of the architectural project. The research seeks to recognize the theoretical, methodological and technical resources that made possible the relationship and reciprocal influences between these two fields - architecture and scenography.

It sticks to five works, among the vast production of the architect, in which architectural and scenographic elements come together in the way of reconfiguring the space:

scenography of the play *Uma visita* (1995, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra), **Visual Arts Center** (1997-2003, Coimbra), **scenography of the play *Vermelhos, Negros e Ignorantes*** (1998, Teatro Nacional São João, Porto), **Arquipélago Contemporary Art Center** (2007-2015, Ribeira Grande, Portugal) and the **remodeling of the Dias da Silva loft** (2013-2017, Coimbra).

The research is developed based on the analysis of these projects and on the set of critical authors of their works, such as José Manuel das Neves (2016), Manuel Graça Dias and Susana Ventura (2003) and Désirée Pedro (2011). It is also structurally based on the architect's own doctorate (2008) and in the literature that addresses the concepts of interdisciplinarity (ARANHA, OLIVEIRA in SILVA, 2010), and scenographic, according to authors such as Howard (2015) and Pavis (1999).

keywords: Portuguese Contemporary Architecture; João Mendes Ribeiro; Interdisciplinarity; Scenography.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 01 . JOÃO MENDES RIBEIRO	21
1.1 Contextualização biográfica	21
1.2 Atelier de João Mendes Ribeiro	28
1.3 Linha do tempo	36
1.4 Entrevista com João Mendes Ribeiro	49
CAPÍTULO 02 . DIÁRIO DE VIAGEM	69
2.1 Coimbra	74
2.2 Ribeira Grande, Açores	138
2.3 Porto	142
2.4 Lisboa	152
CAPÍTULO 03 . DECIFRANDO 05 OBRAS	173
3.1 cenografia <i>Uma visita</i> ção (1995)	176
3.2 arquitetura Centro de Artes Visuais (1997-2003)	194
3.3 cenografia <i>Vermelhos, Negros e Ignorantes</i> (1998)	224
3.4 arquitetura Arquipélago (2007-2015)	238
3.5 arquitetura Remodelação do sótão Dias da Silva (2013-2017)	274
CAPÍTULO 04 . INTERSECÇÕES	285
4.1 Convergências	286
4.1.1 Dispositivos autônomos	287
4.1.2 Domínio dos materiais	296
4.1.3 Flexibilidade	302
4.1.4 Edição da luz	307
4.2 Divergências	316
4.2.1 Cenografia contemporânea como proposição arquitetônica	316
4.2.2 Limites	321
4.3 Intersecções	326
CONSIDERAÇÕES FINAIS	329
BIBLIOGRAFIA	337
GLOSSÁRIO	345
LISTA DE IMAGENS	347
FICHAS TÉCNICAS DOS PROJETOS	363

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo estudar questões ligadas à interdisciplinaridade e ao diálogo entre arquitetura e cenografia, por meio da obra do arquiteto português João Mendes Ribeiro (Coimbra, 1960), buscando contribuir para o reconhecimento do percurso e das recorrências no conjunto das obras deste arquiteto. Está organizada em quatro capítulos:

O **primeiro capítulo** apresenta a trajetória profissional e acadêmica do arquiteto, buscando reconhecer influências em seu método de projeto e como JMR se inseriu no âmbito da cenografia e do Teatro. Descreve-se o contexto de sua formação profissional, vinculada à Escola do Porto, e seu modo singular de projetar associado a sua atuação no campo da cenografia. É constituído por uma biografia profissional comentada e por uma linha cronológica que articula sua prática arquitetônica, cenográfica e acadêmica. Conclui com a transcrição de trechos da entrevista realizada com JMR, em 06 de setembro de 2018. Investiga-se a formação do arquiteto no contexto do ensino de arquitetura em Portugal na década de 80, quando este frequentou a Escola do Porto, alinhando-se à contextualização definida por Jorge Figueira (2002) e Rosa Bandeirinha (2013).

O panorama geral parte do levantamento das publicações monográficas sobre o arquiteto e do conjunto de autores críticos de suas obras, como José Manuel das Neves (2016), Manuel Graça Dias e Susana Ventura (2003), Désirée Pedro (2011), Ana Tostões (2003, 2016), Carlos Alho (2015). Atento às interferências em sua própria trajetória, JMR escreve, em 2008, sua tese de doutorado¹. A tese foi apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, orientada pelo Professor Doutor Mário Júlio Teixeira Kruger, trabalho no qual o arquiteto elabora uma síntese de seu percurso projetual e dos conceitos subjacentes ao processo de cruzamento das

¹ RIBEIRO, João Mendes. **Arquitetura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico**. Tese de Doutorado em Arquitetura. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

áreas disciplinares da arquitetura e da cenografia. A tese é uma base essencial desta pesquisa pelos temas suscitados e descrições de diversos projetos.

No **segundo capítulo**, a pesquisa desloca-se para a experiência decorrente das visitas às obras e aos centros de documentações dos teatros, constituindo como um “diário de viagem”, cujos registros são resultados da pesquisa de campo realizada entre 27 de Agosto e 8 de novembro de 2018. Trata-se, dessa forma, de um relato em primeira pessoa, somado a documentos, desenhos e fotografias adquiridos ao longo desse período.

As obras de arquitetura, de cenografia e instalações, abordadas nesse capítulo, abrangem as diversas tipologias e escalas deste arquiteto, segundo um método de investigação que se pauta nessa experiência. Diante da extensão do material recolhido e do ineditismo de alguns projetos, este levantamento documental adquiriu um peso fundamental na estruturação do trabalho².

O conjunto de entrevistas realizadas com o próprio arquiteto e com pessoas ligadas aos processos de projeto de arquitetura e cenografia ampara as análises e os respectivos trechos selecionados permeiam todos os capítulos deste trabalho. Nomeadamente as entrevistas foram realizadas com Jorge Figueira, arquiteto, professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra; Luísa Bebianio, arquiteta com quem JMR faz diversas parcerias; António Augusto Barros, diretor de Teatro; Olga Roriz e Rui Lopes Graça, coreógrafos e bailarinos; Ligia Roque atriz que participou de inúmeras peças com cenografia de JMR, incluindo a de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998); e a bailarina Lina Santos, que participou de espetáculos como *Propriedade Privada* (1996).

O **terceiro capítulo**, apresenta cinco projetos selecionados, dentre as obras visitadas, para análise. São três obras de arquitetura e duas de cenografia: a **Cenografia da peça *Uma visitação*** (1995, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra), o **Centro de Artes Visuais** (1997-2003, Coimbra), a **Cenografia da peça *Vermelho, Negros e Ignorantes*** (1998, Teatro São Luís, Porto), o **Centro de Arte Contemporânea Arquipélago** (2007-2015 Ribeira Grande) e a **Remodelação do Sótão Dias da Silva** (2013-2017, Coimbra).

² Esta recomendação de integrar a pesquisa de campo à dissertação foi feita pela banca de qualificação, composta pela professora Dra. Elisabeth Silva Lopes e pelo professor Dr. Antonio Carlos Barossi, ocorrida em 24 de abril de 2019. Direcionamento relevante para o reposicionamento e reorganização da estrutura desta pesquisa.

Na produção arquitetônica de JMR, o trabalho com preexistência é significativo, e por isso este trabalho se baseou em três reabilitações. Na seleção dos objetos de estudo, foram considerados, além da escala dos projetos, os dispositivos cênicos que explicitam da melhor maneira esse diálogo com a arquitetura e que abrangem as tipologias de cenografia tratadas pelo arquiteto em sua tese de doutorado (RIBEIRO, 2008).

Neste capítulo, foi colocada em primeiro plano a análise de cada um desses projetos. A partir disso, discute-se temas suscitados por eles, propondo um conjunto de abordagens – da analítica à bibliográfica – que permite uma aproximação mais objetiva à sua arquitetura e aos projetos de cenografia. O conjunto de autores como Ana Tostões (2003, 2016), José Manuel das Neves (2016), Manuel Graça Dias e Susana Ventura (2003), Antoni Ramon Graels (2007, 2016) e Carlos Alho (2015) são base por fazerem análise dos projetos em questão, além das visitas às próprias obras.

Por fim, o **quarto capítulo** buscou entender as recorrências e os pontos de contato entre os dois campos disciplinares, arquitetura e cenografia, intersecção que torna a obra de JMR singular. Baseou-se na análise pontual dessas obras, articulada a outros projetos pertinentes, que explicitam questões mais amplas na interpretação dos projetos de JMR. O fez através dos conceitos ligados à *interdisciplinaridade* e *limite disciplinar*, buscando as intersecções, recorrências e metodologias em comum e assumindo as diferenças e particularidades desses dois domínios.

A análise se faz, dessa forma, por meio do cruzamento das informações e dos projetos com a pesquisa bibliográfica e iconográfica, retomando o contexto biográfico e profissional do arquiteto para a análise dos pontos de contato e distanciamento, dos métodos e da repercussão dessas questões na materialidade dos projetos e obras elencadas, considerando suas **convergências, divergências e intersecções**.

A análise, então, baseia-se em autores que discorrem sobre a interdisciplinaridade, como Carmen S. G. Aranha e Alecsandra Matias de Oliveira (in SILVA, 2010), sobre temas do âmbito da cenografia, mais especificamente, Pamela Howard (2015), Mirian Cohen (2015) e Patrice Pavis (1999), sobre as recorrên-

cias das obras de JMR, Désirée Pedro (2011), Ana Tostões (2003, 2016), Carlos Alho (2015). E baseiam-se, principalmente, no reconhecimento do próprio arquiteto sobre seu percurso (RIBEIRO, 2008).

Finalmente, nas **Considerações finais**, são retomados os principais pontos e resultados da dissertação, consistindo em reflexões que buscam compreender a maneira como essa intersecção se consolida, por meio das análises realizadas nos capítulos anteriores.

capítulo 01
JOÃO MENDES RIBEIRO

1 João Mendes Ribeiro participou de inúmeras exposições, dentre as quais se destacam: Representação Portuguesa na Mostra Internacional da 9ª, 10ª e 16ª edição da Bienal de Veneza de Arquitetura, em 2004, 2006 e 2018, respectivamente; 11.ª Quadrienal de Cenografia e Arquitetura de Praga em 2007 e 7.ª Bienal de Arquitetura de São Paulo em 2007. Seu trabalho foi reconhecido e premiado: AR awards for emerging architecture, 2000 (Londres); Prêmio FAD 2016 na categoria Arquitetura (Barcelona); Medalha de ouro para a melhor cenografia na 11th International Exhibition of Scenography and Theatre Architecture – Prague Quadrennial 2007 (Praga) e Prêmio BIAU – Bienal Ibero Americana de Arquitectura e Urbanismo - 2012 (Cádiz) e 2016 (São Paulo); RIBA Award for International Excellence 2016 (Londres).

2 Jorge Figueira, arquiteto e professor do Departamento de Arquitetura da Universidade de Coimbra (DARQ). Entrevista realizada em 18 de abril de 2018, em São Paulo, conduzida por Marta Bogéa, professora orientadora desta pesquisa.

Jorge Figueira, nasceu em Vila Real em 1965. É licenciado em Arquitetura pela FAUP, em 1992. Fez doutorado em Arquitetura, especialidade Teoria e História, pela Universidade de Coimbra, 2009. Leciona no DARQ e no Programa de Doutorado em Arquitetura da FAUP. Publicou o livro “Escola do Porto: Um Mapa Crítico”, Coimbra, eldlarq, DAFCTUC, 2002. (Informações retiradas de: <<https://ces.uc.pt/pt/ces/pessoas/investigadoras-es/jorge-figueira>> Acesso em 7 de junho de 2018).

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA João Mendes Ribeiro¹, nascido em Coimbra, em 1960, formou-se arquiteto na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), em 1986. Tem atuação relevante tanto no campo da arquitetura quanto da cenografia. Sua produção está intimamente ligada à interdisciplinaridade e se encontra centrada na região de Coimbra, onde estabeleceu seu atelier.

Mendes Ribeiro ingressou, em 1979, na Escola do Porto, ano em que essa se firma como Faculdade de Arquitetura. Derivada da Escola de Belas Artes da Universidade do Porto (ESBAP), havia ainda nesse período uma relação muito próxima e propícia com os cursos de pintura e escultura (RIBEIRO, 2015 in ALHO, 2015, p. 16), o que pode se caracterizar como um dos motivos pelos quais o arquiteto tenha se aproximado, ainda tão jovem, da produção artística.

O contexto em que JMR frequenta a faculdade é um momento de transição, marcado ainda por uma certa informalidade do ensino que tornava mais próxima a relação entre professores e alunos (RIBEIRO, 2015 in ALHO, 2015, p. 16), decorrente do pequeno número de estudantes, de uma escola ainda em formação, na qual entravam cerca de 30 alunos por ano. O depoimento de Jorge Figueira² permite compreender a constituição da Escola do Porto naquele momento:

Faz parte ainda de uma escola pequena, uma escola de pouca gente, muita coisa personalizada e que ganha outra dimensão a partir dos anos 80 [...] Era possível, por haver poucos alunos, por haver pouco trabalho, a escola funcionar como Escola Atelier (FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito).

A Escola do Porto é reconhecida por se pautar na experiência e no desenho como estrutura de ensino. E, com destaque para a disciplina de projeto, essa metodologia se atém ao caráter prático e do ato de projetar como investigação (BANDEIRINHA, 2013, p. 141). O mesmo autor ajuda a compreender a importância da prática de projeto e do desenho na Escola do Porto:

O que interessava era a prancheta, o desenho, o acompanhamento do professor e longas horas na disciplina projeto. O desenho a mão e depois o desenho rigoroso, o programa que varia, de qualquer coisa inicial e simples, até, no último ano, um território urbano de grande escala e grande complexidade. Tratados no fundo como se fosse uma coisa só (FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito).

Da formação na Escola do Porto, e de sua relevância no percurso deste arquiteto, destaca-se o rigor disciplinar e o uso do desenho como elemento fundamental e instrumento de trabalho em sua prática profissional, características apuradas durante esse período (PEDRO, 2011, p.09). Ainda enquanto estudante, JMR recebeu, em 1985, um ano antes de sua formação, o prêmio Rotary Club do Porto, sendo reconhecido pelo seu percurso escolar (PEDRO, 2011, p.09).

Logo após concluir a faculdade, ainda no Porto, JMR trabalhou durante cerca de dois anos com o arquiteto e pintor Fernando Pinto Coelho³. Pinto Coelho, para além do trabalho de arquitetura, desenvolve também atividades como artista plástico. Participou do primeiro gabinete de Design do Porto e de grupos ligados à dança, teatro, à poesia e à performance. Dessa parceria, pode-se atribuir o despertar da atenção a outros campos⁴ (PEDRO, 2011, p.09).

Quando regressou a Coimbra, em 1990, JMR se integrou ao atelier dos arquitetos José António Bandeirinha⁵ e Carlos Reis Figueiredo⁶, que posteriormente daria origem ao gabinete Architectos da Beira, Lda. JMR integrou o gabinete até ao ano de 1998, quando criou seu próprio atelier (RIBEIRO, 2020, acesso restrito). Neste período, em conjunto com os arquitetos, destacam-se o projeto para a Loja Drapeau, em Coimbra; as instalações para os Encontros de Fotografia de Coimbra, nomeadamente “De um caderno comprado em Coimbra”, de Manuel Valente Alves, em co-autoria com o arquiteto Eduardo Souto de Moura; e a instalação “Uma viagem a São Petersburgo”, de Daniel Blaufuks. (PEDRO, 2011, p.9). Simultaneamente a esse trabalho em conjunto com Bandeirinha e Figueiredo, JMR desenvolveu alguns projetos de cenografia relevantes em sua carreira.

Na complexidade do percurso de JMR, é interessante observar dois aspectos relevantes, que foram ocorrendo de forma concomitante ao longo de sua trajetória e que

3 Fernando Pinto Coelho nasceu em Coimbra, em 1951. Vive e trabalha no Porto. Ao longo da sua carreira Fernando Pinto Coelho realizou 31 exposições individuais das quais destacam-se: “Intervenção/instalação (invasão do espaço do C.A.P.C.)”, Coimbra – 1970; “A pele na parede”, Galeria André Viana, Porto – 2005. (Informações retiradas de: <<https://newsroom.lift.com.pt/52819-exposicao-riscos-e-a-vontade-de-poder-no-silo-espaco-cultural>> Acessado em 15 de agosto de 2019).

4 Em um dos contatos JMR (2020, acesso restrito) mencionou que essa parceria influenciou na relação da arquitetura com a arte. Desirée Pedro (2011, p.09), indica essa parceria como o início provável para a atenção para outras áreas de conhecimento que não de sua formação.

5 José António Bandeirinha, nascido em Coimbra, em 1958, é arquiteto pela Escola Superior de Belas Artes do Porto (1983). Exerce profissionalmente e é docente do DARQ, onde obteve título de doutorado em 2002 com uma dissertação intitulada *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Foi presidente da Comissão Científica do DARQ (2002-2004 e 2006-2007), Pró-Reitor para a Cultura da Universidade de Coimbra (2007 a 2011) e Diretor do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2011-2013). (Informações retiradas de https://sigarra.up.pt/faup/pt/func_geral.formview?p_codigo=552003, acessado em 10 de dezembro de 2019)

6 Carlos Manuel Reis de Figueiredo, nascido em 1951, graduou-se em Julho de 1976 no Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Em seu percurso profissional, destacam-se os projetos de Reabilitação da Vila de Monsanto, inserido no Projecto das Aldeias Históricas - Idanha-a-Nova; elaboração do Plano de Pormenor da Zona Histórica e da Devesa de Castelo Branco, inserido no Programa Polis – Menção

Honrosa no Concurso de Pré-Seleção Nacional para o Prémio Europeu de Urbanismo (2002). Atualmente, é docente na Escola Universitária de Artes de Coimbra, de Arquitectura e Construção, lecionando a disciplina de Projecto de Arquitectura IV e V e Construções I e II como professor convidado. (Informações retiradas de: <http://www.oasrn.org/cultura.php?id=375>, acessado em 10 de dezembro de 2019).

7 Sérgio Fernandez (1937, Porto). Frequentou o curso de Arquitetura na ESBAP, tendo participado, enquanto aluno, do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em Otterloo, em 1959. Depois de concluídos os estudos universitários passou a lecionar, primeiro na ESBAP e depois na FAUP. De seu amplo conjunto de obras, destacam-se: a Operação SAAL do Bairro Leal, na Rua das Musas, Porto (1974-1978); a Residência de Estudantes Lisboa, Expo'98 (1996-1998); e obras em co-autoria com Alves Costa, como o restauro do Cine-Teatro Constantino Nery em Matosinhos (2008) e a intervenção no Convento de Santa Clara-a-Velha, de Coimbra (2009). Sérgio Fernandez é, também, autor do livro “Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974”, publicado pela FAUP em 1985. Em 2009 recebeu o Prémio AICA 2008 (Associação Internacional de Críticos de Arte/Ministério da Cultura), na categoria de Arquitetura, juntamente com Alexandre Alves Costa (1939-), atribuído pela qualidade das suas intervenções no património construído e dos novos projetos, bem como pela excelência da atividade pedagógica que ambos desenvolveram na FAUP. (Informações retiradas de https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gerafernandez acessado em 12 de janeiro de 2020)

influenciaram diretamente sua produção: sua **experiência de ensino e pesquisa**, prática continuada como docente e a relação complementar entre a teoria e prática profissional (PEDRO, 2011, p.9) e a **inserção no campo da cenografia**, determinante na construção de sua linguagem híbrida e interdisciplinar.

O primeiro aspecto ocorre paralelamente a sua trajetória profissional. JMR inicia sua atuação como docente já em 1988, dois anos após sua formação na Escola do Porto, quando se envolve como assistente de *Introdução à Arquitectura* no Departamento de Arquitectura na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (DARQ), recém-criado.

JMR participou do processo de criação da faculdade de Arquitetura em Coimbra, dentro do Departamento de Ciências, ainda sem uma estrutura de ensino determinada (BANDEIRINHA, 2013, p. 131). O início da Faculdade de Arquitetura em Coimbra foi conturbado, com uma série de divergências e ajustes por fazer, mas a presença de arquitetos e professores que defendiam a interligação entre o desenho e o ensino foram direcionando as matrizes da faculdade (BANDEIRINHA, 2013, p. 131). Jorge Figueira comenta sobre esse processo e a participação de JMR:

Mas ele é um homem de Coimbra, é um homem que trabalha em Coimbra e que, quando a Universidade Coimbra decide criar o curso de arquitetura, que é o primeiro a acontecer, em Portugal, a primeira universidade a fazer um curso dentro dela, eles decidem colocar o curso na Faculdade de Ciências e Tecnologia, que é onde nós estamos. E convidam um conjunto de engenheiros e gente da faculdade para fazer o curso. E João está lá, desde os primeiros anos (FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito).

Uma das marcas da formação do DARQ, sob influência da Escola do Porto, é a forte relação entre o ensino de projeto e a prática da arquitetura (RIBEIRO, 2015 in ALHO, 2015, p. 16). O DARQ é formado por um conjunto de professores com prática profissional em vigor, o que criou uma metodologia de ensino cujo foco é a disciplina de projeto (RIBEIRO, 2015 in ALHO, 2015, p.17).

Logo após esse primeiro contato com o ensino e estando envolvido nesse primeiro contexto de criação do DARQ, JMR atuou como assistente do professor Arquiteto Sérgio Fernandez⁷, na disciplina de *Projecto I*, na FAUP, entre 1990 e

1991. Em 1991, passa a ser assistente do professor arquiteto Fernando Távora, na disciplina de *Projecto IV*, no DARQ, onde permaneceu até 1998.

O convívio com Fernando Távora⁸, arquiteto relevante na formação da arquitetura moderna portuguesa, foi longo, durante o período de 7 anos, enquanto assistente da disciplina de *Projecto IV* no DARQ, mas também como colaborador em alguns projetos.

Fernando Távora desempenhou papel fundamental nesse período por questionar temas como memória e relação com a preexistência, reconhecendo valores na cultura arquitetônica do país. Formado no princípio do movimento moderno, desempenhou um papel de destaque no contexto da produção arquitetônica portuguesa, juntamente com os arquitetos Alvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. Fernando Távora desempenhou, paralelamente à docência, sua prática profissional bastante vinculada à reabilitação. O próprio arquiteto Mendes Ribeiro aponta a sensibilidade do maestro em relação ao patrimônio arquitetônico e destaca também a influência da relação que teve em suas obras, principalmente no que diz respeito à reabilitação:

Eu tenho uma admiração enorme pelo Siza. Pelo tempo de escola. E pelo Eduardo também. Depois, nesta temática de reabilitação, para mim a grande referência é o Távora, fui assistente dele durante 7 anos, muita coisa que eu aprendi foi com o Távora (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

JMR teve condição, enquanto professor, de conviver com alguns grandes mestres, nomeadamente Sérgio Fernandes, Fernando Távora e Domingo Tavares⁹, entre 1999 e 2004, ainda como assistente da disciplina que lecionou com Távora, *Projecto IV* no DARQ. Pode-se considerar que, além da influência de Távora no modo de ver e lidar com o existente, essas relações com os arquitetos e professores refletiram no reconhecimento do ensino como uma prática que permite rever o modo de trabalho.

Em 2008, obteve título de doutorado com a tese (2008) – “Arquitetura e Espaço Cénico: um percurso biográfico” -, apresentada ao DARQ, inserida na área científica de Arquitetura e especialidade *Arquitectura e Construção* e orientada pelo Professor Doutor Mário Júlio Teixeira Krüger.

8 Fernando Távora, nasceu no Porto, em 1923, e faleceu em Matosinhos, em 2005. Formado em arquitetura pela ESBAP em 1952. Desenvolveu sua prática arquitetônica juntamente com a docência, foi professor da Escola do Porto e do DARQ. Participou de Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna CIAM, de Hoddeston, Aix-en-Provence, Dubrovnik e Otterlo, e no Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. (Informações retiradas de: <https://revisitavora.wordpress.com/home/home-son/> Acessado em 20 de dezembro de 2018)

9 Domingos Tavares (Ovar, 1939) é arquiteto e Professor da FAUP, onde lecionou desde 1985. Autor dos livros *Da Rua Formosa à Firmeza* (Faup, 1985) e *Francisco Farinhas Realismo Moderno* (Dafne, 2007). No conjunto das suas obras arquitetônicas podem destacar-se o Lar de Santiago, da Misericórdia de Viana do Castelo (1977-1982), o edifício da Faculdade de Medicina Dentária da Universidade do Porto (1997), em colaboração com José Quintão e Lúcio Parente (do Centro de Estudos da FAUP); e a Biblioteca da Escola de Engenharia, do Instituto Politécnico de Coimbra. (Informações retiradas de https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20domingos%20tavares acessado em 12 de janeiro de 2020)

10 Ricardo Pais (Maceira, Leiria, 1945) é ator e diretor de Teatro. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no Teatro como membro do Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC). Entre 1969 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London onde obtém o Director’s Course Diploma. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); diretor do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); diretor do Teatro Nacional São João (1995-2000), onde dirigiu diversos espetáculos. (DIAS, VENTURA, 2003, p.18).

11 A Escola da Noite é uma companhia de Teatro de Coimbra, que produz espetáculos com uma consolidada linguagem artística. Sua sede fica no teatro da Cerca de São Bernardo, cuja gestão também é sua. Durante a pesquisa de campo, foi possível frequentar e documentar o acervo da Escola da Noite no período entre os dias 17 e 21 de setembro. Dentre a extensa documentação encontrada das peças e cenografias realizadas, estão fotografias, desenhos, modelos e maquetes, dossier, programas, textos e cartazes, além de partes de algumas cenografias projetadas por JMR, como a de *O cerejal* (2004) ou a de *Embarcação do inferno* (2016), e a cenografia completa de *Uma Visitação* (1995). Os seguintes espetáculos da Escola da Noite foram realizados com cenografia de João Mendes Ribeiro: *Amado Monstro*, Javier Tomeo (1992), *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, Gil Vicente (1993), *Farsa de Inês Pereira*, Gil Vicente (1994), *Leôncio e Lena*, Georg Büchner (1994), *Uma visitação*, Gil Vicente (1995), *Beckett - primeira jornada*, Samuel Beckett (1996), *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*, Federico García Lorca (2002), *O Cerejal*, Anton Tchekhov (2004), *Teatro Menor*, José Sanchis Sinisterra (2011), *Animais Noturnos*, Juan Mayorga (2011), *O Abajur Lilás*, Plínio Marcos (2012), *As Orações de Mansata*, Abdulai Sila (2013), *Auto dos Físicos*, Gil Vicente (2014), *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres*, Matei Visniec (2014), *A canoa*, Cândido Pazó (2015), *Embarcação do inferno*, Gil Vicente (2016). (Informações retiradas de: <https://www.aescoladanoite.pt/>, acessado em 12 de dezembro de 2018).

12 António Augusto Barros, diretor de *Uma Visitação* (1995). Entrevista concedida em 24 de outubro de 2018, na Sede Escola da Noite, em Coimbra. António Augusto Barros (1957) nasceu em Oliveira de Azeméis e iniciou a sua atividade teatral no TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), onde desempenhou trabalho de direção

A partir desse momento, em 2009, JMR passa a ser professor regente da disciplina de *Projecto III* no DARQ, atuação que ainda exerce atualmente. Além disso, JMR atua como professor convidado do Mestrado Integrado de Arquitectura da Universidade Católica Portuguesa, em Viseu, como professor de doutorado em Arquitetura no DARQ e em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes, na Universidade de Coimbra.

O cruzamento entre a prática profissional e o ensino de arquitetura tem um papel fundamental em seu percurso, esse trânsito permite a investigação e experimentação. Ele desempenha simultaneamente docência e prática em seu atelier e esse ir e vir entre teoria e prática, com a pesquisa associada ao projeto, tem reverberações recíprocas em seu percurso.

O segundo aspecto, referente à sua inserção no contexto teatral, ocorre em 1991, quando JMR projeta sua primeira cenografia, a convite do encenador Ricardo Pais¹⁰, para a peça *Grupo de Vanguarda*, de Vicente Sanches, para o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC).

Eu dava aulas de projeto em Viseu [...] e Ricardo Pais, um encenador importante de Portugal, dava aulas de antropologia do espaço neste curso. Ele tinha uma encenação aqui para o TEUC, que se chamava *Grupo de Vanguarda*, de 1991, e como sabia que eu era de Coimbra e nos tornamos amigos, ele me convidou para fazer a cenografia, a partir daí nunca mais deixei de fazer cenografia, porque gostei muito da experiência e porque as pessoas foram me convidando. E, portanto, foi um acaso. E deve-se claramente ao Ricardo Pais. (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

A proposta para esta cenografia foi seguida por uma frequente atuação neste campo e culminou em sua participação da fundação da Companhia Escola da Noite¹¹, em 1992, em Coimbra, para a qual JMR fez inúmeras cenografia ao longo de sua carreira. Sobre a criação, António Augusto Barros¹² comenta:

Eu estava no Teatro Universitário e o João começou a colaborar conosco. Quando decidimos formar a Companhia, que foi feita por um conjunto de pessoas que se encontraram no TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra), ele foi logo convidado para ser um dos fundadores e, portanto, está conosco desde essa altura, levamos já 28 anos de colaboração (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

Essa particularidade foi determinante para a construção de uma linguagem híbrida e interdisciplinar do arquiteto. A

experiência com o Teatro, desde o começo de sua carreira irriga seu método e é reconhecida por Jorge Figueira:

[...] do teatro, ele deixa isso fluir para a arquitetura, deixa isso passar para a arquitetura e acho que esse é o momento de verdade. Ele consegue fazer uma confluência entre o projeto dele, que é um projeto de tempo parado e de mundo resolvido; ele consegue deixar entrar a dor através dessa experiência cenográfica. E a partir daí as coisas fazem sentido, e a partir daí a obra dele é significativa e faz sentido. João atreve-se a fazer uma arquitetura que é figura, como no Teatro é obrigado a fazer. Porque, nos desenhos cenográficos, as peças que eu coloco em palco, sendo fundo, tem que ser também figuras, são também intervenientes, são também parte daquilo que vai acontecer na narrativa (FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito).

Para Jorge Figueira, a arquitetura de JMR é irrigada por uma espécie de narrativa, a partir da qual o arquiteto cria uma linguagem própria e decorrente dessa relação. No contrafluxo disso, Luísa Bebiano, ao analisar sua produção, diz que:

Eu acho que é um ato sempre muito delicado e silencioso a forma como João faz a arquitetura. Julgo que ele pensa na atmosfera que está a criar e por isso é que as coisas parecem tão cenográficas, porque está a pensar os espaços como se ele estivesse a vivê-los naquele instante. [...] Mas é mais a arquitetura que influencia a cenografia do que a cenografia que influencia os seus projetos de arquitetura. Ou seja, o João é arquiteto por natureza, ele pensa, vive e está na vida como um arquiteto (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Bebiano defende que, por ser arquiteto, JMR contamina suas obras cenográficas, e não o contrário. Acompanhar essas análises de Bebiano e Jorge Figueira permite reconhecer essa confluência a partir de dois pontos. Essas declarações opostas e complementares enriquecem, assim a discussão, e esse paralelo pode ser apurado ao longo do trabalho e verificado à medida que as obras forem sendo analisadas.

A experimentação que faz nas duas disciplinas, a arquitetura e a cenografia, tão distintas no espaço e no tempo, permite-lhe tratar temas, gramáticas e linguagens comuns e dissonantes (PEDRO, 2011, p. 11). Essa contribuição teve seus reflexos tanto no âmbito didático, dentro de sua experiência muito atrelada ao DARQ e no desenvolvimento de seu doutorado, quanto no âmbito prático, ao ser desdobrada em seus projetos de forma marcante.

Certamente, sua obra e trajetória não seriam as mesmas não fossem esses fatos biográficos, que foram conduzindo sua

e co-fundou a Semana Internacional do Teatro Universitário / Bienal Universitária de Coimbra (SI-TU/BUC), que acompanhou, entre 1978 e 1990. Em 1992, juntamente com vários colegas, funda a companhia de Teatro profissional Escola da Noite, em Coimbra, da qual é diretor artístico.

Diretor do Teatro Académico Gil Vicente 1991 – 1994. Na escola da noite dirigiu mais de 30 espetáculos, entre os quais, com cenografia de João Mendes Ribeiro: *Amado Monstro* (1992), *Uma visita* (1995), *Teatro Menor* (2011), *Animais Noturnos* (2011), *Abajur Lilás* (2012), *As orações de Mansata* (2013), *Auto dos Físicos* (2014), *Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres* (2014) e *Embarcação do inferno* (2016) (Informações retiradas de: https://www.uc.pt/org/centrodrmaturgia/4/abc/antonio_augusto_barros acessado em 10 de janeiro de 2020).

prática a esse campo híbrido e de intersecção entre as duas disciplinas.

E, portanto, João podia ter sido apenas um arquiteto geracionalmente marcado e com uma eficácia poética interessante e com uma capacidade construtiva boa e um arquiteto que desenha, como todos os arquitetos que desenharam nesse momento, e que desenha bem. Mas o João não é só isso, essa é que é a questão. [...] O João tem de fato uma inscrição de uma delicadeza e de uma beleza no desenho, nas peças que desenha e na arquitetura que desenha, que tem muito a ver, de fato, com seu próprio perfil, com sua própria sensibilidade. Ele vive muito próximo dessa experiência do palco, e traz isso para dentro da arquitetura. E talvez isso diferencie biograficamente o João (FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito).

Sua inserção na cenografia, decorrente desse cruzamento e contato com Ricardo Pais, pode ser considerada consequência de sua atuação como docente, que permitiu esse contato e essa primeira experiência no âmbito teatral. A correlação dessas ações à prática profissional do arquiteto aparece na linha do tempo apresentada ao final deste capítulo.

1.2 ATELIER JOÃO MENDES RIBEIRO¹³ O atelier de JMR desenvolve projetos que atravessam variados programas e escalas, com um modo particular de projetar. É fundamental reconhecer a metodologia e os processos desenvolvidos em seu atelier, muito atrelados à noção de interdisciplinaridade.

A equipe, em 2019, era formada por 6 arquitetos¹⁴ que se dividiam entre os projetos de acordo com cada fase e que atuam nas áreas de arquitetura, cenografia e design. Os núcleos de trabalho são feitos de acordo com os projetos que estão em andamento, mas o próprio espaço do escritório contribui para a discussão e troca conjunta, a sala é compartilhada entre os arquitetos e os estagiários.

Na organização e processo de trabalho no atelier, não existe distinção ou separação entre cenografia e arquitetura, o desenvolvimento dos projetos de ambas e o detalhamento são determinados pelo próprio projeto e escala, é difícil estabelecer um padrão único de projeto desenvolvido por JMR, pois ele trata cada projeto de maneira muito específica e particular, fazendo uma leitura atenta do programa e do contexto em que irá se inserir.

Se cada projeto o mantém atento a um aspecto e direciona a metodologia, num processo específico, por outro lado pode-se identificar procedimentos frequentes em sua prática, independente de estar atuando arquitetônica ou cenograficamente. O desenho e o croquis como ponto de partida e constantes durante o processo, como investigação de hipóteses, assim como o uso de modelos e maquetes, também utilizados para verificação, são retomados como processo de trabalho. Tal qual a relação com a oficina e a obra, a parceria com outros ateliers e arquitetos e a relação com profissionais de outras áreas, muito presentes em sua atuação.

O desenho [02] é reflexo de sua formação na Escola do Porto e tem papel importante na construção do raciocínio e na constituição de hipóteses projetuais e construtivas, seu caderno de anotações, sempre presente, carrega tanto os projetos em andamento, quanto elementos que chamam sua atenção [01]. Este caderno foi motivo de conversas e explicitações do arquiteto durante convívio. Esse modo de trabalhar é

13 A pesquisa de campo possibilitou a vivência com o arquiteto e a dinâmica do atelier, entre os dias 07 e 21 de setembro de 2018, com aprofundamento prático e teórico, complementação da pesquisa com conteúdo de fonte original, além de entrevista com o arquiteto, realizada no dia 06 de setembro de 2018. Essa experiência permitiu uma aproximação do arquiteto e seu método de projeto, dos processos e das etapas dos projetos que estavam em andamento naquele momento, além de conviver com a equipe do escritório. Durante esse período, foi possível participar brevemente de dois projetos, um de intervenção em Viana do Castelo e o outro de uma cenografia para a peça *O mundo é Redondo*, com direção de António Pires. O escritório utiliza *autocad* como programa principal, mas os modelos físicos têm papel fundamental no processo dos projetos, de fato integram as etapas de raciocínio.

14 Equipe formada por: Catarina Fortuna, Filipe Catarino, Joana Brandão, João Fôja, Rossella Conversano e Sabina Karamehmedovic, em 2018 (período da vivência).

01

02

imagem 01 . desenho de JMR, registro feito pela autora de seu caderno de anotações, no contexto da vivência.

imagem 02 . desenhos da cenografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1998), de Olga Roriz. © João Mendes Ribeiro

03

04

05

06

07

08

09

10

imagens 03, 04, 05 . fotografias de modelos de estudo das cenografias de JMR, uma escada de *Amado Monstro* (1992), da cenografia de *O cerejal* (2004), com direção de Rogério de Carvalho, e das cenografias de *Comédia sobre a Divisa de Coimbra* (1993) e *Farsa de Inês Pereira* (1994), respectivamente. Encontrados no acervo da Escola da Noite. Fotografia da autora.

imagem 06 . fotografia do modelo de *Pedro e Inês* (2003) de Olga Roriz. Acervo Teatro de Camões. Fotografia da autora.

imagens 07 e 08 . modelos encontrados no atelier de JMR. Fotografia da autora.

imagem 09 . maquete CAV (1997-2003). © Emanuel Brás (PEDRO, 2011, p. 31)

imagem 10 . maquete ACAC, apresentada no contexto da 16ª Bienal de Arquitetura de Veneza de 2018. Este projeto representou Portugal no pavilhão *Public Without Rhetoric*. Fotografia da autora.

15 Luísa Bebiano, arquiteta com quem JMR fez inúmeras parcerias e esposa do arquiteto. Entrevista realizada em 08 de outubro de 2018, no atelier da arquiteta, em Coimbra. Luísa Bebiano nasceu em 1978 em Coimbra, licenciada em Arquitectura pelo DARQ - FCTUC (2006 - Prémio Escolar Quartel Mestre General W. Elsdén), com uma passagem pelo Politécnico de Torino (Itália). Desde 2004 tem colaborado arquitetos José Gigante, Atelier do Corvo e JMR. Desenvolve projetos que a relacionam com diversas artes como teatro, dança, cinema (direção de arte), design e fabrico de objetos.

Projetos realizados juntamente com João Mendes Ribeiro: Projeto da Herdade da Torre de Palma (2014), Cenografia de *Embarcação do Inferno* 2016 (Teatro Garcia de Resende Évora), Cenografia de *As orações de Mansata* 2013 (Teatro da Cerca de São Bernardo Coimbra), Cenografia de *O abajur lilás* 2012 (Teatro Garcia de Resende Évora), Cenografia de *Deus, pátria e revolução* 2009 (Centro Cultural de Belém Lisboa), Cenografia de *A caixa da música* 2008 (Teatro Nacional São João), Cenografia de *Quando o inverno chegar* 2007 (Teatro Municipal São Luiz Lisboa), Cenografia de *A Dúvida* 2007 (Teatro Maria Matos Lisboa), Cenografia de *Selvagem, o homem dos olhos tristes* 2007 (Teatro Aberto Lisboa).

16 Durante a vivência no atelier de JMR foi possível verificar esse constante uso de modelos e maquetes no processo de trabalho, os projetos em andamento eram verificados, depois em conversas coletivas eram lapidadas, até surgir uma nova hipótese ou um ajuste, os próprios arquitetos e estagiários os produzem no atelier, como método de trabalho.

traço reconhecido e Luísa Bebiano¹⁵, quando comenta JMR, diz que:

O João tem sempre no bolso uma fita métrica, uma caneta e um caderno de apontamentos. Vá onde for, seja um restaurante, ou num passeio de férias, o João desaparece porque está a ver qualquer coisa, a medir e a apontar no seu caderno a medida de um canteiro, uma porta, uma guarda, um lavatório, e, de forma intuitiva, ele acaba por transportar esse conhecimento arquitetónico para a cenografia e para os seus projetos de arquitetura (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

É um processo de lapidação. Os arquitetos que trabalham no atelier preparam constantemente bases em escala para que JMR trabalhe em cima, apurando os desenhos. Seus desenhos têm um carácter construtivo muito criterioso, detém os princípios e as diretrizes para montagem ou construção.

Já os modelos físicos¹⁶ [03,04,05,06,07,08,09,10] são utilizados para verificar as hipóteses e volumetrias propostas, os modelos permitem idas e vindas constantes e um dos andares de seu atelier é destinado para a confecção dos mesmos. Seus modelos são instrumentos de trabalho. Luísa Bebiano, com quem o arquiteto faz diversas parcerias tanto na arquitetura quanto na cenografia, destaca o motivo pelo qual adotam os modelos:

Não é a visão que distorce a percepção da arquitetura, mas sim a imagem que criamos da sua representação. Por isso não trabalharmos em 3D, porque é ferramenta que mais facilmente nos engana, distorcendo a proporção. Eu consigo pôr uma sala em 3D parecer muito comprida e na verdade não ser. Numa maquete não há como enganar. Eu produzo e a sala tem aquela proporção, as paredes estão lá, a relação da altura com largura e comprimento está lá. Não engana (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Esse processo de trabalho que associa desenhos e modelos, como instrumentos, decorre de uma ideia inicial, que o arquiteto busca em referências de diversas áreas, nas artes, nas vivências e pode ser verificado quando Luísa Bebiano explicita o desenvolvimento de trabalhos que fazem conjuntamente:

O João tem uma ideia muito forte para cada projeto e funciona sempre assim. Pensa naquilo muito tempo, não fala muito, e de repente diz: a ideia para este projeto é esta. E aparece uma referência: ou é uma obra de um artista plástico, ou é uma referência de um filme, ou algo que viu numa viagem. Há sempre alguma coisa muito forte que direciona a ideia conceptual do projeto. Há determinadas regras que o João utiliza de forma

sistemática: o quadrado, a simetria, os eixos estruturais e visuais e uma métrica muito clara. [...] Quando trabalhamos em parceria, do nosso lado há uma parte criativa que é desenvolvida depois que João tem a ideia original. Essa parte criativa é normalmente desenvolvida com uma parte tridimensional através da criação de maquetas. Depois há a parte do desenho rigoroso que é necessário ver com desenhos técnicos, como as plantas, cortes e alçados. E a partir desses desenhos, vai-se desenhando por cima, com papel esquisito, até se chegar ao desenho final (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Pode-se perceber a partir daí a concepção criativa do arquiteto e seu processo de trabalho inscrito no atelier. Ademais dessas recorrências, o arquiteto incorpora também a relação com a oficina e a construção. Após a fase de projeto frequentemente o arquiteto confronta os princípios propostos com a oficina e os marceneiros, no caso dos dispositivos cênicos e com a obra e as descobertas durante a mesma, no que diz respeito à reabilitação. Este acompanhamento aproxima a prática da arquitetura à da cenografia. O processo junto à oficina está presente de maneira incisiva nos projetos cenográficos e JMR reconhece essa importância:

[...] No princípio eu detalhava tudo, como se fosse um arquiteto, mas comecei a perceber, no meu contato com a oficina e com os mestres carpinteiros, que em muitas situações eles sabiam muito mais do que eu e tinham sempre soluções mais certeiras de construir o cenário. Então comecei a fazer o seguinte, tenho uma ideia de espaço, de material, de iluminação, de organização do espaço, e depois confronto logo o mestre carpinteiro. E discuto muitas opções construtivas com ele e depois regresso outra vez ao atelier para desenhar tudo isso novo. Esse processo muitas vezes é fragmentado, é um processo de respostas a questões pontuais e muitas vezes pode-se perder o todo. É importante voltar a fazer a síntese, então, regresso ao atelier e desenho as soluções que foram encontradas na oficina, nunca perco o todo (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Essa aproximação entre o projeto e a oficina, se dá de maneira semelhante à ação em preexistência, quando a construção traz matrizes e matéria para o projeto. Por se tratar de um edifício existente, o levantamento e a construção se integram ao processo de projeto:

[...] conhecer bem a preexistência, muitas vezes é feito na própria obra, é preciso desmontar algumas partes, é preciso retirar reboco, perceber o que está a mais o que não está a mais, apenas durante a fase inicial da obra temos o levantamento rigoroso da preexistência. Em praticamente todos os projetos isso obrigou-me a repensar coisas do projeto, e em algumas situações de forma muito radical. De certa forma isso remete à aproximação entre atelier e obra. E me retira um pouco a opção de controlar e de desenhar tudo. São situações que, de repente, não estavam

previstas, que são acasos e particularmente interessantes e nos retiram o tapete. E eu gosto disso, de ser desarmado. Isso desloca um pouco o padrão dos arquitetos e particularmente o meu, de ter uma regra que vai desde a implantação até o desenho do puxador, uma espécie de confronto daquilo que existe e a ideia de projeto que muitas vezes é desmontada (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Esse confronto é sempre significativo, ao demandar uma revisão do projeto e dos desenhos inicialmente propostos (PEDRO, 2011, p. 18), e garante ao projeto uma adequação e precisão tanto dos métodos construtivos no caso da cenografia, quanto da relação com elementos da preexistência. “Para isso, é necessário entender o acompanhamento de obra não como mais uma fase do projeto, mas sim como a fase essencial da confirmação e questionamento do projeto, como a fase da síntese do projeto” (PEDRO, 2011, p. 18).

Na cenografia essa relação com o marceneiro reverbera nos projetos, JMR destaca sua relação com Carlos Figueiredo, com quem trabalhou muitas vezes na Escola da Noite e a quem ele atribui a co-autoria em alguns projetos. Este marceneiro, ou “mestre carpinteiro” como se refere JMR, era profundamente implicado na produção e no alcance das propostas dos objetos cênicos (POIARES, 2010, p.46).

Relação que também se estende aos atores e bailarinos, pois ademais de estar presente na oficina, o arquiteto busca presenciar os ensaios, entendendo como os objetos cenográficos são utilizados, como aponta Lina Duarte¹⁷:

João Mendes Ribeiro fez inúmeras cenografias para a Companhia [de dança Olga Roriz]. Ele estava conosco nos ensaios, ele tentava perceber, ele via nossas dificuldades, que aquele objeto era muito duro, não servia. Ele percebia que deveria ser trocada a maneira como era feito, que deveria ser maleável porque senão o bailarino magoasse. E, portanto, não era só a Olga a lhe passar a mensagem, ele estava lá e via, mexia conosco e pensava conosco qual era a melhor maneira daquilo resultar. Isso é muito importante (DUARTE, 2018, entrevista, acesso restrito).

Essa relação próxima do arquiteto durante os ensaios permite um alinhamento do projeto em relação ao uso a que dispositivos cênicos serão submetidos, levando em consideração detalhes e movimentos específicos.

Nesse sentido, qualquer colaboração consiste na observação dos métodos do diretor, dos atores e dos bailarinos, durante os ensaios, das implicações do texto.

17 Lina Santos Duarte, bailarina da Companhia Olga Roriz. Entrevista realizada, no dia 06 de novembro de 2018, na Sede Companhia Olga Roriz, em Lisboa. Formação Profissional de Técnicas de Secretariado. Desempenhou funções de Recursos Humanos, Marketing, Produção, Assistência à Direção em várias Companhias de Dança e empresas de eventos. Formação profissional em Dança na Companhia de Dança de Almada, Companhia de Dança de Lisboa e Escola de Dança Rui Horta, onde destaca Maria Franco, Rui Horta, Ruth Silk, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Victor Garcia, Mark Haim, Martin Kravitz, Francesc Bravo, Carl Paris, Pedro Berdayes, Win Vandekeybus e Carolyn Carlson. Bailarina na Companhia de Dança de Almada (1989), Companhia Rui Horta (Encontros ACARTE 1990), Companhia de Dança de Lisboa (1990 e 1993 com Olga Roriz) e Companhia Olga Roriz (1995/1998). Leciona em várias áreas desde o fitness (Spinning, aeróbica, body combat, localizada, stretching, barra no chão) a modalidades lúdicas (ballet, pilates, body & mind). É responsável e produtora pela FOR Dance Theatre & Residências Artísticas na Companhia Olga Roriz bem como formadora na FOR. (biografia resumida concedida por Lina Duarte)

Espetáculos em que Lina Duarte participou com cenografia de João Mendes Ribeiro: *Propriedade Privada* (1996) e *Start and Stop Again* (1997).

Outro ponto relevante, integrado ao percurso profissional e acadêmico de JMR, é o trabalho em conjunto com outros arquitetos e escritórios de arquitetura, proporcionando uma permuta produtiva e o desenvolvimento de distintos programas (PEDRO, 2011, p.23), abarcando principalmente equipamentos e concursos, pela escala de projeto.

Esse trabalho compartilhado de coautoria se inicia logo nos primeiros anos de sua formação, com o atelier que fundou e na relação, por exemplo, com José António Bandeirinha com quem trabalhou durante alguns anos. Mas essa prática foi desenvolvida também com Fernando Távora, Eduardo Souto de Moura e Alexandre Alves Costa (PEDRO, 2011, p.23). E mais recentemente, com o escritório menos é mais arquitectos, de Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos, Inês Lobo, Luísa Bebianio e Pedro Martins.

Realmente estimulante e surpreendente é o modo como sensibilidades distintas e percursos autônomos conseguem criar projectos com uma inteligibilidade própria, conseguindo-se, no entanto, ler as preocupações presentes nos trabalhos individuais de cada uma das partes. Esse desafio permanente em construir um corpo uno, em que cada parte tem uma personalidade própria que se integra numa lógica pensada e conceitualizada em conjunto, confirma uma disponibilidade para refletir sobre princípios dados como adquiridos, que no confronto com o outro, se apresentam sob um outro ângulo (PEDRO, 2011, p.23).

A instituição da prática de colaboração e permuta também é feita com profissionais de outras áreas de conhecimento, principalmente no que se refere ao campo cenográfico, como diretores de Teatro, coreógrafos e designers de luz, conforme aponta Luisa Bebianio:

No teatro, somos arquitetos a trabalhar com coreógrafos ou encenadores e com o desenho de luz. Há uma interdisciplinaridade além da arquitetura, da convenção do que é o arquiteto. Somos mais uma peça de uma criação artística. Os processos de trabalho de um arquiteto e de um cenógrafo são diferentes (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito)

A colaboração entre os diversos criativos e, principalmente, entre o diretor e o cenógrafo é o cerne da criação teatral, e se dá a partir de habilidades complementares (HOWARD, 2015, p. 72). Sobre o processo atrelado a essa relação intrínseca, o diretor de Teatro António Augusto Barros, descreve:

imagem 11 . fotografia do atelier de JMR. Fotografia da autora.

18 Marta Bogéa comenta essa aproximação durante conversa com Jorge Figueira, ocorrida em 18 de abril de 2018.

Eu, como encenador, preciso de ter uma ideia de espaço, antes de começar a trabalhar e, normalmente, eu tenho esse conceito geral. É uma ideia de espaço onde sei que os atores podem evoluir e falo-lhe dela, mas é uma ideia muito genérica. Depois começamos a concretizar, o João aparece com uma proposta concreta que eu discuto e vamos afinando as coisas. Esse é o processo normal. [...] Há sempre esta relação, se eu proponho um espaço, ele propõe uma coisa que me obriga a fazer outra, um novo desafio. Tem sido por isso, uma relação muito produtiva, em que eu acho que ele aceita algumas ideias minhas e eu aceito as dele, às vezes com resistências, mas normalmente muito produtivas. [...] Tem sido uma colaboração muito íntima, porque ele tem o gosto de fazer pequenas coisas, sabe moldar-se à linguagem teatral. Penso que esse exercício para o trabalho dele também é interessante (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

É desse diálogo com os diretores, os coreógrafos, bailarinos e atores que nascem as contaminações recíprocas, pois são eles quem “vão convocar nele a necessidade dessa intensificação da vida no palco através dos aparatos arquitetônicos”¹⁸ (BOGÉA, 2018, acesso restrito). Diálogo entre disciplinas, que perpassa também agentes como marceneiros, serralheiros, designers de luz e som, figurinos (RIBEIRO, 2008, p.29), outros arquitetos, engenheiros. A relação proporcionou “uma maior consciência do domínio da arquitetura” (RIBEIRO, 2015 in ALHO, 2015, p. 22) e ocorre desde o princípio do processo criativo.

As colaborações entre diversos criativos tendem a demonstrar como as afinidades estéticas não se confinam aos meios que cada um individualmente explora, mas constituem referenciais de partilha e afirmam o espírito de um tempo que valoriza a contaminação e a hibridez de linguagens (RIBEIRO, 2007, p. 105)

Dessa forma, pode-se reconhecer como JMR se permite afetar por outros campos e que sua metodologia advinda da arquitetura sofre reverberações que impactam sobre o projeto.

Segue a cronologia de suas obras, a fim de constatar de que maneira ocorre a atuação profissional do arquiteto no campo da arquitetura e da cenografia e seu percurso acadêmico.

1.3 LINHA DO TEMPO

1979 criação da Faculdade de Architectura da Universidade do Porto, a partir do legado da Escola de Belas Artes da Universidade do Porto (ESBAP)

1988 criação do Departamento de Architectura na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

CENOGRAFIA

PESQUISA E ENSINO

ARQUITETURA

1985

1986

1987

1988

1989

1985 prêmio Rotary Club do Porto, pelo seu percurso escolar

1979-86 licenciado pela Faculdade de Architectura da Universidade do Porto

Projeto da Galeria de Arte de Fragilde, Guimarães.

Projeto de interiores para a loja Drapeau 1, Coimbra.

1988-89 Assistente Convidado de Introdução à Architectura no Departamento de Architectura na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Projeto de habitação unifamiliar Isabel Pellote, Aguium, Anadia

Projeto de habitação unifamiliar António Albertino, Coimbra.

legenda

pesquisa e ensino

período de abrangência pesquisa e ensino

projetos de arquitetura e cenografia construídos

projetos de arquitetura **não** construídos

obras marcadas com fotografia e em **negrito** são as obras de arquitetura visitadas e as obras de cenografia cujo acesso a informações foi possível e relevante para a pesquisa, obras que compõe o próximo capítulo referente ao diário de viagem.

INSERÇÃO NA CENOGRAFIA

Cenografia "Grupo de Vanguarda", de Vicente Sanches, direção de Ricardo Pais, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra.

Cenografia "Amado Monstro", de Javier Tomeo, direção de António Jorge e José Neves, para A Escola da Noite, Coimbra.

Cenografia "A Divisa da Cidade de Coimbra", de Gil Vicente, direção de Nuno Carinhas para A Escola da Noite, Coimbra.

Cenografia "A Farsa de Inês Pereira", de
Gil Vicente, direção de Sílvia Brito para
A Escola da Noite, Teatro Académico
Gil Vicente, Coimbra.

Cenografia “Leônicio e Lena” de Georg Buchner, direção de Konrad Zschiedrich para A Escola da Noite, Coimbra.

Cenografia “Uma Visitação a Gil Vicente”, direção de António Augusto Barros para A Escola da Noite, Coimbra.

1990

1990-91 Assistente da disciplina de *Projecto I*, na FAUP **Prof. Arquitecto Sérgio Fernandez**

Projeto de habitação unifamiliar da
Família Duarte, S. Pedro de Moel.

1991

1991-98 Assistente Estagiário da disciplina de Projecto IV no Departamento de Arquitectura na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (assistente do Prof. Arquitecto Fernando Távora).

Concurso por convite, para o Projeto do Espaço de Representação Portuguesa na XVIII Triennale di Milano, Milão, em co-autoria com o Arquiteto Guilherme Páris Couto.

Concurso de Ideias para o Projeto de Residências de Estudantes do Instituto Politécnico de Coimbra, Coimbra.

1992

1993

Instalação da exposição de fotografia
"De um caderno comprado em
Coimbra", de Manuela Valente Alves,
Encontros de Fotografia, Coimbra, em
co-autoria com o Arquiteto Eduardo
Souto Moura.

Projeto de interiores para a loja
Landscape, Coimbra.

1994

Projeto de reabilitação e ampliação
da habitação unifamiliar Ferreira de
Sousa, Marco dos Pereiros, Coimbra.

Projeto de interiores para a loja
Drapeau, Coimbra.

Concurso para a Instalação Teatral nas Ruínas de Conímbriga, com os Arquitectos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez.

Concurso para o Projeto de Ampliação
da Ordem dos Engenheiros, Lisboa,
com o Arquiteto José António
Bandeirinha.

1995

Urbanização da Quinta das Varandas,
Coimbra, em colaboração com o
Arquiteto Fernando Távora.

Cenografia “Samuel Beckett - primeira jornada”, de Samuel Beckett, direção de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Pátio da Inquisição, Coimbra.

Instalação da exposição de fotografia “Céu e Inferno”, de Joel-Peter Witkin, Encontros de Fotografia, Pátio da Inquisição, Coimbra

Cenografia “Propriedade Privada”, coreografia de Olga Roriz para a Olga Roriz Companhia de Dança, Lisboa.

Cenografia “A List” de Gertrude Stein, direção de António Pires para o Teatro da Cornucópia, Lisboa.

Cenografia “Cantoluso”, coreografia de David Fielding, Rui Lopes Graça e Armando Maciel, Companhia Nacional de Bailado, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Cenografia “Start and Stop Again”, coreografia de Olga Roriz, para a Olga Roriz Companhia de Dança, Lisboa.

Instalação da exposição “Suspiros de Chumbo” Teatro Nacional de S. João, Porto.

Cenografia “O Céu de Sacadura” de Luisa Costa Gomes, direção de Nuno Carinhas, Teatro D. Maria II, Lisboa.

Cenografia “Propriedade Pública”, coreografia de Olga Roriz, Expo’98, Lisboa.

Instalação da exposição “Uma viagem a São Petersburgo”, de Daniel Blaufuks, Encontros de Fotografia, Coimbra.

Cenografia “Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins e Potestades”, coreografia de Olga Roriz.

Cenografia “Vermelhos Negros e Ignorantes”, de Edward Bond, direção de Paulo Castro, Teatro Nacional S. João, Porto.

Instalação “Um Jardim Instalado”, Objetos Comunicantes, Experimenta Design 99, Lisboa.

Cenografia “Dançares”, coreografia de Rui Lopes Graça para a Companhia Nacional de Bailado, Teatro Nacional S. Carlos, Lisboa.

Cenografia “O Aumento”, de George Perec, direção de António Pires, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Cenografia “Arranha Céus”, de Jacinto Lucas Pires, direção de Ricardo Pais, co-produção Teatro Nacional S. João / Teatro Bruto, Porto

Cenografia F.I.M. (Fragmentos/ Inscrições/Memória), coreografia de Olga Roriz, Ballet Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Espaço cénico da Megastore de teatro, dança, música, vídeo, escrita, organização Sensurround / Armazém do Ferro, Lisboa.

Cenografia “Entrada de Palhaços”, a partir de textos de Hélène Parmelin, direção de António Pires, Teatro Nacional de S. João / Teatro Taborda, Porto.

Cenografia “Savalliana”, coreografia de Rui Lopes Graça, Companhia Nacional de Bailado, Lisboa.

Cenografia “A Hora Em Que Não Sabíamos Nada Uns Dos Outros” de Peter Handke, direção de José Wallenstein, Teatro Nacional de S. João, Porto.

Cenografia “Wether” a partir d’A Paixão do Jovem Wether de Goethe, direção de António Pires, Teatro da Cornucópia, Lisboa.

Cenografia “Romeu e Julieta”, coreografia de John Cranko, Companhia Nacional de Bailado, Centro Cultural de Belém, Lisboa.

Instalação da exposição “Inventário do Património Edificado de Origem Portuguesa em Marrocos: Mazagão (El Jadida), promovida pelo Instituto Português do Património Arquitectónico e produzida pelo Centro de Estudos da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

1996

1997

1998

1999

2000

2001

Projeto de Restaurante no Claustro D. Afonso V, Mosteiro da Batalha, em co-autoria com o Arquitecto José António Bandeirinha.

Projeto Casa de Chá, Ruínas do Paço das Infantas, Castelo de Montemor-o-Velho.

Projeto de reabilitação de habitação unifamiliar Miguel Ramos Pinto, Óbidos.

Colaboração Arquitecto Fernando Távora
Projeto de Recuperação do Teatro da Faculdade Letras Universidade Coimbra

Concurso por convite Quiosques para o Parque EXPO’98, Lisboa.

Concurso público para execução do Projeto do Pátio da Inquisição e Reconversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes, Coimbra.

Remodelação do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, Colégio de S. Bento, Coimbra.

1999 provas de Aptidão Pedagógica, orientada pelo Prof. Arquitecto Sérgio Fernandez, apresentada ao DARQ

Projeto de Reconversão e Ampliação do Edifício das Caldeiras no Polo I da Universidade de Coimbra, Coimbra, em co-autoria com a Arquitecta Cristina Guedes.

Projeto de habitação unifamiliar Francisco Mendes Ribeiro, Coimbra.

Concurso público para a elaboração do Projeto de Recuperação, Remodelação e Equipamento do Teatro Aveirense, Aveiro.

Concurso limitado por prévia qualificação e internacional no âmbito da U.E. para a elaboração do Projeto de Remodelação e Ampliação do Museu Machado de Castro, Coimbra, em colaboração com o Arquitecto José Paulo dos Santos.

Projeto de habitação unifamiliar Norberto Fernandes, Reguengo Grande.

Projeto de Quiosques no Polo I da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Projeto de Reconversão de Palheiro na Cortegaça, Mortágua.

Concurso público para a elaboração do Projeto do Edifício da Biblioteca do Polo das Ciências da Saúde Universidade de Coimbra.

Concurso limitado para a elaboração do Projeto de Remodelação do Laboratório Chimico da Universidade de Coimbra – Museu das Ciências, Coimbra, em co-autoria com os Arquitectos Carlos Antunes e Desirée Pedro.

Projecto de Quiosque Multifuncional, Praça D. João I, Porto 2001.

Projeto de Remodelação de Palheiro no Hotel da Quinta das Lágrimas, Coimbra.

“Instalação Objectos para Ver Fotografias”, fotografias de Daniel Blaufuks, Coimbra Capital Nacional da Cultura, Coimbra.

Cenografia “O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia” de Botho Strauss, direção de João Lourenço, Teatro Nacional S. João, Porto.

Cenografia Ricardo III de William Shakespeare, direção de Carlos Pimenta, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa.

Cenografia “Pedro e Inês”, de Olga Roriz, Companhia Nacional de Bailado, Lisboa.

Cenografia “Não Destruam os Mal-Me-Queres”, coreografia de Olga Roriz, Olga Roriz Companhia de Dança, Lisboa.

Cenografia Um Dom Quixote, direção de António Pires, Teatro Maria Matos, Lisboa.

Cenografia “Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín” de Federico García Lorca, direção de de António Augusto Barros, A Escola da Noite, Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra.

Cenografia “Punch and Judy” de Harrison Birtwistle, direção musical Stephen Asbury, direção de José Wallenstein, Teatro Nacional São João, Porto

Cenografia “O Cerejal”, de Anton Tchekov, direção de Rogério de Carvalho, A Escola da Noite, Coimbra.

2002

2003

2004

Concurso público internacional no âmbito da UE para a elaboração do Projeto de Valorização do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra e Terrenos Envolventes, em co-autoria com a Arquiteta Inês Lobo, Coimbra.

Projeto de Recuperação e Ampliação de habitação unifamiliar Robalo Cordeiro, Coimbra.

Concurso Recuperação e Ampliação da Quinta dos Floreados, Santo Varão.

Concurso limitado para a elaboração do Projecto de Recuperação e Reabilitação do Casal das Grutas e Grutas de Alapraia, Cascais.

Projeto de habitação unifamiliar Luis Firmo, Carvalhal, Torres Vedras.

Projeto de Oficinas e Acervo do Teatro Nacional São João, Porto, em co-autoria com o Arquitecto Paulo Providencia.

Concurso/Workshop “Risalita meccanizata al Castello di Rivoli, città di Rivoli, provincia di Torino”.

Concurso por prévia qualificação para Projeto para a Reabilitação da Casa do Arco para a instalação da Casa da Escrita, Coimbra

Concurso por prévia qualificação Projeto para o Centro Cívico do Planalto do Ingote, Centro Cívico e Centro Social e Residencial, Coimbra.

Concurso por convite para Projetos do Edifício de Recepção ao Turista, Café Esplanada e Núcleo Museológico do Aquífero, Castelo de Moura.

Projeto de Conservação, Restauro e Valorização da Igreja da Sé Velha e Respectivas Dependências, Coimbra.

Projeto de Recuperação e Valorização do Claustro do Mosteiro do Lorvão.

Concurso por prévia classificação para Projeto do Conservatório de Música de Coimbra.

Cenografia “Morte de Romeu e Julieta”, de William Shakespeare, direção de António Pires, Teatro da Cornucópia, Lisboa.

Cenografia “The Beggar’s Opera” de John Gay e Benjamin Britten, direção de João Lourenço, Teatro Aberto, Lisboa.

Cenografia “Berenice” de Racine, tradução de Vasco Graça Moura, direção de Carlos Pimenta, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa.

Cenografia “A Ópera dos Três Vinténs” de Brecht e Weil, direção de João Lourenço, Teatro Aberto, Lisboa.

Cenografia “A Casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca, direção de Diogo Infante e Ana Luísa Guimarães, Teatro Municipal São Luís, Lisboa.

Instalação “Tema-Reshuffle”, Experimenta Design 2005, Museu da Cidade, Lisboa

2005

2005-08 Dissertação de Doutoramento, sob o tema “Arquitectura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico”, na área científica Teoria e História da Arquitectura, orientada pelo Prof. Doutor Mário Júlio Teixeira Krüger e apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Projeto de Valorização, Reabilitação e Conservação das Termas Romanas de S. Pedro do Sul.

Projeto de Recuperação e Ampliação de habitação unifamiliar Luis Vaz Pais, Chamusca da Beira, Oliveira do Hospital

Projeto para a nova Sede Social - Centro Cultural da Cooperativa Semearelvinhas

Cenografia “D. João” de Molière, direção de Ricardo Pais, Teatro Nacional S. João, Porto.

Cenografia “Avalanche” de Ana Bola, direção de António Pires, Teatro Villaret, Lisboa.

Cenografia A festa “I love Távora”, organização Ordem dos Arquitetos, Seção Regional Norte, Quinta da Conceição, Leça de Palmeira.

Cenografia “Quando Deus Quis um Filho” de Arnold Wesker, direção de Carlos Pimenta, Rivoli Teatro Municipal, Porto.

Cenografia “Os Negros” de Jean Genet, direção de Rogério de Carvalho, Teatro Nacional de São João, Porto.

Cenografia “Dois” a partir de “Romeu e Julieta” de Rui Lopes Graça, Companhia Rui Lopes Graça, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães.

Projeto de habitação unifamiliar Fonte Boa, Fartosa, Penela.

Concurso por convite para a elaboração do Projeto de Instalação do Conteúdo Expositivo da Trienal Internacional de Arquitetura de Lisboa.

Cenografia “Moby Dick” de Herman Melville, direção de António Pires, Teatro Municipal de São Luiz, Lisboa.

Cenografia “Bruno Nogueira a solo”, texto de Bruno Nogueira e João Quadros, Teatro de São Luiz, Lisboa.

Cenografia “Dúvida - uma parábola” de John Patrick Shanley, direção de Ana Luísa Guimarães, Teatro Municipal de Maria Matos, Lisboa.

Cenografia “Selvagem, o homem dos olhos tristes”, direção de João Lourenço, Teatro Aberto, Lisboa.

Cenografia “O cerejal” de Tchékhov, direção de Rogério de Carvalho, produção Ensemble, Teatro Carlos Alberto, Porto.

Cenografia “Quando o inverno chegar” de Arrigo Barnabé, direção de Marco Martins, Teatro Municipal S. Luíz, Lisboa

Objetos cênicos para o filme “A sesta” de Olga Roriz, 11 Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga.

Cenografia “O bosque” de David Mamet, direção de João Lopes, Teatro Aberto, Lisboa.

2007

Pavilhão de Portugal da Representação Oficial Portuguesa na 11.ª Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga.

Concurso limitado por prévia qualificação para a elaboração do Projeto de Instalação do Arquipélago - Centro de Artes Contemporâneas dos Açores, em co-autoria com os Arquitectos Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos.

Cenografia “Três Mulheres com Máscara de Ferro” de Augustina Bessa-Luís, direção de João Lourenço, dramaturgia de Vera San Payo de Lemos, música de Eurico Carrapatoso, co-produção Fundação Calouste Gulbenkian / Teatro Aberto, Auditório do Centro de Arte Moderna da Fundação Caloustre Gulbenkian e Teatro Aberto, Lisboa, em co-autoria com as Architectas Catarina Fortuna e Ana Maria Feijão.

Objecto de Design “Mesa de Obra”, Remade in Portugal, Porto.

Cenografia “Da sensação de elasticidade quando se marcha sobre cadáveres” de Matéi Visniec, direção de António Augusto Barros, produção A Escola da Noite, Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra.

Dispositivo expositivo para a exposição “primeira pessoa plural / first person plural”, curadoria de Delfim Sardo, AA Contemporary Art Collection, Edifício de Armazém e Escritórios na Académia, Coimbra.

Dispositivo expositivo “Motel Coimbra”, 18ª Bienal de Cerveira, Vila Nova de Cerveira.

Cenografia “Quatro Santos em Três Actos”, ópera de Virgil Thomson, versão cénica de Luísa Costa Gomes, direção de António Pires, Teatro do Bairro, Lisboa.

Cenografia “A Canoa” com texto e direção de Cândido Pazó, Teatro da Cerca de São Bernardo, Coimbra.

Cenografia “A Praça”, Estúdios do Monte da Virgem, Vila Nova de Gaia.

Cenografia “Embarcação do Inferno” de Gil Vicente, direção de António Augusto Barros e José Russo, produção A Escola da Noite / Cendrev, Teatro Garcia de Resende, Évora, em co-autoria com a Architecta Luísa Bebiano.

Cenografia para “Peregrinação”, filme de João Botelho a partir do texto de Fernão Mendes Pinto, produção Ar de Filmes.

Cenografia “Muros” de Né Barros, Compañia Balletteatro, Teatro Nacional São João, Porto.

Projeto de instalação “In the Looking-Glass” para a exposição “Endless Space: Propositions for the Continuous”, com curadoria de Andreia Garcia, Galeria Vertical do Silo Auto, Porto.

Projeto de “habitação mínima” para a exposição “Still Cabanon”, Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, 2017.

Cenografia “Ivone, Princesa de Borgonha”, de Witold Gombrowicz, direção de António Pires, Teatro do Bairro.

Expografia para “Infinito Vão – 90 Anos de Arquitetura Brasileira”, curadoria de Fernando Serapião e Guilherme Wisnik, Casa da Arquitectura (CA), em Porto.

Expografia “Hikari (Luz, Light)”, de Pedro Medeiros, curadoria de Filipe Ribeiro, Sala da Cidade de Coimbra.

Instalação “Janela”, Deocriste, Viana do Castelo, no âmbito da Desencaminharte.

Cenografia “O mundo é redondo”, de Gertrude Stein, direção de António Pires, Teatro do Bairro, 2018.

Cenografia para “O mundo é redondo”, direção de António Pires a partir do texto de Gertrude Stein, Teatro do Bairro, Lisboa.

Projeto de instalação para Viana do Castelo, cadeira.

Cenografia “Troianas” partir de Eurípedes, direção de António Pires, produção Ar de Filmes/ Teatro do Bairro, Ruínas e Museu Arqueológico do Carmo, 2019.

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2015-19 Docente do Doutoramento em Arquitectura CoimbraStudio – Programa de Estudos Culturais e Arquitectura, DARQ

Projeto de reabilitação de habitação unifamiliar na Travessa do Espírito Santo, Coimbra.

Concurso de ideias por convite para a elaboração do Projeto de Ampliação das Instalações da Bluepharma – Indústria Farmacêutica S.A., São Martinho do Bispo, Coimbra.

Projeto para os Lugares Litúrgicos - Altar, Ambão e Cátedra do Presbitério do Recinto de Oração do Santuário de Nossa Senhora do Rosário de Fátima.

Projeto de remodelação de apartamento no Bairro Norton de Matos, Coimbra.

Projeto de reabilitação para um bar na Praça da República, Coimbra.

Concurso público de ideias para a concepção do Centro Comunitário e da Igreja de S. João Baptista de Coimbra.

Projeto de interiores da loja Sotheby's International Realty Expo, Lisboa.

Projeto de Equipamento Turístico em Valeflor, Meda.

Projecto de habitação unifamiliar no Areeiro, Coimbra.

Projeto de interiores da loja Claus Porto na Rua da Miserocórdia, Lisboa.

Projeto do Jardim Teresa e Nuno Freitas, Coimbra.

Concurso por convite para a elaboração do Projecto do Hotel Michelberger Ocean, Ferrel, Peniche.

Projeto de reabilitação da Fundação Cupertino de Miranda, Vila Nova de Famalicão.

Concurso público para a Valorisation et Aménagement du Site Saint-Géraud, Ville d'Aurillac, França, em co-autoria com o Arquitecto Paisagista João Gomes da Silva.

Projeto de interiores da loja Claus Porto na Rua das Flores, Porto.

Projeto de Reabilitação do Teatro Roxy, Guadalajara, México.

Concurso por convite para a elaboração do Projecto do Equipamento Turístico IDILUZ, Praia da Foz/Praia das Bicas, Aldeia do Meco.

Concurso por convite para a elaboração do Projeto de Requalificação da Antiga Estacao da CP Aveiro

Projecto de reabilitação de habitação unifamiliar em Arruda dos Vinhos.

Projecto do Bar Tennis Club Figueira da Foz [projeto em desenvolvimento].

Concurso por convite para a elaboração do Projecto de Requalificação da Herdade da Torre Vã [projeto em desenvolvimento].

Projecto de reabilitação de habitação unifamiliar em Ourense, Espanha [em construção]

Projecto de museografia da exposição no Reservatório da Pasteleira, Porto [projeto em desenvolvimento].

Projecto de remodelação da Casa São Roque - Centro de Arte, Porto.

Projecto das novas instalações da Critical Software, Coimbra [projeto em desenvolvimento].

Projecto de reabilitação de habitação unifamiliar II na Av. Dias da Silva, Coimbra [projeto em desenvolvimento].

19 Ricardo Pais (Maceira, Leiria, 1945) é um ator e encenador português. Enquanto aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, inicia-se no teatro como membro do CITAC. Entre 1969 e 1971, frequenta o curso superior de Encenação do Drama Centre London onde obtém o Director's Course Diploma. Foi professor da Escola Superior de Cinema de Lisboa (1975-83); diretor do Teatro Nacional D. Maria II (1989-90); diretor do Teatro Nacional São João entre dezembro de 1995 e setembro de 2000, onde encenou diversos espetáculos. (DIAS, VENTURA, 2003, p.18)

1.4 ENTREVISTA JOÃO MENDES RIBEIRO

Coimbra, dia 06 de setembro de 2018

Atelier do próprio arquiteto

[entrevista parcialmente transcrita]

0:36 – 6:40

Nathalia Duran [ND] – Vou começar pela questão da cenografia pois é essa relação interdisciplinar que está me interessando no mestrado. Como foi que se inseriu no campo da cenografia? Já existia um interesse prévio?

João Mendes Ribeiro [JMR] – Curiosamente não havia nenhum interesse particular em teatro ou dança, eu ia ao teatro, como qualquer pessoa. Eu dava aulas de projeto em Viseu, uma extensão da Escola de Arquitectura do Porto, que tinha 2 anos a funcionar e depois acabou, dava aulas de projeto no primeiro ano e Ricardo Pais¹⁹, um encenador importante de Portugal, dava aulas de antropologia do espaço neste curso. Ele tinha uma encenação aqui para o TEUC, que se chamava *Grupo de Vanguarda*, de 1991, e como sabia que eu era de Coimbra e nos tornamos amigos, ele me convidou para fazer a cenografia, a partir daí nunca mais deixei de fazer cenografia, porque gostei muito da experiência e porque as pessoas foram me convidando. E, portanto, foi um acaso. E deve-se claramente ao Ricardo Pais.

ND – Então seu primeiro contato foi 5 anos depois de ter se formado.

JMR – Isso tinha a ver com uma questão importante, naquele período não tinha tanto trabalho de arquitetura e de alguma forma a cenografia era uma possibilidade. Eu já tinha alguns projetos de arquitetura, mas eram pouquíssimos e, sobretudo eram projetos que se arrastavam no tempo, a cenografia se faz em um período de tempo muito curto, e, portanto, havia ali alguma capacidade de experimentação, que não se sentia na arquitetura. E também, me sentia bastante mais a vontade. Havia esse duplo sentimento, por um lado era uma área que eu desconhecia, nunca tinha feito qualquer cenário, mas por outro lado também havia uma diminuição de complexidade,

fazer uma cenografia é muito menos complexo que fazer uma arquitetura, e, portanto, como havia uma simplificação de alguns processos eu me sentia particularmente a vontade. Foi libertador trabalhar em outras áreas.

ND – E como era o seu diálogo com os encenadores? Queria entender um pouco o processo desses projetos, como era sua participação?

JMR – Confesso que nas primeiras cenografias, em particular nesta primeira *Grupo de Vanguarda*, eu claramente tentava fazer arquiteturas no palco, e, portanto, trazia alguma experiência da escola, das minhas referências para as artes cênicas. Havia aqui uma espécie de confronto, que era muito estimulante, mas ao mesmo tempo havia alguma discussão entre a visão do arquiteto e da visão do encenador. Porque era sempre isso, uma tentativa de a partir da arquitetura resolver um problema que tinha a ver com a cenografia. E ter um olhar completamente distinto do cenógrafo tradicional criava também um confronto. Mas isso pouco a pouco foi desaparecendo, e fui percebendo melhor o que era pedido em cada evento e cada espetáculo, as preocupações que eram dos encenadores e dos coreógrafos. **Parti de um processo de confronto para um processo de diálogo** e isso não quer dizer que não tenha uma visão diferente deles, depende muito do que estamos a falar. Por exemplo, no caso do Teatro, existe o guião, que é o texto, e, portanto, **aquilo que procuro fazer é a leitura do texto antes de falar com o encenador, porque quero também a partir do texto criar uma ideia de espaço cênico e não quero estar influenciado pela visão do encenador, depois há ali um confronto e um diálogo permanente, que é muito estimulante, não só com os encenadores, mas com outros criativos, o desenhador de luz, o desenhador de figurinos, adereços, som e por aí a fora, e, portanto, há uma relação que é muito interessante e particularmente criativa entre diferentes criativos e que são todos eles fundamentais para a construção do espetáculo.**

7:08 – 13:45

JMR – A Olga Roriz²⁰ diz uma coisa que é muito interessante,

²⁰ **Olga Roriz**, coreógrafa de *Propriedade Privada* (1996), nasceu em 1955, em Viana do Castelo, formou-se na área da dança na Escola de Dança do Teatro Nacional de São Carlos e o curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa. De 1976 a 1992 integrou o elenco do Ballet Gulbenkian sob a direção de Jorge Salavisa, onde foi primeira bailarina e coreógrafa principal. Em maio de 1992 assumiu a direção artística da Companhia de Dança de Lisboa. Em 1995 fundou a Companhia Olga Roriz, da qual é diretora e coreógrafa. O seu reportório na área da dança, teatro e vídeo é constituído por mais de 90 obras e sua produção com cenografia de JMR foram: *Propriedade Privada* (1996), *Start and Stop Again* (1997), *Anjos, Arcanjos, Serafins...* (1998), *Propriedade Pública* (1998), *F.I.M* (2000), *Não destruam os mal-me-queres* (2002), *Pedro e Inês* (2003) e os filmes *Felicitaciones* (2006) e *A sesta* (2007).

os arquitetos tem uma capacidade de pensar muito a cena a partir do espaço, que é uma coisa fundamental e, portanto, interessa sobretudo na dança contemporânea, em que essa questão é central. [...] Nós temos essa apetência que outros cenógrafos, que vem de outras áreas, não tem. Olga diz que sabe que encontro sempre soluções técnicas exequíveis e possíveis de construir, mesmo que seja uma ideia aparentemente difícil de concretizar. Nós temos, pela nossa formação, meios e instrumentos para dar resposta às solicitações dos coreógrafos e dos encenadores, que ela considera ser uma vantagem dos arquitetos. Porque muitas vezes os cenógrafos não têm essa apetência por trabalharem muito através de imagens, eles recolhem imagens e depois dão ao mestre carpinteiro e dizem “é isso que eu preciso construir”. Portanto, é o mestre carpinteiro que constrói aquela imagem. Os arquitetos não fazem isso, não nos interessa só a imagem, interessa muito a questão espacial e a forma de construir aquele espaço. E quando falam com os mestres carpinteiros já dão soluções construtivas, já dão materiais, já dão possibilidades de organização do espaço. E essa é uma diferença grande.

[...] **No princípio eu detalhava tudo, como se fosse um arquiteto, mas comecei a perceber, no meu contato com a oficina e com os mestres carpinteiros, que em muitas situações eles sabiam muito mais do que eu e tinham sempre soluções mais certas de construir o cenário. Então comecei a fazer o seguinte, tenho uma ideia de espaço, de material, de iluminação, de organização do espaço, e depois confronto logo o mestre carpinteiro. E discuto muitas opções construtivas com ele e depois regresso outra vez ao atelier para desenhar tudo isso novo. Esse processo muitas vezes é fragmentado, é um processo de respostas a questões pontuais e muitas vezes pode-se perder o todo. É importante voltar a fazer a síntese, então, regresso ao atelier e desenho as soluções que foram encontradas na oficina, nunca perco o todo.** O que é bastante diferente no projeto de arquitetura, porque há uma espécie de relação direta entre o atelier e a oficina, e na arquitetura não é assim, existem dois momentos, o projeto e a obra, não se cruzam, e cada vez mais é assim. Depois vamos para a obra e eventualmente na obra propomos alterações.

Por exemplo, em obras públicas em Portugal não é possível fazer alterações, porque isso obriga necessariamente uma revisão de custos, neste momento as coisas têm que estar todas perfeitamente definidas e é muito difícil introduzir alterações em obra, nem sempre isso é possível. [...] No caso da cenografia há aqui claramente uma experimentação, eu vejo aqui um pouco a forma como o escultor trabalha, que é ter uma ideia, a partir dessa ideia define um material, porque se fizer uma escultura de madeira é uma coisa, se fizer de metal é outra, se fizer em pedra é outra, portanto, procura um material e um sistema construtivo. Depois vem perceber quem pode trabalhar a pedra daquela maneira, ou ele próprio trabalha a pedra, não tem que ser necessariamente, e depois vai afinando a escultura de acordo com o processo construtivo. Eu acho isso muito interessante pois há um processo de experimentação e no limite o objeto cênico pode não entrar em cena. Na arquitetura isso não é possível.

14:15 – 25:50

ND – Mas em sua arquitetura é possível reconhecer essa experimentação. Um pouco no sentido do material que você usa.

JMR – Sim, me interessa muito essa questão da materialidade, de encontrar soluções, de fazer uma síntese também permanente. Que de certa forma é uma característica da arquitetura portuguesa, ainda existe em Portugal uma forma marcadamente artesanal de fazer arquitetura. Conseguimos ainda desenhar caixilhos, isso na Suíça é completamente impossível tem que ser caixilhos homologados, certificados, em obra pública aqui também já não é possível, mas até a pouco tempo, era. E isso passava por uma experiência muito direta com os construtores, que era tentar perceber como resolver aquele caixilho. **Eu ainda gosto muito de ir à obra e às oficinas, aos espaços de produção, para escolher os materiais, para perceber as possibilidades de transformação do material e perceber se é o material mais adequado ao projeto. Uma característica da arquitetura portuguesa, a medida, é como ir ao alfaiate, em que se desenha tudo.** E não a partir de componentes certificados, homologados.

12

13

14

imagem 12 . fotografia CAV. Fotografia da autora.

imagens 13 e 14 . fotografias Laboratório Chimico. Fotografia da autora.

Isso não quer dizer que não tenha também qualidade, mas o projeto é a soma de partes. Aqui, para cada situação encontramos a solução mais adequada ao projeto, parte por conhecer muito bem os meios de produção e os materiais. [...] **ND** - É bem interessante, pois é possível notar isso em suas obras esse rigor e detalhamento, em elementos como os guarda-corpos.

JMR – Nós detalhamos muito os projetos, porque seguimos essa lógica que parte desde a relação com o lugar, trabalhamos muito a partir das preexistências, começamos a fazer algumas casas e agora, de alguma forma, **90% de nosso trabalho é reabilitação e, portanto, a preexistência também é determinante, é matéria do próprio projeto.** Eu digo sempre isso, é como se tivesse uma maquete em tamanho real e vou trabalhar a partir dessa maquete. **E é algo fantástico, porque eu tenho o espaço construído, tenho o edifício construído, tenho o material, tenho uma materialidade, para mim é muito interessante conhecer muito bem o edifício, do ponto de vista da história, dos processos construtivos e suas capacidades de transformação, mas a partir de uma experiência direta porque o edifício existe. É uma coisa estimulante. Uma relação direta, do corpo com o espaço. Perceber também as possibilidades e entender muito a preexistência como matéria fundamental do projeto.** Mas se não for o edifício é a topografia, porque há sempre um solo. Há sempre algo importante no lugar, que determinamos como importante para a definição do projeto, são sempre temas que não são abstratos, que são muito concretos, temas de aproximação do projeto. No caso da reabilitação, curiosamente, aquilo que estava dizendo antes, é um pouco desmontado, porque como existe uma preexistência e sobretudo, nessa capacidade de conhecer bem a preexistência, muitas vezes isso é feito na própria obra, é preciso desmontar algumas partes, é preciso retirar reboco, perceber o que está a mais o que não está a mais, apenas durante a fase inicial da obra temos o levantamento rigoroso da preexistência. **E muitas vezes, em muitos projetos, por exemplo do CAV [12], no Laboratório Chimico [13,14], eu diria que em praticamente todos os projetos isso obrigou-me a repensar coisas do projeto, e**

em algumas situações de forma muito radical. De certa forma isso remete à aproximação entre atelier e obra, de repente ali há matéria nova. E que de alguma forma me obriga a repensar o projeto em fase de obra, e me retira um pouco a opção de controlar e de desenhar tudo. São situações que, de repente, não estavam previstas, que são acasos e particularmente interessantes e nos retiram o tapete. E eu gosto disso, de ser desarmado. Isso desloca um pouco o padrão dos arquitetos e particularmente o meu, de ter uma regra que vai desde a implantação até o desenho do puxador, uma espécie de confronto daquilo que existe e a ideia de projeto que muitas vezes é desmontada. E curiosamente muitas situações que são descobertas em obra são relevantes e tornam-se importantes na explicação do próprio projeto e, muitas vezes, até se tornam clarificadoras do projeto, quando isso acontece é fantástico! No Laboratório Chimico aconteceu claramente.

ND – E como é feita a primeira aproximação em seus projetos de intervenção em preexistência? Como estabelece as diretrizes para esses projetos?

JMR – O tema do lugar é fundamental, portanto a visita ao local é imprescindível, os demais aspectos dependem um pouco de cada projeto. [...] A primeira coisa é visitar o lugar. Essa visita ao lugar é o início de qualquer trabalho e depois, no caso de reabilitação, a recolha de informações, de fotografias é fundamental, documentos históricos, ou quando não existe documentação, tentar perceber o que era construído na época. Todo esse trabalho de investigação é um trabalho importante. E, portanto, vai se montar muito a partir daí. [...] Depois o confronto com a própria construção sugere, muitas vezes, situações diferentes. **Cada projeto é um projeto.**

Isso acontece com certa frequência, que é na própria obra sugerir processos e abordagens que o próprio projeto não contém, que tem a ver com a experiência da obra, gosto dessa liberdade de ir a obra e perceber que há outras possibilidades.

26:20 – 43:00

ND - Uma das dificuldades dos projetos de restauro, de

intervenção é eleger aquilo que permanece e o que se deve demolir. Como funciona os critérios para as escolhas?

JMR – É exatamente isso. Não tem muito critérios, cada caso é um caso. E depende das obras, dos edifícios e dos contextos. [...] Tento lidar com esses edifícios com maior naturalidade, não separo tanto esses dois tempos, o passado e o presente, e fazer uma espécie de híbrido nesse sentido. Trabalhar com preexistência traz sempre dois temas importantes, o da questão tipológica e da estrutura do edifício, por um lado, e trabalhar com a própria presença, a questão espacial. Ou seja, perceber claramente a tipologia do edifício e sua relação com a história, mas depois trabalhar a partir da preexistência, como se acrescentasse mais uma marca, mais um tempo no edifício. A partir daqui eu vejo esses edifícios como uma tentativa de dar resposta ao novo programa para se tornarem habitáveis, normalmente são ruínas ou espaços inabitados. Eu tento sempre introduzir, porque parece um paradoxo, e reabilitar significa transformar, não há reabilitação sem transformação e nesse diálogo perceber o que fica e o que se retira, essa síntese é extremamente importante e obviamente deve ser feita com critérios. Porém, é absolutamente necessário transformar, a não ser monumentos, que em geral não podemos mexer, não é? Mas isso são 2 ou 3 edifícios, eles não podem ficar com essa carga de monumentos eles precisam ser edifícios para dar resposta às novas necessidades. Não podemos colocar em risco a integridade do preexistente, mas sim trabalhar à vontade. Se percebermos a história de todos esses edifícios, sempre foi assim. Por exemplo, o Laboratório Chimico é uma história curiosa, porque julgamos que era um edifício de construção de raiz, do tempo do Marques de Pombal, de 1775 e depois, na obra, descobrimos que havia sido construído sobre uma estrutura do século XVI, que ninguém sabia e nós ao fazer o descasque dos rebocos descobrimos, então cruzamos a planta do século XVI e do século XVIII e percebemos que era parte da estrutura do antigo colégio de Jesus, era o refeitório do colégio. E, portanto, mesmo quando se julga serem construções de raiz, as pessoas aproveitam os materiais, há uma constante reciclagem dos materiais e o reaproveitamento para construir um novo programa, foi sempre assim. Agora,

essa síntese é difícil, nós as vezes hesitamos, por exemplo, no Laboratório Chimico destruimos estruturas do século XIX, mas foi uma opção clara, nós quisemos de alguma forma deixar os registros das diferentes épocas, tivemos que recuar duzentos anos. Os vestígios do antigo refeitório, só faziam algum sentido porque não entendo a reabilitação como uma coisa museográfica, algo decorativo. Entendo sempre a partir da relação espacial, descobriu-se uma janela do século XVI não me interessa só a janela, me interessa a janela na relação com o espaço, como entrava a luz e por aí afora, não me interessa apenas a janela. Nossa opção foi ir ao século XVIII, porque o século XVIII ainda mantinha uma relação espacial com o antigo refeitório do colégio de Jesus, o século XIX destruiu essa relação espacial, e não foi uma opção fácil, mas tivemos que destruir o laboratório do século XIX. Entretanto as opções devem ser fundamentadas a partir da leitura que os arquitetos fazem. Há decisões que são tomadas e que podem ser criticadas, outro arquiteto tomaria outro caminho, outras possibilidades. Mas tento sempre pensar menos no sentido arqueológico e mais no sentido arquitetônico do edifício, interessa-me muito perceber e deixar as marcas que o edifício passa. Me interessa isso, a partir da questão espacial e não tanto os elementos deslocados do espaço. E eu diria que essa é uma leitura diferente de um historiador ou de um arqueólogo.

ND – Dentro dessa linha, a questão do reconhecimento é possível identificar nas suas obras, a distinguibilidade, a reversibilidade, é baseada na teoria de Brandi? No Restauro Crítico? Existe essa influência aqui em Portugal?

JMR – De alguma forma, mas fui fazendo isso de forma um pouco empírica, muito a partir dessa experiência com o lugar e da minha empatia também com os edifícios, mas sim, depois de uma determinada altura comecei a cruzar com essas teorias, a questão do restauro crítico é claramente um tema, **no sentido de reconhecer o edifício, não só do ponto de vista histórico, mas das capacidades, do potencial daquele edifício.** Entra aqui um aspecto que não falamos, que é, e isso não depende do arquiteto, se os programas não são ajustados ao edifício, se torna um problema, e portanto, a

primeira coisa é ter um programa compatível com o próprio edifício e quem o faz geralmente não são arquitetos. **Muitas vezes sou crítico, por exemplo, no CAV eu fui muito crítico em relação ao programa montei tudo ao contrário porque não queria destruir o edifício, também compete aos arquitetos fazer essa crítica.** A primeira coisa é validar o programa, porque isso pode arrebentar completamente com o sentido do edifício, com a escala, com a questão espacial e tipológica. Pronto, isso é logo um primeiro aspecto. Esses são confrontos permanentes, não faz sentido ter um espaço belíssimo com um grande pé-direito e de repente colocar umas lajes e dividir aquilo, para mim não tem nada a ver com a ideia de reabilitação. [...] Eu estou muito preocupado com as questões das transformações, nesta visão que os arquitetos precisam dar respostas aos problemas, tem que ser crítico ao programa, perceber se ele é ajustado ou não, perceber como responder às novas necessidades, mas sem destruir a preexistência.

Pouco a pouco fui ganhando essa consciência, no CAV por exemplo, de entender o edifício como uma espécie de contentor que tem uma grande qualidade espacial e construtiva, porque o miolo, neste caso, estava muito transformado e alterado. Aquilo que estava estruturando eram as paredes envolventes e uma outra que separava as duas alas, norte e sul. Depois entendi as respostas às novas necessidades, como uma espécie de microarquitetura, é na escala do mobiliário que dou resposta a essas necessidades, sem perder a leitura global do espaço mas era preciso criar um contentor para fazer de arquivo e para a prática da fotografia, e esse contentor tinha que ter características muito particulares, do ponto de vista da umidade e da temperatura, uma caixa própria para controlar esses fatores. **Mas lê-se como uma espécie de construção dentro da construção, uma espécie de microarquitetura, na escala do mobiliário, que dá resposta a nova necessidade, com esse caráter reversível, uma espécie de conceito de instalação.** Isso ocorre mais ou menos em todos os trabalhos, mas depois fui intervindo com mais liberdade, como foi no Laboratório Chimico e no ACAC, percebendo muito as capacidades de utilização do edifício, mas estar à vontade para abrir e fechar

15

16

imagens 15 e 16 . fotografias da escada do ACAC. Fotografia da autora.

vãos. Uma espécie de tempo híbrido, vou dar um exemplo, esta escada [João Mendes Ribeiro está se referindo à escada no Arquipélogo], pode-se ler de muitas maneiras, a escada [15,16] era muito próxima disso, mas tinha enormes problemas, porque estava cheia de escoras, porque rompia também com um vigamento fundamental aqui. Portanto, vê-se que ela foi introduzida depois, pois estes vigamentos estavam nascendo sobre uma viga neste sentido. A nossa proposta foi perceber que essa escada era muito interessante e que gostaríamos de recuperá-la, mas resolvendo os problemas que essa escada preexistente não resolvia. E, portanto, todos os elementos desta escada foram feitos em função disso, a nova escada tem umas peças metálicas, umas escoras que estão amarradas nessas paredes, que funcionam como consola, para que isso possa funcionar do ponto de vista estrutural. Agora, como se lê? É uma escada nova, ou lê-se como uma escada recuperada ou restaurada? É nesse sentido um tempo híbrido, porque ela de fato pode ser lida como uma escada restaurada, mas ela foi toda construída de novo e por um processo construtivo completamente diferente para dar a mesma imagem, portanto eu diria que é uma escada nova, e logicamente com um olhar mais atento, percebe-se que essa escada tem uma estrutura completamente diferente daquela que estava definida, apesar de parecer a mesma escada. Tempo híbrido, em que não há uma distinção muito clara entre passado e presente. Não procuro tanto esse confronto, procuro mais esse tempo contínuo.

45:00 – 56:40

ND – E você acha que esses elementos autônomos, principalmente no CAV, é uma transferência do raciocínio empregado na cenografia?

JMR – Sim há um pouco desse raciocínio, de serem **objetos na escala do corpo e por serem efêmeros de alguma forma, na sua concepção, efêmeros no sentido de que se podem retirar. Por exemplo, esses armários [17] que dividem os espaços não tocam as paredes e ficam soltos e elevados, para ter a leitura do espaço, de alguma forma isso foi tudo construído sem o armário, o armário**

imagem 17 . fotografia armários do CAV, com as frestas. Fotografia da autora.

imagens 18 e 19 . fotografias estrutura cobertura CAV. Fotografia da autora.

imagem 20 . fotografia com os lanternins preexistentes em primeiro plano e o novo elemento autônomo em segundo, redesenhado a partir da releitura dos antigos encontrados. Fotografia da autora.

17

18

19

20

é uma divisória, a qualquer altura ele pode sair. Claro que depois ele ganha expressão, ganha profundidade, para fazer algum sentido neste espaço e para ganhar uma certa presença, tem uma profundidade de 80cm que lhe dá escala. Introduzimos novos vigamentos [18,19] apoiados na parede mestra, preexistente, mas claramente há aqui essa distinção, o material é o mesmo, mas a tecnologia é diferente e, nessa ideia estamos a utilizar o mesmo meio construtivo, mais compatível com a preexistência, mas depois utilizamos tecnologia diferente. [...]

ND – Aproveitando esse assunto, eu fui visitar o CAV ontem e surgiu uma dúvida, aqui, esses lanternins eram preexistentes certo? E o formato deste elemento novo foi...

JMR – Foi uma alteração, nós descobrimos esses lanternins. Na altura, havia aqui um corredor sem luz natural, percebia-se que havia aqui o vidro, mas não se entendia o que era, devido a uma camada de sujeira que não deixava luz nenhuma passar. Eram dois lanternins que nós descobrimos quando tiramos o teto, percebemos, então, o que era aquilo e pareceu-me interessante. Uma das alterações propostas foi retirar o teto e deixar tudo a vista e a outra foi fazer uma réplica do lanternim aqui, existia já um lanternim, mas não tinha esse desenho, existia um outro desenho porque existia aqui um teto falso. [...] Esta peça foi redesenhada em função desses lanternins [20], ao retirar o teto fiz essa caixa autônoma. As descobertas em obra fazem retomar as coisas, dar outro sentido às coisas. Isso tem um pouco a ver com a cenografia. Na cenografia há dois temas importantes, eu nunca me sento na plateia para desenhar o cenário, porque para mim é tão importante o que se vê, quanto o que não se vê, e é um dos confrontos que tenho com os encenadores que dizem “mas isso não se vê, qual a importância disso”, e eu dizia, os bastidores tem a mesma importância, uma espécie de linguagem, uma preocupação em haver dois lados, aquilo que o público vê e o que o publico não vê. Eu depois volto aqui, pois tem a ver com isso também, para mim desenhar uma cenografia significa criar uma casa para os intérpretes habitarem, os bailarinos, os atores habitam também os bastidores, para mim é importante, portanto minha relação com eles é criar espaços de forma confortável ou desconfor-

tável se esse for o intuito. Portanto desenho os bastidores como um tema importante, mesmo que não sejam vistos. [...] Estava a dizer isso porque, há simultaneamente dois temas diferentes, uma espécie de frente e verso, há sempre dois lados na arquitetura, um que tem a ver com a relação direta com o corpo e com os revestimentos, mas se seccionamos essa parede, há outros materiais, há outras possibilidades, e pode ser interessante também revelar esse processo construtivo e pode ser interessante que sejam aparentes, não necessariamente ocultos.

Assim, aprendi muito na cenografia que os elementos estruturais podem ser interessantes não torná-los ocultos, tem muito a ver com a descoberta de uma estrutura que não era para estar a vista, mas que achei particularmente interessante. E, portanto, montei esta peça nesse sentido, por dentro é muito acabada e lisa [21], para refletir a luz, e por fora os elementos estruturais ficam a mostra, como revestimento das salas e das circulações, porque acho que esta forma de mostrar aquilo que é estrutural e aquilo que é revestimento é, do ponto de vista tectônico, particularmente interessante. Depois, isso tem a ver também com outro tema: esta peça que ficou autônoma do teto não tinha como se fixar, e eu queria que ficasse autônoma desta parede mestra [22], e então, surgiu a necessidade de criar um banco. Portanto o banco nasceu para ganhar uma base de apoio e responder a uma questão estrutural, para tornar a peça mais resistente. O banco é revestido para criar conforto, essa ideia de superfícies lisas e superfícies texturadas, a estrutura a vista, a estrutura oculta, ocultar em parte para criar conforto, que é algo que vem sempre da cenografia, tem sempre dois lados, aquilo que é a relação direta com a cena e aquilo que é bastidor. E uma das coisas fantásticas e digo isso com uma certa angústia, muitas vezes o espaço do bastidor é tão fabuloso, tem a ver com toda a carga que existe nos palcos da maquinaria de cena, isso é um tema que transporto para o teatro do ACAC, revelar toda a máquina cênica, tem a ver com essa experiência de palco. [...] Eu gosto muito desse lado maquinal, uma máquina rigorosa e simultaneamente belíssima [23]. Tem a ver com essa questão estrutura e não estrutura, frente e verso, temas que foram trabalhados de forma muito intuitiva.

21

22

imagem 21 . fotografia da parte de dentro do novo lanternim, com acabamento e pintura branca para refletir a luz. Fotografia da autora.

imagem 22 . fotografia da fresta criada entre o elemento autônomo e a parede mestra. © Fernando Guerra

23

imagem 23 . fotografia do teatro do ACAC - sala multiuso. © José Campos

21 RIBEIRO, João Mendes. **Arquitetura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico**. 902p. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

57:45 – 59:00

JMR – É quase impossível que o arquiteto possa dominar tudo em um gesto, em um pensamento, seria fantástico. Portanto, os projetos só ficam realmente afinados quando se vão colocando questões e vamos dando respostas às questões. As questões que os clientes colocam muitas vezes são desafios fantásticos, questões que os edifícios preexistentes colocam enriquecem o projeto, e só a partir da confrontação, em questionar o próprio projeto que eu sinto que os projetos realizam, se tornam acabados. **Acabados sempre nesse sentido, que tem a ver com certa ideia de flexibilidade, gosto dessa ideia de que há sempre uma capacidade de transformação, agora funcionam assim, mas podem funcionar deste modo ou de outro modo, as obras não podem ser completamente estanques.** E é evidente que compete ao arquiteto perceber o que é fundamental e o que não é, as obras interessantes são aquelas que permitem essa mutação.

59:50 – 1:10:20

ND – E você acha que vem daí o raciocínio de transferências dos signos arquitetônicos, as escadas e as rampas que você leva para a cenografia? Nessa flexibilidade de apropriação, talvez? Como você lê essa apropriação de um signo que teoricamente tem uma função na arquitetura e que quando passa para a cena desloca?

JMR – Essa é uma coisa curiosa que tem a ver com uma espécie de desvio funcional, no doutoramento² eu falo um pouco sobre isso, essa é uma diferença clara para mim, a cenografia tem a ver com a construção de um invento, que se realiza no tempo, com a construção de um espaço, e o espaço não é ficcionado, mas a narrativa é. Não tem a ver com o espaço cotidiano. **Os objetos que podem ser lidos como objetos arquitetônicos, a porta, a janela, a cadeira, mas que na cenografia ocorre esse desvio funcional, pois eles não tem que ter o mesmo propósito que na arquitetura, de alguma forma nos remetem a arquitetura mas não precisam ser habitados do mesmo modo.** E depois, eles são pensados com muito rigor a partir de uma possibilidade

de utilização, tem a ver muito com meu trabalho e com aquilo que tem acontecido, desenho uma mesa, é feito um protótipo, levo os intérpretes e os bailarinos à oficina e testo com eles, olha a mesa está grande demais, ou pesada demais, temos que deixar mais leves e, portanto, ela é pensada em função daquele movimento, definido na cena, é muito preciso, é uma mesa para aquele momento, com o tempo, o movimento, numa relação forte com os intérpretes. Mesmo quando tem uma relação direta com o corpo, se for um corpo mais alto, mais forte, já tem uma diferença, muitas vezes é testada individualmente, **corpo a corpo**. Isso é uma coisa fantástica! Na cenografia eu meço os objetos e o espaço a partir dos intérpretes e tiro as medidas, essa mesa é para ser utilizada por quem? Tiro as medidas do corpo. Na arquitetura não me sinto muito a vontade para medir os clientes [risos], e também não faz sentido, pois as ações do cotidiano são muito variáveis, e o que acontece hoje amanhã pode não acontecer, mas não é só isso, a arquitetura não pode estar tão presa a um movimento, a essa previsão, mas meço o espaço com o meu corpo, **estou sempre a tirar medidas e a registrar num caderno, porque tem a ver com essa minha relação com os objetos, com o espaço e depois transporto isso para a arquitetura, mas a relação de escala é sempre a minha, mas na cenografia não, é a do intérprete. O que está na arquitetura é a minha relação com o espaço.**

[...] Aí que eu sinto claramente que as disciplinas são diferentes, posso dar uma porta para a Olga Roriz e ela faz uma utilização diferente do uso cotidiano, a interpretação pode ser algo completamente diferente. Uma cadeira suspensa pode ser uma prisão.

[...] Eu não gosto muito da ideia do cenário como um elemento decorativo, eu gosto muito sempre do cenário num confronto direto com os intérpretes. **Por isso, o piso [24] foi feito com placas de desperdício de mármore [João Mendes Ribeiro se refere à cenografia de Vermelhos, Negros e Ignorantes, de 1998], com peças soltas, os intérpretes tinham que ter cuidado ao andar, porque aquilo era instável, e portanto eles sentiam nos tempos de fala e nos movimentos, essa ruína. Eles próprios tinham que trabalhar sobre um**

24

imagem 24 . fotografia de Vermelhos, Negros e Ignorantes (1998). © João Tuna

25

imagem 25 . fotografia de Vermelhos, Negros e Ignorantes (1998). © João Tuna

chão irregular e arruinado, eles faziam barulho, e então precisavam esperar para dizer o texto, havia sempre uma relação direta da ação com a ruína e com o cenário. Colocar um corpo suspenso 7m de altura [25], para o próprio intérprete era uma grande dificuldade, uma insegurança tremenda. A ideia era sentir essa tensão, não era para estar confortável, ela está tensa. Tem a ver com isso, essa relação direta do objeto em relação ao corpo e a forma como eles comunicam a partir dos estímulos da arquitetura.

ND – Já aconteceu dessas apropriações não serem previstas?
JMR – Isso acontece com muita frequência. Com a Olga de forma muito particular, Olga tem uma qualidade enorme que é perceber muito bem as propostas de organização do espaço.

1:19:15 – 1:23:23

ND – Num trecho de seu doutorado (página 371) você menciona “a abolição de fronteiras e a permeabilidade dos campos da arquitetura e artes cênicas”, dizendo que o que as articula é o espaço e a habitabilidade. Que importância atribui ao espaço? Ele é um elemento essencial da cenografia e da dança? Como vê essa relação?

JMR – O espaço sempre relacionado com o corpo. Por exemplo, há uma coisa que é muito interessante, eu não consigo mostrar nenhum cenário que não estejam inscritos os intérpretes, são sempre fotografias com intérpretes, por ter essa relação com o corpo, embora nas fotografias seja o corpo estático, mas tem a ideia de movimento, na arquitetura é um pouco ao contrário, não tenho fotografias com os clientes, há um ou outro caso, pois não sou eu quem fotografo, são os fotógrafos de arquitetura, colocam um corpo só para dar escala, mas não tem a ver com a vivência cotidiana. **No caso da cenografia tem mesmo a ver com a cena, a inscrição do corpo é determinante, para se perceber a escala, o sentido do cenário e isso tem a ver com o tema que vem muito da arquitetura, a questão da habitabilidade do espaço cênico**, curiosamente há aqui uma espécie de paradoxo, a arquitetura, supostamente, tem a ver com uma ideia vivencial, a arquitetura faz os espaços para serem vividos,

não é? [...] Como é que se habita aquele espaço? **Mas quando eu trabalho na cenografia, aí eu não sou nada cenógrafo, para criar um ambiente estou preocupado em criar uma casa, transposta para o palco, tem a ver com o espaço, mas sempre na relação com o corpo, na relação com a vivência, com o corpo em movimento, não é um corpo estático, não é o modulator.** Tem relação com o movimento mesmo, uma das coisas que eu desenhei muito foram objetos móveis e transportáveis, que tem a ver com a flexibilidade, com o próprio objeto com o qual os intérpretes se relacionam e se fundem. E por outro lado para mostrar os objetos de vários lados. [...] Quando eu introduzo os objetos móveis estou a dar um pouco isso, ver o objeto de vários ângulos, para que não exista só um lado, e sim vários. Essa ideia de ser móvel e mutante está relacionado com essa tentativa de ajustar o objeto à ação e ao corpo em movimento. Uma outra característica tem a ver com a utilização de materiais reais, eu não consigo cenografar nada, esse confronto existiu sempre no princípio, mas eu não consigo fazer isso, eu construo como faço na arquitetura, trabalho sempre a partir de materiais reais, se me pedissem uma pedra, eu dou-lhe a pedra, porque para mim o peso real da pedra é fundamental. A ação a partir do material real, do peso real.

1:29:55 - 1:31:40

JMR – E joga muito com os signos, por exemplo, uma porta no teatro pode ser tudo menos uma passagem. Colocar uma porta em cena pode significar que existe um outro espaço que está para lá, pode significar que este espaço é um espaço interior e do lado de lá um espaço exterior, que se eu tiver códigos, por exemplo, pode significar muitas coisas, essa leitura é sempre feita a partir do conhecimento que o espectador tem do próprio objeto do cotidiano. Os signos são sempre os signos da construção dos espaços e depois podem se transformar em coisas diferentes. Coisas tão simples quanto isso: com duas cadeiras eu consigo dar um espaço interior ou exterior, se as cadeiras se situarem assim, com um pequeno gesto isso se dá um espaço interno e se fizer assim, e trocar as cadeiras com outro pequeno gesto isso pode

significar o oposto. Isso tem a ver com a forma como esses objetos transportam signos. Transportam possibilidades, transportam narrativas.

1:40:25 – 1:43:25

JMR – Mas no caso da cenografia de forma muito particular, por conta desse desvio funcional, eu tenho como referências muitos artistas, mas artistas que trabalham com temas ligados à arquitetura.

ND – Quais seriam eles?

JMR – Por exemplo, agora falando de artistas portugueses, Fernanda Fragateiro, Pedro Cabrita Reis, esses dois em algumas cenografias são quase citações, principalmente Fernanda Fragateiro, mas por exemplo, outros artistas, Mary Miss, uma artista norte-americana, Allan Wexler, Matta-Clark, Dan Graham, Paula Rego. O Allan Wexler também tem formação de arquitetura e tem alguns trabalhos que se torna evidente minha relação com o trabalho dele, isso para dizer o que? Para dizer que como há um desvio funcional, **as referências não são tanto arquitetônicas, e podem ser também das artes plásticas, nomeadamente da escultura. Em particular da escultura, pois diz respeito com a vivência espacial, não tem apenas papel figurativo.** Tem a ver com a ideia de instalações. Mary Miss é uma artista e designer americana cujo principal interesse é o domínio público. Seu trabalho cruzou fronteiras entre arquitetura, arquitetura paisagística, engenharia e design urbano.

1:48:20 – 1:58:45

ND – E referências em arquitetura, quais os arquitetos em que você se mantém atento?

JMR – Eu tenho uma admiração enorme pelo Siza. Pelo tempo de escola. E pelo Eduardo também. Depois, **nesta temática de reabilitação, para mim a grande referência é o Távora, fui assistente dele durante 7 anos, muita coisa que eu aprendi foi com o Távora** e eu diria que a Escola do Porto e esses 3 autores são para mim referenciais, depois, eventualmente pela minha experiência e por de fato trabalhar nas

artes cênicas e em áreas multidisciplinares, vou me distanciar de alguns temas da Escola do Porto, mas porque tem a ver com a matéria do próprio trabalho, são coisas diferentes, mas minha formação na Escola do Porto foi determinante. Isso não tenho dúvida. Há autores que eu gosto muito, eu diria que a obra mais notável de reabilitação para mim é o museu de Berlim do David Chipperfield [26], é uma obra notável, mesmo excepcional. Essa obra me fascina muito, de um rigor impressionante, apesar de ele ser cada vez mais clássico. Conforme o trabalho, eu vou buscando referências. Quase esqueci de mencionar Peter Zumthor, esse é quase como respirar, essa sim é uma referência constante, talvez ainda mais que o Chipperfield, se eu tivesse que escolher uma obra era aquela, mas Peter Zumthor, a forma, o tempo de construção e o tempo de investigação, também conheço bem as obras, pois já visitei quase todas. Gosto muito disso, da importância do material para construir espaços, a questão sensorial do espaço, Peter Zumthor é fantástico, talvez seja o arquiteto fora das referências portuguesas. [...] Na arquitetura brasileira, uma autora fundamental é Lina Bo Bardi, por sua relação com a cena, com as artes plásticas, ela também dizia que era arquiteta de cena, que não era cenógrafa, e eu sempre cito Lina Bo Bardi quando me perguntam isso, porque não me sinto como cenógrafo, claramente sou um arquiteto que está a emprestar uma ou outra disciplina. Sempre que apresento o projeto do ACAC eu falo de Lina Bo Bardi a partir de dois exemplos, um é sobre o teatro [27] que ela fez em São Paulo, em 1984, a construção do teatro rua e a tentativa de relacionar com a cidade e com espaço público, o espaço exterior, ao trazer o jardim para o interior e, assim, encontrar um dispositivo cênico que é muito fora do espaço convencional do teatro. E o teatro que eu desenvolvi para os Açores está relacionado com isso. E o outro é o SESC Pompéia [28], porque há uma tentativa de fazer a cidade dentro da cidade, em que se cria ruas e praças como se fossem praças de cidade, mas que fazem parte dessa relação de interior e exterior, e também numa tentativa de trazer a arte para o espaço público. E por outro lado, traz uma certa informalidade dos espaços, e os espaços de exposição não são claros como espaços expositivos, podem ser e não ser, espaços de oficinas

26

imagem 26 . fotografia do teatro Oficina. Fotografia da autora.

27

28

imagem 27 . fotografia do Neue Museum, em Berlim, de David Chipperfield. © Jörg von Bruchhausen

imagem 28 . fotografia do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi. © Victor Tsu

também podem ser espaços expositivos, há uma grande informalidade nos espaços e há uma grande diversidade espacial. Para mim qualquer espaço pode ser espaço expositivo, e senti muito isso no SESC Pompeia, essa grande informalidade de espaços. Aquilo é uma microcidade, uma cidade dentro da cidade. E o ACAC tem claramente esse tema como fundamental. Eu diria que não são referências diretas, no sentido de haver ali uma linguagem, mas do ponto de vista conceitual, do ponto de vista do pensamento, são referências fundamentais do meu trabalho. Eu gosto muito do trabalho da Lina, por conta disso, dessa capacidade de ela trabalhar em áreas muito distintas, que vai desde o desenho da cidade à cena, ou peça de mobiliário ou montagem de exposição, essa capacidade de desenhar os espaços com enorme qualidade, com muita ironia e uma tremenda simplicidade ao mesmo tempo. Há ali uma simplicidade, uma magia.

[...] Peter Zumthor pelas sensações e pela questão da materialidade e investigação em torno do material, e depois a Escola do Porto para mim é sempre uma referência fundamental. **E em particular, o Távora, nos anos que fui assistente, porque ele trabalhava muito as questões de patrimônio e, aprendi muito com ele, nas conversas, nos intervalos com o Távora.**

2:00:50 - fim

JMR - Os cruzamentos depois são diversos, não são estanques, isso eu acho que é a parte mais estimulante de trabalhar com as disciplinas que nos permitem de alguma forma definir também os limites da própria disciplina da arquitetura. É um entre disciplinas que não é fácil definir o que é, mas que alargam os limites da própria arquitetura. Essa é a parte mais estimulante, de alguma forma perceber que eu sou sempre um arquiteto, não vou falar de coisas que não conheço e que para mim são situações relativamente desconhecidas. Mas simultaneamente tentar perceber a partir da leitura da arquitetura, como arquiteto, como posso interagir com essas disciplinas e isso tem muito a ver com a cenografia. **Essa possibilidade de abrir, em vez de fechar, esse espaço entre disciplinas que eventualmente**

se está por investigar, por fazer, e de alguma forma pode alargar os limites da própria disciplina. Não me interessa em nada deixar de ser arquiteto, a partir daí sempre, a partir dessa disciplina.

capítulo 02
DIÁRIO DE VIAGEM

1 Obras de referência citadas por JMR e visitadas durante a pesquisa de campo:

Quinta das Lágrimas, referência para a cenografia de *Pedro e Inês* (2003, Teatro Camões, Lisboa) - visita dia 09 de setembro de 2018

Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição, projeto de Fernando Távora (1956, Porto) – visita dia 06 de outubro de 2018

Museu Moinho de Papel, projeto de Alvaro Siza (2009, Leiria, Portugal) - visita dia 16 de outubro de 2018

2 Não foi possível a visita das seguintes obras:

Reconversão Palheiro (2000, Mortágua, Portugal)

Casa Vaz Pais (2006, Chamusca da Beira, Portugal)

Claustro do Silêncio (2013, Penacova - Portugal) - fechado para reforma

Este capítulo apresenta o percurso de viagem às obras de João Mendes Ribeiro e a experiência no atelier do arquiteto, decorrentes da pesquisa de campo realizada entre 27 de agosto a 8 de novembro de 2018.

Inicialmente o plano de viagem previa a visita de 15 obras de arquitetura e a visita a acervos de teatros para buscar informações de 13 cenografias. A viagem se revelou um lugar profícuo de visita e abarcou outras obras que não estavam previstas, assim como referências¹ apontadas pelo arquiteto na ocasião da entrevista realizada no dia 6 de setembro de 2018. Foram visitadas 15 obras de arquitetura, com a substituição de 3 obras, pela impossibilidade de visita². E incluídas aqui a Loja Drapeau (1994, Coimbra), a Casa de Pedra (1996, Coimbra) e a remodelação do sótão Dias da Silva (2013-2017, Coimbra), objeto de estudo desta pesquisa. O acesso a inúmeras cenografias foi possível por meio da visita aos acervos de teatros e companhias de dança. Dentre o amplo conjunto de cenografias do arquiteto, foram selecionadas as que mantêm uma relação mais direta com o propósito do trabalho. Neste capítulo, foram selecionadas 22 obras, dentre elas 10 de arquitetura, 10 de cenografia e 2 instalações, sinalizadas em **negrito**, com o intuito de abranger as diversas tipologias e escalas deste arquiteto.

Conformando uma espécie de diário de viagem, as aproximações às obras são descritas como um registro pessoal, em primeira pessoa, atentando sempre ao caráter dos espaços. O discurso assume, assim, a dimensão de anotações de campo. São apresentadas por localidade e ordem cronológica de visita, sem separação entre arquitetura e cenografia, a fim de dar um panorama geral da produção deste arquiteto.

A ampla maioria dos projetos de arquitetura de Mendes Ribeiro se encontra localizada em Coimbra, onde o arquiteto vive e atua, em seu atelier e como professor da Universida-

de de Coimbra, enquanto as cenografias se estendem para Lisboa e Porto.

As cenografias elencadas nesse documento foram selecionadas pela possibilidade de acercamento e alcance de documentos, tais como, fotografias, modelos, programas, catálogos, panfletos, fotografias e vídeos ou, no caso de *Uma visitação* (1995), *Propriedade Privada* (1996) e *Mala-mesa* (1998), pela possibilidade de interação e estudo das mesmas ou parte delas encontradas na sede da Companhia de Teatro Escola da Noite, na sede da Companhia de Dança Olga Roriz e no atelier de João Mendes Ribeiro, respectivamente.

Durante a pesquisa de campo foi possível realizar vivência no atelier de JMR, por um período de 15 dias, o que permitiu uma aproximação ao arquiteto e seu modo de pensar, à dinâmica do escritório e das etapas dos projetos que estavam em processo naquele momento, além de conviver com a equipe do escritório e complementar a pesquisa com conteúdo de fonte original. Essa experiência proporcionou um aprofundamento na metodologia de projeto e o contato com a vida prática do arquiteto.

Nessa ocasião pude acompanhar dois projetos que estavam em andamento, um de intervenção em Viana do Castelo e o outro de uma cenografia para a peça *O mundo é Redondo*, com encenação de António Pires, além de um levantamento para um projeto de reabilitação da casa Ramos Pinto.

A experiência da viagem permitiu confirmar a hipótese da confluência entre arquitetura e cenografia no conjunto de obras de JMR. E a oportunidade das visitas e entrevistas foram fundamentais para a reorganização e estruturação do trabalho.

LISTAGEM DE
OBRAS VISITADAS

Coimbra
Portugal

arquitetura **Casa da Escrita** (2004-2010, Coimbra) - visita dia 5, 14 e 22 de setembro de 2018

arquitetura Loja Drapeau (1994, Coimbra) - visita dia 5 de setembro de 2018

arquitetura Ordem dos Farmacêuticos (2012, Coimbra) - visita dia 6 de setembro de 2018

arquitetura **Centro de Artes Visuais** - CAV (1997-2003, Coimbra) - visita dia 7 de setembro e 23 de outubro de 2018

arquitetura Casa das caldeiras (1999, Coimbra) - visita dia 10 de setembro de 2018

cenografia **OR Mala-Mesa** (1998, Centro Cultural de Belém, Lisboa) - informações encontradas no atelier de João Mendes Ribeiro, vivência entre 07 e 21 de setembro de 2018

intervenção artística **Janela** (2018, Igreja de Nossa Senhora do Crasto, Viana do Castelo) - informações encontradas no atelier de João Mendes Ribeiro, vivência entre 07 e 21 de setembro de 2018

cenografia **O Mundo é Redondo** (2018, Teatro do Bairro, Lisboa) - informações encontradas no atelier de João Mendes Ribeiro, vivência entre 07 e 21 de setembro de 2018

intervenção **Objectos Para Ver Fotografias** (2003, Coimbra) - informações encontradas no atelier de João Mendes Ribeiro, vivência entre 07 e 21 de setembro de 2018

arquitetura **Laboratório Chimico** (2001-2007, Coimbra) - visita dia 11 de setembro de 2018

arquitetura Casa da Pedra (1996, Coimbra) - visita dia 13 de setembro de 2018

arquitetura **Casa de Chá** (1997-2000, Montemor-o-velho) - visita dia 15 de setembro de 2018

cenografia **Leôncio e Lena** (1994, Teatro Academico Gil Vicente, Coimbra) - informações encontradas no acervo da Companhia Escola da Noite, vivência entre 17 e 21 de setembro de 2018

* as obras em negrito compõe este capítulo

cenografia **Uma Visitação** (1995, Teatro Academico Gil Vicente, Coimbra) - informações encontradas no acervo da Companhia Escola da Noite, vivência entre 17 e 21 de setembro de 2018

cenografia *O Cerejal* (2004, Oficina Municipal de Teatro, Coimbra) - informações encontradas no acervo da Companhia Escola da Noite, vivência entre 17 e 21 de setembro de 2018

arquitetura **Estufas Tropicais Jardim Botânico** (2011-2013, Coimbra) - visita dia 7 de setembro de 2018

exposição Casa (2018, Círculo de Belas Artes, Coimbra) - visita em 18 de setembro de 2018

arquitetura **Casa Robalo Cordeiro** (2003-2009, Coimbra) - visita dia 23 de outubro de 2018

arquitetura **Casa Fonte Boa** (2006-2015, Penela) - visita dia 22 de outubro de 2018

arquitetura **Remodelação do Sótão Dias da Silva** (2013-2017, Coimbra) - visita dia 23 de outubro de 2018

arquitetura **Arquipélago** (2007-2015, Ribeira Grande - Açores) - visita dia 26 e 27 de setembro de 2018

cenografia **Vermelhos, Negros e Ignorantes** (1998, Teatro Nacional São João, Porto) - informações encontradas no acervo do Teatro Nacional São João, visita entre 03 e 05 de outubro de 2018

cenografia **Arranha Céus** (1999, Teatro Nacional São João, Porto) - informações encontradas no acervo do Teatro Nacional São João, visita entre 03 e 05 de outubro de 2018

exposição Infinito Vão (2018, Casa da Arquitectura, Matosinhos) - visita em 02 de outubro de 2018

arquitetura **Loja Claus Porto** (2016, Porto) - visita dia 04 de outubro de 2018

arquitetura Loja Claus Porto (2015, Lisboa - Portugal) - visita dia 18 de outubro de 2018

cenografia **Propriedade Privada** (1996, Teatro nacional São João, Porto) - informações encontradas na Companhia de Dança Olga Roriz, visita em 24 de setembro de 2018

Ribeira Grande
Açores, Portugal

Porto
Portugal

Lisboa
Portugal

cenografia **Pedro e Inês** (2003, Teatro Camões, Lisboa) - informações encontradas no acervo do Teatro Camões, visita em 18 de outubro de 2018

cenografia **Savalliana** (2000, Teatro Camões, Lisboa) - informações encontradas no acervo do Teatro Camões, visita em 18 de outubro de 2018

cenografia **Estudo para Ricardo III** (2003, Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa) - informações encontradas no acervo do Teatro Nacional D. Maria II, visita em 19 de outubro de 2018

cenografia *Deus, Pátria e Revolução* (2009, Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa) - informações encontradas no acervo do Centro Cultural de Belém, visita em 12 de outubro de 2018

- 1 Universidade de Coimbra
- 2 Departamento de Arquitetura DARQ
- 3 Loja Drapeau (1994)
- 4 Casa da Escrita (2004 - 2010)
- 5 Ordem dos Farmacêuticos (2012)
- 6 Centro de Artes Visuais - CAV (1997 - 2003)
- 7 Casa das Caldeiras (1999)
- 8 Laboratório Chimico (2001 - 2007)
- 9 Casa da Pedra (1996)
- 10 Estufas Tropicais Jardim Botânico (2011-2013)
- 11 Casa Robalo Cordeiro (2003 - 2009)
- 12 Remodelação do Sótão Dias da Silva (2013-2017)
- 13 Escola da Noite
- 14 Teatro Acadêmico Gil Vicente
- 15 Quinta das Lágrimas
- 16 Atelier João Mendes Ribeiro
- 17 Casa de Chá (1997 - 2000)
- 18 Casa Fonte Boa (2006 - 2015)

entrevistas

João Mendes Ribeiro - realizada dia 06 de setembro de 2018, no atelier do próprio arquiteto, em Coimbra

Luísa Bebiano - arquiteta que fez inúmeras parcerias com JMR, entrevista realizada dia 08 de outubro de 2018, no atelier da própria arquiteta, em Coimbra

António Augusto Barros - diretor de Teatro, entrevista realizada dia 24 de outubro de 2018, na sede da Companhia de Teatro Escola da Noite, em Coimbra

0 200 400 1000

arquitetura **Casa da Escrita**
2004 - 2010 Coimbra

Rua João Jacinto 8, 3000-225

visita dia 5, 14 e 22 de setembro de 2018

Ao passar pelas pequenas ruas e vielas de edifícios geminados da parte alta de Coimbra [01], não se percebe a intervenção realizada por João Mendes Ribeiro, nem se imagina que no interior da quadra existe um pátio, acima do nível da rua, com jardim, uma pequena estufa e parreiras.

O projeto reconfigura a Casa do Arco, antiga residência do poeta João Cochofel, formada por ambientes amplos e articulados, tomando partido disso para criar espaços condizentes ao novo programa, a Casa da Escrita. A construção da antiga casa passa por cima de uma das ruas adjacentes, criando uma espécie de passarela [02], onde se encontram a cozinha e o quarto.

A primeira visita a essa obra de JMR foi por acaso, meu destino era o Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, mas no caminho fui encontrando algumas de suas obras, como a Casa da Escrita e o Laboratório Chimico, as quais fui reconhecendo aleatoriamente durante o percurso até a parte alta da cidade. Várias das obras do arquiteto se encontram nos arredores da Universidade e na parte Baixa de Coimbra - Loja Drapeau (1994), Ordem dos Farmacêuticos (2012), Centro de Artes Visuais (1997), Casa das caldeiras (1999), Laboratório Chimico (2001) e Estufas Tropicais Jardim Botânico (2013). Logo na entrada do edifício a intervenção se anuncia pelas grandes portas de vidro, com requadro de metal, que formam um volume prismático contíguo à porta de madeira [05]. Ao passar pela porta já é possível reconhecer a linguagem do arquiteto, com o mobiliário integrado aos degraus de acesso que se configuram também como gavetas e se alinham ao balcão da recepção.

01

02

03

imagens 01, 02 e 03 . fotografias da Casa da Escrita, a partir das ruelas de acesso e da fachada interna, respectivamente. Fotografia da autora.

04

05

06

imagem 04 . fotografia da sala de estudo da Casa da Escrita. Fotografia da autora.

imagem 05 . fotografia da porta de entrada, intervenção de JMR. Fotografia da autora.

imagem 06 . fotografia das estantes que rotacionam, da Casa da Escrita. Fotografia da autora.

07

08

09

10

11

imagens 07, 08 e 09 . fotografias da escada Casa da Escrita. Fotografia da autora.

imagens 10 e 11 . fotografias da sala de estudo, com estantes em todo o perímetro e do detalhe de abertura da janela, que se encaixa na estante, respectivamente. Fotografia da autora.

Ainda no térreo se encontra uma sala, que conta com o projeto de estantes móveis [06], que rotacionam e permitem a alterar sua configuração espacial, bem como seus múltiplos usos. Essas estantes, que pivotam, ora são estantes para livros, ora painéis expositivos e mesa, com sistema de rebatimento.

A escada [07,08,09] de acesso ao primeiro pavimento é um projeto à parte, não toca o edifício preexistente e mantém, com elegância, uma geometria que condiz ao espaço a que se destina. O que mais me chamou atenção foi o uso dado a sua estrutura, que é aproveitada no piso térreo como prateleiras, onde se torna visível as entranhas da escada projetada e que configura a área da recepção.

No primeiro pavimento, as salas foram restauradas deixando as características do edifício dado evidentes [04], com os ornamentos pintados de branco. Com exceção da sala de leitura [10], onde foram propostas estantes de madeira, que circundam a sala e se conformam em mesa na área da janela, aqui o detalhamento é minucioso, a janela se abre e se encaixa perfeitamente no vão deixado pela estante [11]. O encaixe para a abertura da janela é previsto no mobiliário, deixando ambos no mesmo plano.

O quarto existente foi transformado para receber as residências artísticas ligadas aos programas da Casa da Escrita e as salas em áreas expositivas.

Na cobertura a intervenção foi mais incisiva, foi criado um espaço de biblioteca e de estudo, com iluminação natural e geometria formada por dobras. Essa é a parte com maior intervenção de todo o edifício, em que se percebe uma linguagem nitidamente contemporânea e que é anunciada na parte externa do edifício, por três janelas, vistas do pátio interno.

Todo o mobiliário da Casa e as adaptações feitas pelo arquiteto proporcionam a adequação dos espaços ao novo programa funcional, sem, no entanto, subestimar a referência ao espaço original.

12

imagens 12 e 13 . fotografias do último pavimento da Casa da Escrita. Fotografia da autora.

imagens 14 e 15 . fotografias do lanternim cônico, iluminação zenital. Fotografia da autora.

13

14

15

planta piso 0

planta piso 1

planta sótão

desenhos 01, 02 e 03 . plantas da Casa da Escrita. © João Mendes Ribeiro

imagem 16 . perspectiva do projeto da Casa da Escrita. © João Mendes Ribeiro

arquitetura **Centro de Artes Visuais - CAV**
1997 - 2003 Coimbra

Pátio Inquisição 10, 3000-221

visita dia 07 de setembro e 23 de outubro de 2018

<http://cav-ef.net>

*** obra analisada no capítulo 03**

3 Descrição disponível em <http://www.cav-ef.net/cav_sobre%20nos_cav_edificio.htm>. Acessado em 14 de julho de 2017.

4 Ana Vieira nasceu em Coimbra, em 1940. Viveu e trabalhou em Lisboa, onde faleceu no início do ano de 2016.

Das exposições individuais destacam-se “Ambientes”, Galeria Quadrante, Lisboa, 1968 e 1971; “Ocultação/Desocultação”, 1978 e “Corredor”, 1982, Galeria Quadrum, Lisboa; “Janelas”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977, e 2004; “Ana Vieira, Exposição Antológica”, Fundação de Serralves, Porto, 1999; “Close Up”, Galeria Graça Brandão, Porto, 2004; a instalação “Casa Desabitada”, produzida pelos Artistas Unidos apresentada em Lisboa e no Porto, 2004; “Muros de Abrigo”, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e Museu Carlos Machado, Açores, ambas em 2011 e “Inquietação”, Galeria Graça Brandão, Lisboa, 2014.

(Informações retiradas de: <https://www.anavieira.com/sobre/> acessado em 12 de dezembro de 2019).

imagens 17, 18 e 19 . Fotografias realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografia da autora..

17

18

19

85

cenografia **OR Mala-Mesa**
1998 Centro Cultural de Belém, Lisboa

uma das peças dessa cenografia estava no atelier do arquiteto

vivência de 07 a 21 de setembro de 2018

Esta cenografia, foi desenhada para o espetáculo *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades* (1998), de Olga Roriz, em que cada personagem se movimenta no palco vazio, transportando este objeto, que é uma mala que se desdobra em mesa e dois bancos [21] (RIBEIRO, 2008, p193). Por sua abrangência e versatilidade foi utilizada em outras peças como um objeto chave. Segundo Olga Roriz⁵, esta foi uma releitura de uma peça de sua infância e foi a partir desta memória que pediu a João Mendes Ribeiro que a recriasse:

E houve uma altura em que disse ao João Mendes Ribeiro: “João, eu vou te incumbir de fazeres uma coisa, de imaginar , de desenhar uma coisa, que é um objeto da minha infância”. O meu pai era desenhador de navios, mas fazia pequenas coisas, todos os objetos do seu apartamento foram desenhados por ele e foi ele quem fez esta mala-mesa, uma mesa de piquenique que nós levávamos. Era uma mesa de madeira e fórmica verde e 4 banquinhos que se abriam, que eram para mim, para minha irmã, minha mãe e meu pai. Os banquinhos fechavam, iam para dentro da mala e pronto, a mala ia assim. E então, ele desenhou a tal mala-mesa, só que é pesadíssimo, nós no espetáculo tivemos que tirar os bancos, porque não havia nenhum homem que conseguisse pegar aquela mala (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Durante o tempo que estive no atelier de JMR, um desses objetos estava no canto, logo em frente a escada, para ajuste de um dos mecanismos, então pude abrir, mexer, tentar carregar e constatar que realmente o objeto ficou bastante pesado. O acabamento e as travas desenhadas são impecáveis [23,24,25,26]. Os bancos se encaixam perfeitamente na mala.

5 Olga Roriz, coreógrafa de *Propriedade Privada* (1996). Entrevista concedida em 18 de setembro de 2018, na sede da Companhia Olga Roriz, em Lisboa.

Olga Roriz nasceu, em 1955, em Viana do Castelo, formou-se na área da dança na Escola de Dança do Teatro Nacional de São Carlos e o curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional de Lisboa. De 1976 a 1992 integrou o elenco do Ballet Gulbenkian sob a direção de Jorge Salavisa, onde foi primeira bailarina e coreógrafa principal. Em maio de 1992 assumiu a direção artística da Companhia de Dança de Lisboa. Em fevereiro de 1995 fundou a Companhia Olga Roriz, da qual é diretora e coreógrafa. O seu reportório na área da dança, teatro e vídeo é constituído por mais de 90 obras e sua produção com cenografia de João Mendes Ribeiro foram: “Propriedade Privada” (1996), “Start and Stop Again” (1997), “Anjos, Arcanjos, Serafins...” (1998), “Propriedade Pública” (1998), “F.I.M” (2000), “Não destruam os mal-me-querer” (2002), “Pedro e Inês” (2003) e os filmes “Felicitações” (2006) e “A sesta” (2007).

20

21

22

23

24

25

26

imagem 20 - Fotografias de OR *Mala-Mesa*. Cenografia da peça *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades*. Direção de Olga Roriz. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998. © João Mendes Ribeiro Fonte: RIBEIRO, 2008, p. 220

imagens 21, 22, 23, 24, 25 e 26 . fotografias da mala-mesa. Fotografia da autora.

27

desenhos 04 . desenhos de OR
Mala-Mesa. © João Mendes Ribeiro

imagem 27 - Fotografias de OR
Mala-Mesa. © Patrícia Almeida

intervenção artística **Janela**

2018 Igreja de Nossa Senhora do Crasto, Viana do Castelo

projeto em desenvolvimento durante vivência no atelier do arquiteto

vivência de 07 a 21 de setembro de 2018

O projeto de intervenção artística na Igreja de Nossa Senhora do Crasto, Viana do Castelo, faz parte do projeto *Desencaminharte edição 2018*, chamada *Janela*⁶. Este projeto consiste em uma instalação, que parte da releitura de um banco namoradeira (RIBEIRO, 2018, acesso restrito).

Deste projeto pude participar do anteprojeto, JMR me apresentou os croquis dos bancos [34,35,36], já bastante desenvolvidos no sentido construtivo, e pediu para que eu o desenhasse em perspectiva isométrica, separando os elementos, pois a partir daí definiriam as espessuras das chapas metálicas, para desenvolvimento do projeto executivo.

A proposta de JMR consiste em três ações, conforme memorial descritivo do projeto (2018):

1 Reorganização do espaço a partir da reutilização de objetos existentes, tais como os bancos e equipamentos de iluminação. O arquiteto propõe a realocação dos bancos, numa linha contínua, paralela ao muro de contenção (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo).

2 O projeto de intervenção consiste em introduzir dois bancos “namoradeiras” [28,29] na parede limite do mirante [31]. “Com esta ação pretende-se introduzir um espaço de estar e de contemplação, com uma relação privilegiada com a paisagem envolvente” (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo).

Estes bancos foram executados em chapa metálica de 2mm de espessura, fixos a barras de ferro que por sua vez estão ligadas a um aro também em ferro que abraça o topo do pilarete e suspende os bancos. A estrutura e a fixação dessas peças nos pilares de pedra foram determinados a fim de tornar a intervenção reversível e desmontável, sem qualquer

⁶ Publicação disponível em <https://www.desencaminharte.altominho.pt/JMR> acessado em 5 de janeiro de 2020.

28

29

30

imagens 28, 29 e 30 . fotografias da intervenção artística de Viana do Castelo, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro.

desenho 05 . explodida da instalação *Janela*. © João Mendes Ribeiro

imagens 31, 32 e 33 . fotografias do local de inserção da intervenção artística de Viana do Castelo, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro.

imagens 34, 35 e 36 . croquis de JMR para a intervenção de Viana do Castelo, em que é possível perceber o desenho rigoroso, já com as estratégias construtivas, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro.

31

32

33

34

35

36

alteração dos elementos pétreos preexistentes (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo). A fixação se dá em volta do elemento, como com uma cinta.

3 Inserção de uma faixa de reboco caiado, lateralmente à varanda, na qual se propõe a inscrição de uma frase descrevendo o processo construtivo de revestimento da parede (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo).

O objetivo desta proposta é criar uma área de estar e contemplação e de percepção do entorno, sem interferir na preexistência (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo). Os detalhes desse projeto são minuciosos, cada encaixe é pensado e a cinta de amarração estrutura os bancos, suspendendo-os.

cenografia **O mundo é Redondo**

2018 Teatro do Bairro, Lisboa

projeto em desenvolvimento durante vivência no Atelier do arquiteto

vivência de 07 a 21 de setembro de 2018

O projeto desta cenografia para a peça de António Pires *O Mundo é Redondo*, a partir do texto de Gertrude Stein, foi feito para o Teatro do Bairro, em Lisboa. Neste projeto pude participar do estudo preliminar, JMR me explicou qual a proposta da peça e o objetivo da cenografia, me mostrou o livro base, a partir do qual António Pires montou sua peça e a imagem na qual havia se baseado para o conceito da cenografia: um labirinto, circular [37].

O projeto consiste num labirinto composto por módulos, com duas alturas diferentes, uma de 40cm que se conformam como bancos e a outra de 72cm, como mesas. Os cheios e vazios tem a mesma dimensão (módulos e corredores com 35cm de largura). Durante o processo tivemos que ajustar as medidas a fim de garantir a ideia inicial de labirinto, já que o teatro a que se destinava a cenografia era pequeno.

Foi muito interessante poder ter participado do processo de concepção do arquiteto e depois assistir à peça, em Lisboa, no último dia da viagem. A percepção do cenário é outra ao vê-lo em movimento e sob a luz. A ideia do labirinto, que se desconstrói e depois se remonta formando um círculo, é poética. O labirinto inicia a peça com metade formado, ao longo da peça as atrizes vão reposicionando os módulos, formando um círculo, com menos densidade, até que se remonta a metade oposta do início da peça. Conforme a peça vai se desenrolando o labirinto vai se desconstruindo aos poucos [38,39,40], as atrizes vão modificando cada um dos módulos conforme as cenas vão acontecendo, sem uma ordem aparentemente lógica. Os módulos tem peso e dimensão que permitem seu fácil deslocamento, as atrizes levantam e reposicionam a partir de sutis marcações no piso. Os módulos são opacos de um lado e vazados do outro, tanto para garantir a leveza quanto para armazenar flores.

desenhos 06 . perspectivas da cenografia *O mundo é Redondo*, realizadas pela pesquisadora durante vivência no atelier de JMR. © João Mendes Ribeiro

37

imagem 37 . fotografia da página do livro de referência para o projeto da cenografia *O mundo é Redondo*. Fotografia da autora.

38

39

40

imagens 38, 39 e 40 . fotografias da cenografia *O mundo é Redondo*. © Manuel de Almeida.

instalação **Objectos para Ver Fotografias**

2003, Coimbra

projeto cujas informações foram encontradas no atelier do arquiteto

vivência de 07 a 21 de setembro de 2018

Objectos para Ver Fotografias é uma instalação de João Mendes Ribeiro e Daniel Blaufuks⁷, fotógrafo, apresentada no contexto do evento Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003. Este projeto consiste em vários objetos [41,42,43] espalhados em diferentes pontos da cidade, como o Museu Nacional Machado de Castro, o Colégio das Artes e o Jardim Botânico da Universidade de Coimbra (RIBEIRO, 2008, p.203).

Esses objetos foram desenvolvidos para visualizar fotografias de outros espaços e de outros tempos, em contraposição ao local de inserção dessas peças.

Este projeto reflete por isso as atuais intersecções entre arte e arquitetura, em que a bidimensionalidade da fotografia é superada pela tridimensionalidade dos objetos que, por sua vez, implicam o corpo dos transeuntes em gestos tão simples como olhar (RIBEIRO, 2008, p.206).

Foi um projeto que traduziu bem a colaboração entre profissionais de diferentes áreas, prática recorrente no percurso deste arquiteto, dada aqui na relação entre arquitetura e fotografia, permitindo a contaminação entre elas.

O interesse por essa obra tem a ver com os desenhos desses objetos e a dispersão dos mesmos pelas praças e pontos da cidade. Achei que as escalas variantes e os formatos trazem um jogo e remetem às cenografias de JMR, além disso a geometria utilizada é reconhecida em outros projetos, enquanto linguagem e materialidade.

⁷ Daniel Blaufuks, nascido em Lisboa em 1963, é um fotógrafo e cineasta português.

imagens 41, 42 e 43 . fotografias da instalação *Objectos para ver fotografia*.
© João Mendes Ribeiro.

41

42

43

imagem 44 e 45 . perspectivas e fotografia da instalação *Objectos para ver fotografia*. © João Mendes Ribeiro.

João Mendes Ribeiro: intersecções entre arquitetura e cenografia

arquitetura **Laboratório Chimico**
2001 - 2007 Coimbra

Largo Marquês de Pombal, 3000-272

visita dia 11 de setembro de 2018

www.museudaciencia.org/

O laboratório Chimico se localiza no alto da Universidade de Coimbra, muito próximo ao Departamento de Arquitectura, na parte alta de Coimbra. O projeto de restauro e reabilitação de João Mendes Ribeiro ocorreu num edifício desenhado por Guilherme Elsdén [47], durante a época da Reforma Pombalina da Universidade de Coimbra e construído, entre 1773 e 1775, nos terrenos das dependências do adjacente Colégio dos Jesuítas (NEVES, 2016, p. 77).

Logo na entrada podemos verificar a intervenção de João Mendes Ribeiro, com um hall de entrada de vidro e um banco comprido de madeira [46], que na parte de trás abriga armários. As salas expositivas convivem com mobiliário existente [53] e novos expositores [52], modernos e tecnológicos, o museu da ciência conta com diversos elementos de multimídia. As divisórias foram projetadas por meio de um sistema de painéis móveis e multifuncionais, que reúnem serviços, equipamentos e infraestruturas (NEVES, 2016, p. 77).

Em uma das grandes salas, JMR optou por manter e resignificar o mobiliário criando uma ambiguidade: de um lado manteve as características preexistentes [48,49] e do outro criou uma vitrine [50,51] que contrasta com o primeiro.

Durante o processo de remodelação do edifício, foram encontrados vestígios de um antigo refeitório jesuíta que influenciaram diretamente o projeto (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito; FIGUEIRA, 2018, entrevista, acesso restrito). Isso mostra a relação do arquiteto com o que está previamente dado, ele busca clarificar as camadas pelas quais o edifício passou, tendo sempre a questão espacial como mote da intervenção.

imagens 46 e 47 . fotografias do Laboratório Chimico. Fotografia da autora.

46

47

48

49

imagens 48 e 49 . fotografias da parte da frente do mobiliário do Laboratório Chimico. Fotografia da autora.

imagens 50 e 51 . fotografias da parte da trás do mobiliário do Laboratório Chimico. Fotografia da autora.

50

51

desenho 07. implantação Laboratório Chimico. © João Mendes Ribeiro

desenhos 08 . planta e elevação Laboratório Chimico. © João Mendes Ribeiro

52

53

imagens 52 e 53 . fotografias da área expositiva do Laboratório Chimico. Fotografia da autora.

arquitetura Casa de Chá

1997 - 2000 Montemor-o-Velho

Rua Infante Dom Pedro, 3140-262 - Montemor-o-Velho

visita dia 15 de setembro de 2018

No percurso já é possível avistar a muralha do Castelo de Montemor-o-Velho ao longe e um anúncio da Casa de Chá dos Paços da Infanta, onde a intervenção se localiza. Logo que se entra na área do castelo, o caminho de pedra vai conduzindo e percorrendo o espaço entre árvores e muralhas de pedra, a Casa de Chá se camufla e a própria implantação se predispõe a isso. O projeto articula arquitetura e memória, o novo edifício não toca a ruína, cria-se frestas e vãos.

A implantação do edifício numa plataforma elevada, que não toca o solo, subverte a sua percepção e cria a impressão de um corte no tempo, de uma interrupção fixada num cenário onde se pressente algo não concluído, um objecto suspenso (RIBEIRO, 2008, p.183).

54

imagens 54 e 55 . fotografia do distanciamento da preexistência e panorâmica da Casa de Chá, respectivamente. Fotografia da autora.

A nova arquitetura se distingue do entorno pela sua materialidade e configuração formal, determinadas por uma nítida linguagem contemporânea. O edifício tem um volume prismático regular [55], de forma pura e sua implantação não é paralela, é levemente rotacionada, criando vãos irregulares [54] em relação à ruína. A casa de chá assenta sobre o piso de maneira delicada, quase não o toca.

O projeto se trata de um volume de vidro, formado por dois planos horizontais – cobertura e pavimento, unidos, como explicita o arquiteto (RIBEIRO, 2008, p.195), por um contentor de madeira que oculta as áreas de serviço. Aqui a distinguibilidade e reversibilidade são os princípios constitutivos do projeto, sua materialidade totalmente distinta do contexto físico e simbólico da ruína e o distanciamento determinado por sua implantação garantem sua autonomia.

Dois pontos valem ser ressaltados: a contraposição entre o interior e o exterior do projeto e a escada metálica, que permite uma vista a partir de um ponto alto da ruína, tanto do castelo, quanto da própria intervenção.

A materialidade destaca essa relação entre o interior e o exterior, enquanto externamente os materiais predominantes são metal e vidro, internamente é a madeira que

55

configura os espaços e um núcleo divide o espaço em área para o público e áreas técnicas e de serviços.

A escada [61,62,63,64], um elemento cenográfico neste contexto, busca a paisagem, a escada de “inclinação excessiva” (RIBEIRO, 2008, p. 183) acentua a verticalidade. Elemento simbólico no conjunto de sua obra, esta escada é projetada a meios níveis, ditando o ritmo da subida e a atenção do gesto, conduz à presença. Quando chega-se no alto, onde se encontra uma janela e dois bancos conformados pela própria ruína, é possível avistar a paisagem em que o castelo se insere, “oferecendo uma perspectiva incomum da paisagem rural” (RIBEIRO, 2008, p.183).

Esta escada da Casa de Chá tem um projeto e detalhamento minuciosos, tanto na sua implantação, quanto a fixação na ruína existente [65,66]. O próprio desenho do guarda-corpo, que segue a geometria da escada [64], ou sua fixação, pensada juntamente com a estrutura da escada, podem exemplificar essa tendência do arquiteto.

56

57

58

imagens 56, 57 e 58 . fotografias de detalhes da Casa de Chá. Fotografia da autora.

imagens 59 e 60 . fotografias dos arredores da Casa de Chá. Fotografia da autora.

59

60

61

62

63

64

65

66

imagens 61, 62, 63, 64, 65 e 66
 . fotografias da escada e detalhes
 de fixação da mesma. Fotografia da
 autora.

desenhos 09 . implantação e corte da
 Casa de Chá. © João Mendes Ribeiro

desenho 10 . perspectiva explodida
 da Casa de Chá. © João Mendes
 Ribeiro

cenografia **Leôncio e Lena**
1994 Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra

produzida pela Companhia Escola da Noite

vivência período de 17 a 21 de setembro de 2018

A cenografia da peça *Leôncio e Lena* (1994), de Georg Büchner, com direção de Konrad Zschiedrich, apresentada no Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra (DIAS, VENTURA, 2003, p.66), é composta por um elemento formado por uma longa rampa e escadas de diferentes ritmos e alturas [68], e por peças que consistem em mobiliários. Esses elementos: uma cama, um carrinho de flores, um mobiliário composto por duas cadeiras e uma mesa integrados, um espelho e um candelário, entram e saem de cena (DIAS, VENTURA, 2003, p.66).

Durante uma semana, paralelamente à vivência no atelier de João Mendes Ribeiro, foi possível frequentar e documentar o acervo da Companhia de Teatro Escola da Noite, cuja fundação João Mendes Ribeiro fez parte, em 1992. Dentre a extensa documentação encontrada das peças e cenografias realizadas, estão fotografias e o catálogo da peça, além de imagens dos figurinos desta cenografia em questão e de diversas outras. Ana Rosa Assunção⁸, quem me acompanhou durante a pesquisa me mostrou uma série de detalhes, modelos, maquetes encontrados no acervo.

Essa cenografia me chamou atenção pela geometria das escadas, os diferentes ritmos que ela suscita e a rampa, que durante a peça são interpretadas de diferentes maneiras.

8 Ana Rosa Assunção é designer na companhia de Teatro Escola da Noite. Nasceu em Mesquitela (Mangualde), em 1965. Foi membro fundador da Escola da Noite, na qual é responsável atualmente pela imagem gráfica e pela concepção de figurinos da grande maioria dos espetáculos apresentados. Frequentou a Licenciatura em História da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (UC). Trabalhou com os diretores de Teatro António Augusto Barros, António Jorge, Konrad Zschiedrich, Nuno Carinhas, Pierre Voltz, Ricardo Pais e Sofia Lobo, entre outros. (Informações retiradas de: <https://weblog.aescoladanoite.pt/da-sensacao-de-elasticidade-quando-se-marcha-sobre-cadaveres-dossier/ana-rosa-assuncao/> acessado em 19 de dezembro de 2018)

imagem 67 . fotografia do catálogo de *Leôncio e Lena*. Acervo Escola da Noite. Fotografia da autora.

imagens 68 e 69 . fotografias da cenografia de *Leôncio e Lena*. © José Maçãs de Carvalho

67

68

69

PLANTA

CORTE

CORTE

CORTE

CORTE

ALÇADO

AXONOMETRIA

desenhos 11 e 12 . desenhos *Leôncio e Lena*. © João Mendes Ribeiro

CAMA
ALÇADO

PLANTA
AXONOMETRIA

CARRINHO
FLORES

PLANTA
AXONOMETRIA

CADEIRA
MESA
CADEIRA

ALÇADO
AXONOMETRIA

CANDELABRO
PLANTA

ALÇADO
AXONOMETRIA

ESPELHO
ALÇADOS
PLANTA
AXONOMETRIA

cenografia **Uma Visitação ***
1995 Teatro Académico Gil Vicente

* obra analisada no capítulo 03

produzida pela Companhia Escola da Noite

vivência período de 17 a 21 de setembro de 2018

A cenografia de *Uma Visitação* foi realizada para a peça dirigida por António Augusto Barros, a partir de quatro textos de Gil Vicente, no Teatro Académico Gil Vicente, em Coimbra (1995).

Esta cenografia fica armazenada no depósito da companhia de Teatro Escola da Noite e é reutilizada em diversos contextos⁹. Durante o período da vivência, Ana Rosa Assunção conseguiu levar a cenografia ao teatro e disponibilizá-la para a pesquisa, possibilitando a interação e o manuseio da mesma, o que contribuiu imensamente para o entendimento da escala e do funcionamento dos mecanismos. Pude, nesta ocasião, montá-la e desmontá-la diversas vezes e todos os movimentos eram possíveis realizar sozinha, pelas dimensões e peso das peças que compõe esse elemento. Esse contato com a cenografia não era esperado, devido ao caráter efêmero das cenografias, porém o fato dessa cenografia ainda poder ser utilizada demonstra o valor arquitetônico das cenografias projetadas por JMR.

Além disso, tive o privilégio de poder assistir à peça *Auto dos Físicos*, no dia 24 de outubro de 2018, que fazia parte de *Uma visitação*, de 1995, como um dos quatro textos encenados na ocasião, mas apresentada atualmente como espetáculo autônomo. A peça assistida utiliza parte da cenografia estudada, o que permitiu entender a dinâmica de utilização durante o desenrolar da peça e perceber como as modificações são feitas durante a ação dos atores, principalmente no que se refere ao tapete, que delimita o espaço de atuação, de maneira simbólica. Os atores vão montando e desmontando o dispositivo cênico de forma natural, com movimentos integrados à narrativa e estabelecem uma relação direta com o limite delineado pelo tapete, por meio de pequenos pulos, de passos mais lentos, fica nítida essa demarcação.

⁹ Ana Rosa Assunção, que também fez parte da fundação da companhia quem me alertou para o fato de que as cenografias de JMR, por seu caráter arquitetônico, são utilizadas em inúmeras peças, reinterpretadas, integralmente ou parte delas. Ademais dessas informações, Ana Rosa explicou diversos processos relacionados à concepção e à produção das cenografias. Além de demonstrar os bastidores do teatro da Cerca de São Bernardo, sede da companhia.

imagens 70 e 71 . Fotografias realizadas durante a vivência na Escola da Noite, em que foi possível interagir com a cenografia de *Uma visitação*. Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Fotografia da autora..

70

71

arquitetura **Estufas Tropicais Jardim Botânico**
2011 - 2013 **Coimbra**

Calçada Martim de Freitas, 3000-456 Universidade de Coimbra
visita dia 7 de setembro de 2018

As Estufas Tropicais localizam-se no Jardim Botânico da Universidade [72,73,74]. Construídas em 1859, são um dos primeiros exemplares da arquitetura do ferro em Portugal (NEVES, 2016, p. 213). A intervenção de JMR buscou a recuperação das estruturas existentes e garantir as condições técnicas propícias para o uso das estufas. A principal medida tomada pelo arquiteto na reabilitação da Estufa foi a:

[...] recuperação da relação interior/exterior original e a reposição da transparência dos vidros, nos paramentos verticais e na cobertura, retirando a opacidade e o peso resultantes da anterior caiação dos vidros. Em substituição do anterior processo de controle da temperatura e luminosidade, através de caiação, foram aplicados novos vidros transparentes laminados e telas de sombreamento interiores (NEVES, 2016, p. 213).

O projeto de reabilitação das estufas do Jardim Botânico tem uma sutileza, que rebate sobre a intervenção. Em decorrência dessa medida, a entrada de luz natural se configura de distintas maneiras ao longo do ano, consoante as estações. A visita às estufas foi feita logo cedo, quando o sol da manhã ainda entrava lateralmente [75,76], é muito bonito como a luz, passando pela estrutura metálica forma sombras geométricas.

A ala central foi alvo da maior transformação, apresentando um momento singular do projeto, a proposta de um espelho d'água destinado à criação de vitória-régia [79] (NEVES, 2016, p.213), que, por ser revestido a chapa de aço na cor preta reflete a estrutura da cobertura, além de garantir a umidade do espaço, compondo, assim, valores funcional e simbólico concomitantes. O projeto da escada, que dá acesso a um pequeno mezanino que contorna o espaço é particularmente sutil, sua a plataforma metálica fica sobre o espelho d'água, dando a impressão de que flutua [78].

Além disso, um anexo [80,81,82] foi construído nas áreas adjacentes às estufas, para abrigar os espaços de infraestrutura, como sanitários e programas ligados ao Museu de Ciência.

72

73

74

imagens 72, 73 e 74 . fotografias do percurso de chegada no Jardim Botânico. Fotografia da autora.

imagens 75, 76 e 77 . fotografias das Estufas do Jardim Botânico. Fotografia da autora.

75

76

77

78

79

80

81

82

imagens 78 e 79 . fotografias da escada e do interior das estufas do Jardim Botânico. Fotografia da autora.

imagens 80, 81 e 82 . fotografias do anexo de serviços e sanitários das Estufas do Jardim Botânico. Fotografia da autora.

Eu acho que a melhor obra do João são as estufas do Jardim Botânico de Coimbra, aquilo é uma coisa sublime. Há uma coisa que eu gosto muito no João, que é a delicadeza e a forma como ele encontra soluções extremamente elegantes na reabilitação. É de uma delicadeza impressionante e eu não conheço nenhum arquiteto que o faça melhor. Por vezes penso na maturidade do João e não sei de onde veio. Há alguns gestos que quase parecem gestos divinos. E é por isso que ele é especial, porque o que faz, faz de forma realmente única. E essa é a sua grande diferenciação (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

arquitetura **Casa Robalo Cordeiro**
2003 - 2009 Coimbra

Rua Doutor António José de Almeida, 121

visita dia 23 de outubro de 2018

A Casa Robalo Cordeiro é uma habitação unifamiliar em Coimbra. Projeto que revê um edifício de dois pisos que se encontrava, antes da reabilitação, muito descaracterizado (ALHO, 2015, p.83). Esse estabelece duas frentes, uma que garante a insinuação do tempo [83] e a outra que desvela a intervenção [84]. O projeto de requalificação removeu integralmente o interior e recuperou as fachadas, mantendo os revestimentos, enquanto a fachada traseira sofreu alterações a partir da inserção de três volumes (NEVES, 2016, p.99). Cada um dos volumes foi projetado com um material e em níveis distintos, com um programa associado ao do piso a que se insere.

A visita à casa permitiu verificar procedimentos que trazem flexibilidade, como as portas de correr da sala [86,88], que permitem abri-la totalmente ou fechá-la em ambientes menores. Os rasgos que se conformam em janelas [85,88] e as materialidades do projeto.

O projeto da sala de estudo, que corresponde a um volume totalmente revestido de compensado naval, cujas portas rebatíveis revelam a existência de aberturas para o exterior e funcionam também como mobiliário [92], demonstra a busca do arquiteto pela versatilidade e a conexão com a cenografia. Porém, a visita possibilitou perceber que essa ambivalência almejada pelo projeto na prática não funciona como previsto. Os moradores acabaram optando por uma configuração fixa, de mobiliários [93].

imagens 83 e 84 . fotografias modelo da casa Robalo Cordeiro. Fotografia da autora.

83

84

85

86

87

88

89

imagem 85 . fotografia da sala de estar, com o rasgo para iluminação natural. Fotografia da autora.

imagem 86 . fotografia das portas de correr abertas que dividem as salas de estar e de jantar. Fotografia da autora.

imagem 87 . fotografia da escada da casa Robalo Cordeiro. Fotografia da autora.

imagem 88 . fotografia das portas de correr fechadas que dividem as salas de estar e de jantar. Fotografia da autora.

imagens 89, 90 e 91 . fotografias do subsolo e acesso ao mesmo, da casa Robalo Cordeiro. Fotografia da autora.

90

91

92

imagem 92 . sequência fotográfica de abertura do escritório da casa Robalo Cordeiro. © Fernando Guerra.

imagem 93 . fotografia da sala de estudo. Fotografia da autora.

imagens 94, 95 e 96 . fotografias modelo da casa Robalo Cordeiro. Fotografia da autora.

imagens 97 e 98 . perspectivas explodidas da casa Robalo Cordeiro. © João Mendes Ribeiro

93

94

95

96

97

98

arquitetura **Casa Fonte Boa**
2006 - 2015 Penela

Região de Fartosa, Penela

visita dia 22 de outubro de 2018

A Casa Fonte Boa é uma habitação unifamiliar construída numa propriedade rural em Fartosa - Fonte Boa, perto de Coimbra. A visita foi agendada pelo próprio atelier do arquiteto, que entrou em contato com João, dono da casa. A visita foi feita numa tarde de sol, o que permitiu reconhecer a iluminação natural e o efeito das aberturas propostas, inclusive no sentido das visuais, que tira partido da presença das árvores circundantes e da vista dos morros do entorno. As janelas propostas integram os espaços interiores e a paisagem de um modo particular [115,116] (NEVES, 2016, p.197), enquadrando-a de diferentes maneiras e com variações de alturas e tamanhos de janelas.

A casa é formada por um corpo retangular de dois pisos, com cobertura de duas águas [100,101] (NEVES, 2016, p.197). Logo na entrada, um pequeno hall de vidro, que se configura num espaço intermediário entre o exterior e o interior [117], um espaço de transição, que permite se preparar para a saída, no frio ou chuva, ou se desmontar na entrada, para deixar os casacos e sapatos.

A comunicação entre os dois pavimentos é feita por um dispositivo autónomo [121,122], que se configura como escada, armário e um pequeno lavabo. Esse elemento se destaca da estrutura da casa, criando frestas [120], como o último degrau, que é vazio.

Os mobiliários também tem uma função arquitetônica, no térreo as estantes são divisórias entre a área da cozinha e da sala de estar e nos quartos os armários se integram a elementos arquitetônicos, como portas e janelas. Uma peculiaridade da suíte principal, mostrada pelo dono da casa, é o fato de o armário ter duas janelas internas [118,119], uma associada a uma pequena mesa e a outra a uma pequena área do mesmo, devido à composição da fachada.

imagem 99 . fotografia do recorte para iluminação natural da área do corredor. Fotografia da autora.

imagens 100 e 101 . fotografias do exterior da Casa Fonte Boa. Fotografia da autora.

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

imagens 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113 .
fotografias do percurso de chegada à
casa Fonte Boa. Fotografia da autora.

imagem 114 . perspectiva explodida
casa Fonte Boa. © João Mendes
Ribeiro

114

115

imagens 115 e 116 . fotografias das janelas da casa Fonte Boa. Fotografia da autora.

116

desenhos 13 . plantas e corte longitudinal da Casa Fonte Boa. © João Mendes Ribeiro

- 1 entrada
- 2 sala de jantar
- 3 cozinha
- 4 sala de estar
- 5 sanitários
- 6 quartos
- 7 escritório

planta térreo

planta primeiro pavimento

corte longitudinal

117

118

imagens 117 e 118 . fotografias do hall de entrada e da janela interna do armário do quarto. Fotografia da autora.

imagem 119 . armário do quarto da casa Fonte Boa. © José Campos

imagens 120, 121 e 122 . fotografias do elemento autônomo da casa Fonte Boa, com as frestas. Fotografia da autora.

119

120

122

121

arquitetura **remodelação do sótão Dias da Silva** ✱
2013 - 2018 Coimbra

* obra analisada no capítulo 03

Avenida Dias da Silva, 88

visita dia 23 de outubro de 2018

A remodelação do sótão da habitação unifamiliar na Av. Dias da Silva, em Coimbra é um projeto que perpassa a escala de mobiliário, por meio de um dispositivo de luz, definido a partir de quatro lanternins [124] associados e uma mesa [123], com o intuito de iluminar a área de circulação vertical no centro da casa.

Esta reabilitação foi uma grande surpresa, numa tarde durante o período que estive no atelier, o arquiteto JMR chegou com uma revista recém lançada com uma pequena publicação a respeito da desta casa, logo fiquei fascinada e pedi para visitá-la.

Logo que se entra na casa pode-se perceber a intervenção de maneira sutil, a iluminação que atinge a área da escada, chega no térreo. No dia da visita o céu estava com muitas nuvens o que variava a iluminação interna. Conforme fui subindo as escadas até chegar no sótão essa variação ficou cada vez mais nítida.

O sótão, agora ocupado, está sempre sendo utilizado, segundo a moradora da casa. A intervenção tornou o espaço mais confortável. A mesa, quadrada, tem aberturas para passagem da luz, com vidro. E a volumetria os 4 lanternins dão continuidade na base da mesa.

123

124

imagens 123 e 124 . fotografias
internas da casa Fonte Boa. Fotografia
da autora.

1 Centro de Artes Contemporâneas Arquipélago

entrevistas

João Almeida - responsável pela biblioteca e pelo Centro Documental do Arquipélago, entrevista realizada em 26 de setembro de 2018, no Arquipélago, durante visita guiada ao edifício

0 200 400 1000

arquitetura **Arquipélago** ✱
2007 - 2015 Ribeira Grande

* obra analisada no capítulo 03

Rua Adolfo Coutinho de Medeiros, Lagoa do Fogo

visita dia 26 e 27 de setembro de 2018

arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt.

O projeto de reabilitação de uma antiga fábrica de álcool (2007-2015), em Ribeira Grande, nos Açores, foi realizado em conjunto com os arquitetos Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes do escritório *menos é mais architectos*, da cidade do Porto, em Portugal (NEVES, 2016, p.167). Este é o projeto de maior abrangência do arquiteto até o momento.

Durante os dois dias previstos para a visita pude acessar os ambientes do ACAC, documentar, tirar fotografias e a cada volta era uma nova descoberta, dos detalhes, das interligações propostas, dos materiais. O projeto é complexo. A visita no primeiro dia foi guiada, por João, o responsável pelo centro de documentação do ACAC. Fizemos um percurso que partiu da entrada sul [126], voltada para a cidade até o outro lado, que dá acesso ao mar, a norte [125]. Durante a visita ele foi descrevendo cada ambiente, com informações relevantes quanto ao projeto e à construção. Pude visitar as áreas administrativas e as reservas técnicas, áreas que normalmente não estão abertas ao público, permitidas por conta da pesquisa.

125

126

imagens 125 e 126 . fotografias
das duas entradas do Arquipélago
Fotografia da autora.

1 Universidade de Porto

2 Departamento de Arquitectura

3 Loja Claus Porto (2016)

4 Casa da Arquitectura (Matosinhos)

5 Teatro Nacional São João

entrevista

Ligia Roque - diretora de Teatro e atriz,
entrevista realizada dia 09 de outubro de
2018, no Porto

0 400 800 2000

cenografia **Vermelhos, Negros e Ignorantes** ✱
1998 Teatro Nacional São João, Porto

* obra analisada no capítulo 03

informações encontradas no acervo do Teatro Nacional São João

visita entre 03 e 05 de outubro de 2018

A cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* [127, 128], de Edward Bond e direção de Paulo Castro, foi concebida em coautoria com a arquiteta Catarina Fortuna. Estreou no dia 2 de julho de 1998, no Teatro Nacional São João, no Porto. A cenografia ocupa toda a extensão do palco e corresponde a uma peça que trata sobre o tema da guerra (RIBEIRO, 2008, p.219).

O centro de documentação do teatro São João tinha uma quantidade enorme de informações, fotografias e concedeu à pesquisa o vídeo completo. Foi possível, dessa forma, assistir à peça integralmente. O acesso a esse registro contribuiu para entender diversas questões e pormenores da cenografia, que por fotografia e desenho não seria possível, como a interferência sonora causada pelo piso proposto, formado por pedras partidas e soltas, o uso da rampa ao longo da peça e os efeitos de iluminação.

No segundo dia de pesquisa documental no centro do teatro a atriz Ligia Roque¹⁰ passou por lá, me viu assistindo à peça e ficou interessada. Começamos a conversar sobre o tema da pesquisa, quando disse que havia participado dessa e de outras peças com cenografia de JMR. Marcamos então uma entrevista, realizada em 09 de outubro de 2018, no Teatro Rivoli, em Porto. Essa entrevista foi muito interessante pois a atriz falou sobre sua percepção interna, dos bastidores, de quem utiliza as cenografias. Foi muito pertinente ter a visão de quem habita e vivencia esses espaços cênicos projetados por JMR, pois é a partir dos atores e de seus movimentos que as cenografias se configuram.

10 Ligia Roque, atriz e diretora de teatro. Entrevista concedida em 09 de outubro de 2018, no Teatro Rivoli, em Porto. Atuou em peças com cenografias de JMR, inclusive em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* de Edward Bond - direção Paulo Castro (1998, TNSJ - personagem: Mulher do Monstro). (Informações retiradas de: <http://www.ligiaroque.com/> acessado em 07 de dezembro de 2019)

imagens 127 e 128 . fotografias de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

127

128

cenografia *Arranha-Céus*
1999 Teatro Nacional São João, Porto

informações encontradas no acervo do Teatro Nacional São João

visita entre 03 e 05 de outubro de 2018

A peça *Arranha-Céus*, de Jacinto Lucas Pires, com direção de Ricardo Pais e figurinos de Nuno Carinhas e Ana Luena, estreou no Teatro Nacional São João, em Porto, em 1999. Foi produzida pela Companhia Escola da Noite, onde também foram encontrados diversos documentos.

A cenografia é formada por um elemento principal criado a partir de escadas e rampa [129], por uma mesa metálica, com rodízios [130] e alguns objetos de cena: o espelho com lavatório, os refletores, o carrinho de castanhas. Dispositivos que ocupam o palco de forma mecânica (RIBEIRO, 2008, p.288), com contantes mudanças de cena.

Assim como para a peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998), o centro de documentação do Teatro São João tinha sistematizado uma extensa documentação desta peça e, mais uma vez, concedeu para à pesquisa o vídeo completo, que permitiu entender a dinâmica e a variedade de objetos colocados em cena e a movimentação dos mesmos.

129

130

imagens 129 e 130 . fotografias de *Arranha-céus*, de 1999. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

PLANTA

ALÇADO

PLANTA

ALÇADO

PLANTA

ALÇADO

PLANTA

ALÇADO

ESPELHO COM
URINOL
ALÇADOS

ESPELHO COM
LAVATÓRIO
ALÇADOS

REFLECTORES
ALÇADOS
AXONOMETRIA

CARRINHO DE
CASTANHAS
ALÇADOS
AXONOMETRIA
PLANTA

desenhos 14 e 15 . desenhos da
cenografia de Arranha-Céus. © João
Mendes Ribeiro

arquitetura Loja Claus Porto

2016 Porto

Rua das Flores, 22

visita dia 04 de outubro de 2018

<https://clausporto.com/pt/as-nossas-lojas/>

O projeto desta loja da Claus Porto se configura a partir de mobiliários pensados como expositores. A configuração da loja se dá por uma lógica do que é público no térreo e conforme vai subindo, os pavimentos se destinam a atividades específicas: um pequeno museu, que conta a história da marca, um espaço para cursos e outro para reuniões.

No piso térreo, esses expositores [131,132,133] configuram os espaços e trazem mobilidade. São mobiliários pensados na escala dos produtos que contém, com espelhos embutidos e prateleiras e tampos que integram a forma do volume. Além desses mobiliários, nos quais se identificam muitas interferências da cenografia, uma pia e uma bancada [134], cuja posição, forma e materialidade tem papel de destaque no partido do projeto, uma de pedra e a outra de material espelhado, que reflete o padrão do piso. Essas pias tem localização de destaque e a escala condiz com o espaço.

O primeiro piso, do pequeno espaço expositivo, conta com mesas de metal [137,138], fixadas na parede. E no ultimo, que se destina para cursos e reuniões, encontra-se uma bancada [139], revestida de azulejo, um projeto a parte, com vitrine de vidro e pia embutida.

Este projeto se destaca pelos detalhes [135,136], tudo é pensando com minúcia e os revestimentos e cores correspondem à linguagem da marca.

imagens 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 e 139 . fotografias dos mobiliários da loja Claus Porto. Fotografia da autora.

131

132

133

134

135

136

137

138

139

- 1 Universidade de Lisboa
- 2 Departamento de Arquitectura
- 3 Loja Claus Porto (2016)
- 4 Centro Cultural de Belém
- 5 **Teatro Camões**
- 6 Maria Matos Teatro Municipal
- 7 **Teatro Nacional D. Maria II**
- 8 Teatro Municipal São Luíz
- 9 **Companhia Olga Roriz**

entrevistas

Olga Roriz - coreógrafa e bailarina, entrevista realizada dia 18 de setembro de 2018, em Lisboa

Rui Lopes Graça - coreógrafo e bailarino, entrevista realizada dia 17 de outubro de 2018, em Lisboa

Lina Santos - bailarina, entrevista realizada dia 06 de novembro de 2018, em Lisboa

0 400 800 2000

cenografia *Propriedade Privada*
1996 Teatro Nacional São João, Porto

produzida pela Companhia Olga Roriz

visita à sede da companhia em 24 de setembro de 2018

A peça de *Propriedade Privada* (1996), de Olga Roriz, estreou no dia 26 de Julho 1996, no Teatro Nacional São João, no Porto. Esta cenografia é constituída por 8 módulos, que se associam (ALHO, 2015, p.29). A dinâmica se dá tanto internamente aos módulos, como pela relação entre eles, assumindo diversas formas espaciais e funções com o desenrolar do espetáculo (RIBEIRO, 2008, p.108). Os módulos contam com sistemas de rodas e alavancas, que permitem serem manobrados pelos bailarinos, como comenta Lina Duarte, bailarina da Companhia que participou do espetáculo:

O cenário tinha rodas, que nós bailarinos levantávamos, virávamos ao contrário, fazíamos uma rotação de 180 graus, outras vezes partíamos o cenário ao meio. Tinham alavancas para separar, os módulos todos separavam-se, cada módulo tinha opções para ser usado um lado e o outro, ou seja, de um lado era uma porta com uma *janelinha* [140,146,147] e do outro era uma mesa que se abaixava. Cada módulo tinha tantas opções, nós podíamos andar em cima do cenário (DUARTE, 2018, entrevista, acesso restrito).

Além dos módulos, que em si já geram flexibilidade, há um conjunto de elementos inéditos: uma escada em uma das pontas [142], uma escada metálica vertical [145], uma cadeira suspensa [144] e um lavatório, que trazem assimetria para a composição (ALHO, 2015, p.29).

O espetáculo se dá em dois momentos marcados: a primeira parte do espetáculo é marcada por um plano contínuo [143], forrado por cartazes e jornais, e remete a um ambiente exterior, à rua. E num segundo momento, se configura como um espaço interno, com referenciais domésticos (RIBEIRO, 2008, p.105).

É muito interessante como as configurações vão se alterando numa relação intrínseca com o corpo e o tempo,

140

141

142

imagens 140, 141 e 142 . fotografias dos detalhes da cenografia de *Propriedade Privada*. Fotografia da autora.

imagens 143, 144 e 145 . fotografias da cenografia de *Propriedade Privada*. Acervo Companhia Olga Roriz © Jorge Gonçalves

143

144

145

146

147

imagens 146 e 147 . fotografias da cenografia de *Propriedade Privada*. Fotografia da autora.

imagem 148 . fotografia da cenografia de *Propriedade Privada*. Acervo Companhia Olga Roriz © Jorge Gonçalves

148

“permanente tensão entre os gestos e o espaço construído” (RIBEIRO, 2008, p. 106). Os movimentos dos bailarinos são completamente integrados à cenografia, são incisivos e o jogo entre o que é visível e o que fica invisível aos olhos do público torna essa questão temporal ainda mais precisa. Cada movimento é calculado e a cenografia é pensada na escala, proporção, peso, em relação aos corpos dos bailarinos (RIBEIRO, 2008, p.105). Essa articulação entre o cenário e os movimentos dos bailarinos é descrita por Olga Roriz:

[...] é uma relação do espaço com o tempo. Eu não sabia o que é que se passava do lado de lá, eu só estava vendo o que é que se passava daqui. O espectador tem a parede na frente, e eu como espectadora não percebia algumas dificuldades que eles tinham, poderia ser porque alguém passou pelo buraco errado, ou duas pessoas tentaram passar pelo mesmo sítio, o que é impossível. Então nós tínhamos que alinhar “Ó, tu tens que passar primeiro, tu tens que vir por fora, tu tens que vir por dentro”. Todo bastidor por trás, é dentro do palco, era uma caixa de pandora, muito bem articulada era uma máquina, que tinha que se articular muito bem, para tudo aquilo funcionar, ao tempo da música e sair tudo certo! (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Diante da ambivalência suscitada pelas associações dos módulos e internamente a eles, a coreógrafa Olga Roriz destaca que:

Com uma cenografia dessas tu tens que ter tempo para criar, não dá para não criar com a própria cenografia. Claro que há coisas possíveis, como utilizar a parede do estúdio para criar coisas para o primeiro momento do espetáculo. Agora, ir por dentro, subir as escadas, abrir as portas, não é possível! Portanto, isso tudo foi criado com a cenografia, como aquela parte dos membros que saem das *janelinhas*, não é possível criar de outra maneira. Eu não pedi para criar aquelas janelas para por os membros [148], não, as janelas aparecem e de repente tu queres fazer qualquer coisa com elas. Aliás, há coisas que eu olho, e que ainda fiquei com vontade de fazer (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Lina Duarte também menciona essa questão, da dependência da cenografia para criar, para ensaiar:

Quando o cenário veio, foi outra peça, outro mundo! Nós parecíamos crianças quando o cenário apareceu. Coisas fabulosas! Portanto, o processo foi um pouco ao contrário, nós tínhamos uma coreografia que acabou sendo pouco utilizada para o cenário, porque começávamos a criar coisas muito melhores. Mas como a base já estava toda, o sentimento do que era o tema, foi mais fácil, portanto já não levamos tanto tempo como no início para ver o que iria resultar daquilo. Nós já tínhamos, já estava conosco, já tínhamos absorvido, visto filmes, lido livros, criado textos, falas. Já havia ali o ambiente e quando o cenário chegou ficou outra peça (DUARTE, 2018, entrevista, acesso restrito).

PLANTA

PLANTA

ESPAÇO
EXTERIOR
ALÇADO

ESPAÇOS
INTERIORES
ALÇADO

ESQUEMAS
DE MUTAÇÃO

149

150

151

imagens 149, 150 e 151 . fotografias do caderno de anotações de Olga Roriz, no período do processo de desenvolvimento do espetáculo. Fotografia da autora.

desenhos 16 . desenhos da cenografia de *Propriedade Privada*. © João Mendes Ribeiro

Durante a pesquisa de campo foi possível entrevistar a coreógrafa e bailarina Olga Roriz e a bailarina Lina Duarte. Ambas as entrevistas ocorreram na Companhia Olga Roriz, em Lisboa, onde parte desta cenografia fica permanentemente em exposição no corredor principal da sede. Nessas ocasiões, pude manipular os módulos da cenografia, juntamente com a coreógrafa e com a bailarina. Elas foram demonstrando os mecanismos e as diversas opções utilizadas no espetáculo. Pude também assistir ao registro integral da peça, que se encontra no acervo da companhia e que foi concedido a essa pesquisa, o que permitiu uma visão abrangente do funcionamento deste cenário. Esta cenografia foi utilizada novamente no contexto de outro espetáculo, o *Propriedade Pública*, em 1998, como aponta Lina Duarte:

Depois do *Propriedade Privada*, aconteceu em Lisboa a Expo 98, um evento magnífico, e a Companhia Olga Roriz esteve presente. E então o próprio cenário esteve na rua e foi criado um outro espetáculo que se chama *Propriedade Pública*. Aquele cenário é eterno! (DUARTE, 2018, entrevista, acesso restrito).

cenografia *Pedro e Inês*
2003 Teatro Camões de Lisboa

produzida pela Companhia Olga Roriz
visita à sede da companhia em 18 de outubro de 2018

Pedro e Inês espetáculo de dança de Olga Roriz, estreou a 4 de Julho 2003, no Teatro Camões, em Lisboa. A peça é baseada em uma conhecida tragédia de amor portuguesa, a paixão entre D. Pedro e D. Inês de Castro, contrariada em vida pelo seu pai, o rei D. Afonso IV (RIBEIRO, 2008, 164).

A cenografia parte de um contexto real e recria, a partir de uma releitura, a Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas¹⁰ [152,153,154] onde Olga Roriz se inspirou para criar o espetáculo, conforme destaca durante a entrevista:

Eu estive na Quinta das Lágrimas durante 3 dias, um fim de semana, para fazer o guião da peça, um ano antes de fazer a coreografia. Com tudo que tinha ali, achei que ali era o sítio que eu tinha que me inspirar. [...] No último dia me encontrei com João ali, depois da conversa eu dizia “o que eu queria era levar o Quinta das Lágrimas, queria um lago no teatro”, “Mas porque que não experimentamos? Queres?”, “Quero! Achas que consegues?”, “Sim, vamos ter água e tudo!” “Vamos!” E foi assim mesmo “Vamos, força!” (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Cria-se, então, um espelho d’água, que remete à fonte. A cenografia é predominantemente horizontal e marcada pela presença da água [155,156], que em conjugação com a luz criam efeitos inusitados, de reflexão (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito) e com os movimentos dos bailarinos. Aqui, o material tem uma dimensão não apenas conceitual, mas física também, a água e a terra, utilizadas em sua matéria trazem elementos da narrativa.

Foi possível assistir ao registro integral deste espetáculo no acervo do Teatro Camões, em Lisboa, e perceber como os efeitos criados pela reflexão da água são incríveis, os movimentos e a maneira como os bailarinos interagem com a mesma são muito expressivos, há momentos em que, pela interferência das projeções a água parece ter outra materialidade [157].

152

153

154

10 Durante a pesquisa de campo a Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas foi visitada no dia 9 de setembro de 2018.

155

156

157

imagens 152, 153 e 154 . fotografias da Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas. Fotografia da autora.

imagens 155, 156 e 157 . fotografias da cenografia de *Pedro e Inês*. Acervo Teatro Camões. © Alceu Brett

158

imagem 158 . fotografias da maquete da cenografia de *Pedro e Inês*. Acervo Teatro Camões. Fotografia da autora.

imagem 159 . perspectiva do banco da cenografia de *Pedro e Inês*. © João Mendes Ribeiro

desenhos 17 . desenhos da cenografia de *Pedro e Inês*. © João Mendes Ribeiro

TEATRO CAMÕES

AXONOMETRIAS

159

cenografia **Savalliana**
2000 Teatro Camões, Lisboa

visita ao Teatro de Camões em 18 de outubro de 2018

O espetáculo *Savalliana*, com coreografia de Rui Lopes Graça, cenografia de JMR e figurinos de Vera Castro, estreou no Teatro Camões, em 2000. Foi uma homenagem a Jordi Savall, compositor e músico catalão, um dos responsáveis pela recuperação arqueológica da música antiga (GRAÇA, 2018, entrevista, acesso restrito). *Savalliana* vem do nome Jordi Savall.

A cenografia consiste em 6 objetos móveis [160] que se configuram e se reorganizam constantemente durante o espetáculo, criando uma série de possibilidades, tais como arquibancada [162], construída num primeiro momento, resultante da associação das seis caixas abertas; escadas [161]; uma parede, que corta o palco na diagonal; uma mesa [164] ou ainda luminárias [165], por meio da manipulação pelos bailarinos (RIBEIRO, 2008, p. 160).

Savalliana é espetacular. Muito interessante porque no início os bailarinos estão como em uma arquibancada como espectadores do público, como se fosse o negativo da plateia. Então a plateia começa a desmoronar-se em peças isoladas, em módulos retangulares com rodas. Esses objetos são também luminárias, porque neles há uma parte que é em acrílico e tem uma luz dentro e há momentos em que aquilo acende, passa a ser um objeto de iluminação. O desfecho daquilo é que se transforma numa mesa, numa família em volta de uma mesa da sala de jantar. A peça termina com um rapaz nu, só de calção cor de carne, que na realidade é a voz dissonante do grupo, é o início, uma página por desenhar. [...] Já a cenografia serve como um discurso paralelo, porque a peça não tem dramaturgia, é uma peça livre, um musical em que temos esse objeto que é múltiplo, que pode servir para muitas coisas (GRAÇA, 2018, entrevista, acesso restrito).

160

161

imagens 160 e 161 . fotografias do espetáculo *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro

ALÇADOS

PLANTAS

ALÇADOS

ALÇADOS

ALÇADOS

AXONOMETRIAS

162

163

164

165

imagens 162, 163, 164 e 165 .
fotografias do espetáculo *Savalliana*.
© João Mendes Ribeiro

desenhos 18. desenhos da cenografia
de *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro

cenografia **Estudo para Ricardo III**
2003 Teatro Nacional D. Maria II, Lisboa

visita ao acervo do Teatro em 19 de outubro de 2018

Em *Estudo para Ricardo III – Um Ensaio sobre o Poder*, de William Shakespeare, e direção de Carlos Pimenta as dimensões reduzidas da sala Estúdio do Teatro D. Maria II, assim como a ausência da boca de cena e da marcação do espaço do palco, condicionaram o projeto cenográfico que define um espaço dividido obliquamente e cria uma relação entre o espaço triangular em que se representa e que está visível ao público, e um outro oculto, que se configura como bastidor (RIBEIRO, 2008, p.70). É o próprio cenário que organiza o espaço e que incorpora as áreas de bastidores.

É interessante observar a geometria desse plano, seccionado por frestas [167]. As abas criadas contíguas a essas frestas impedem que a área dos bastidores fique visível para o público e criam uma profundidade para a cenografia. A escada criada também traz volume e dinâmica para a peça.

Além disso, a paleta cromática e a materialidade propostas, os planos cinzas e o piso com terra vermelha, tem um papel importante para a configuração espacial e perceptiva.

Durante a pesquisa de campo foi possível o acesso às fotografias deste espetáculo no acervo do teatro Nacional D. Maria II e dos desenhos no atelier do próprio arquiteto.

166

167

imagens 166 e 167 . fotografias da cenografia de *Ricardo III*. Acervo teatro Nacional D. Maria II.

desenhos 19.desenhos da cenografia de *Ricardo III*. © João Mendes Ribeiro

imagens 168 e 169 . fotografias da cenografia de *Ricardo III*. Acervo teatro Nacional D. Maria II.

168

169

TEATRO NACIONAL D. MARIA II

capítulo 03
DECIFRANDO 5 OBRAS

De sua ampla produção de cenários e obras arquitetônicas, cinco delas foram selecionadas para análise e estruturação: a Cenografia da peça ***Uma visitação*** (1995, Teatro Academico Gil Vicente, Coimbra), com direção de António Augusto Barros; o **Centro de Artes Visuais** (1997-2003, Coimbra); a Cenografia da peça ***Vermelhos, Negros e Ignorantes*** (1998, Teatro Nacional São João, Porto), de Edward Bond e direção de Paulo Castro; o **Centro de Artes Contemporâneas Arquipélago** (2007-2014, Ribeira Grande - Açores) e a **Remodelação do Sótão Dias da Silva** (2013-2017, Coimbra), por permitirem uma abordagem que abrange o conjunto de obras de João Mendes Ribeiro, perpassando pelas diversas escalas e tipologias desenvolvidas por ele. A análise desses projetos do arquiteto, desta vez organizados em ordem cronológica, permitem reconhecer procedimentos recorrentes em seus projetos, contribuindo para a interpretação de sua metodologia.

O estudo de cada caso busca sistematizar as estratégias e os temas que permeiam essas obras, para, então, estabelecer uma relação estreita entre os procedimentos empregados na cenografia e as decisões e recursos desenvolvidos nos projetos de arquitetura.

Neste momento, foram retomadas as fotografias e documentações obtidas durante a pesquisa de campo. Tais como os desenhos dos projetos – plantas, cortes, elevações e perspectivas – desenvolvidos, aqui, a partir dos desenhos originais cedidos pelo arquiteto para esta pesquisa e incluídos em escalas pertinentes a cada caso.

Os desenhos apresentados a seguir, estão todos em escala 1:1000, a fim de reconhecer a variedade de escala desempenhada pelo arquiteto, num campo de comparação.

cenografia
Uma Visitação
1995 Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra

cenografia
Vermelhos, Negros e Ignorantes
1998 Teatro São Luís, Porto

arquitetura
remodelação do sótão Dias da Silva
2013-2017 Coimbra

arquitetura
Centro de Artes Visuais
1997-2003 Coimbra

arquitetura
Centro de Arte Contemporânea Arquipélago
2007-2015 Ribeira Grande

plantas dos projetos analisados
escala 1:1000

3.1 CENOGRAFIA *UMA VISITAÇÃO* Cenografia realizada para a peça dirigida por António Augusto Barros, a partir de textos de Gil Vicente, no Teatro Acadêmico Gil Vicente, em Coimbra (1995). Configura-se por um elemento autônomo e um tapete. O objeto retoma elementos arquitetônicos, como uma escada ou uma pequena alcova, formada por um banco longitudinal. Resulta em uma caixa de madeira, aparentemente abstrata, que se abre e desdobra [01] para dar forma a diferentes configurações (RIBEIRO, 2008, p. 160).

O jogo dessa peça projetada ora revela, ora esconde esses componentes, transformando a caixa abstrata em cadeira, escada, janela e um banco, que também se configura como cama. Delineia multiplicidades a depender do rearranjo, da rotação dos elementos e dos deslocamentos [08,09]. Atua, dessa forma, numa zona limítrofe entre o contato interior e exterior (RIBEIRO, 2008, p.347) e a complexidade inerente a esses termos.

O volume móvel, manipulável, é formado por dois módulos, cada um deles articulado com mecanismos de rotação, rebatimentos, encaixes e aberturas, de modo que os dois módulos podem estar conjugados ou não e, deste modo, irem se transformando por meio da ação dos atores durante a peça. Este objeto cênico vai se desvelando por meio de sucessivos desdobramentos, em gradação, e da interação com os corpos dos atores, sem recursos ou aparatos técnicos de cena (RIBEIRO, 2008, p.259). Essa interação com o corpo pressupõe um movimento contínuo e integrado ao contexto da peça e “o resultado é um estado de transição sucessiva” (RIBEIRO, 2008, p.259).

Nesta peça articula-se, cenicamente, o objeto com a palavra, e simultaneamente, o gesto do ator como objeto cênico. Contudo, este objeto leva ainda mais longe o desafio proposto, ao criar uma situação de ambiguidade: é a utilização por parte do ator, que finaliza o sentido da cenografia. A simples presença do objeto no palco, não constitui em si, matéria suficiente para a

imagem 01 . sequência de abertura da cenografia de *Uma visitação* (1995). Dirigida por António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © João Mendes Ribeiro

01

02

03

imagens 02 e 03 . capas dos catálogos de *Uma visitação*, de 1995, e de *Auto dos Físicos*, de 2018. Acervo Escola da Noite. Fotografia da autora.

1 Durante a pesquisa de campo foi possível assistir à peça *Auto dos Físicos* [03], no dia 24 de outubro de 2018, no Teatro da Cerca de São Bernardo, em Coimbra, sede da Companhia Escola da Noite. Esta peça, apresentada atualmente como espetáculo autônomo, fez parte de *Uma visitação*, de 1995. Era um dos quatro textos encenados na ocasião. Essa separação decorreu devido à comemoração dos 35 anos do Serviço Nacional de Saúde, a pedido da Secção Regional do Centro da Ordem dos Médicos. A peça assistida utiliza parte da cenografia estudada de *Uma Visitação*, o que permitiu entender a dinâmica de utilização desta cenografia e perceber como as modificações são feitas durante a ação dos intérpretes.

compreensão do lugar da ação. Só a partir da sua manipulação se reconhece a paisagem onde se inscreve (RIBEIRO, 2008, p. 259).

Essas alterações ocorrem no decorrer da peça de maneira simples, parecendo naturais, por estarem integradas aos movimentos das personagens e à sequência das cenas [08,09], numa contínua ligação tanto ao que precede quanto ao que segue na lógica narrativa. Todas essas ações e movimentos referentes ao objeto proposto fazem parte do espetáculo e ficam à vista do público (RIBEIRO, 2020, acesso restrito). As próprias dimensões e escala do objeto correspondem às do corpo, pensadas para responder a esses movimentos e permitir que uma ou duas pessoas alterem o volume e o abram continuamente, ou não, a caixa. O peso de cada uma das partes também contribui para as sucessivas modificações¹, por serem relativamente leves o manuseio se torna fácil.

A partir desta constatação, é importante analisar o contexto de ação desta peça, cujo enredo é dividido em quatro partes. Cada uma delas configura determinada encenação, com base nos respectivos textos de Gil Vicente, como apresentados no catálogo [02] produzido para a estreia, em 1995:

1 Auto da Visitação (monólogo do vaqueiro) – encenado integralmente [04] - Um homem feliz vai ao palácio do Rei felicitar a Rainha que deu à luz a um príncipe.

2 Velho da Horta – encenado integralmente [05] - Um homem velho entenece-se amorosamente com uma jovem que encontra no seu horto. Mercê da indiferença da moça, acaba por recorrer aos serviços da alcoviteira Branca Gil que o espolia da fazenda e da paixão.

3 Auto dos Físicos – encenado integralmente [06] - Um homem de Deus cede às tentações da carne e apaixona-se por Blanca Denisa. Atormentado com a resistência da jovem, tomba doente de amor. Físicos, cirurgiões e astrólogos são chamados à cabeceira do seu leito para diagnosticar e prescrever. As consultas divergem e as receitas ainda mais. Afinal acaba por ser um colega de hábito a aconselhá-lo e a receitar-lhe a cura verdadeira. Ou não.

4 Floresta dos enganos – encenado o prólogo [07] - Um homem feliz diz a verdade. Os seus presságios acerca da inquisição e dos tempos sombrios que se seguiriam tornam-se reais – é preso e condenado a trazer consigo um bobo atado ao pé esquerdo. Enorme e terrível suplício: o filósofo quer ocupar-se das coisas do espírito, mas o parvo interrompe-o constantemente com perguntas inúteis e comentários impertinentes. (catálogo)

fotografia primeira cena
monólogo do vaqueiro

04

fotografia segunda cena
velha da horta

05

fotografia terceira cena
auto dos físicos

06

fotografia quarta cena
floresta d'enganos

07

imagens 04, 05, 06 e 07 . fotografias do espetáculo de *Uma visita* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Acervo Escola da Noite.

desenhos 01 . desenhos da cenografia de *Uma visita* (1995). © João Mendes Ribeiro.

desenhos
escala 1:50

perspectivas

desenho 01

imagens 08 e 09 . fotografia do espetáculo de *Uma visita* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Acervo Escola da Noite.

09

08

10

11

2 António Augusto Barros, diretor de *Uma Visitação* (1995). Entrevista concedida em 24 de outubro de 2018, na Sede Escola da Noite, em Coimbra.

3 Carlos Manuel de Figueiredo, um dos nomes mais reconhecidos no cenário conimbricense, começou desde cedo a trabalhar e grande parte de sua atividade profissional está vinculada ao Teatro, com destaque a sua atuação no TEUC e depois no Teatro Académico de Gil Vicente e na Escola da Noite, companhia de Teatro. (POIARES, 2010, p.03) JMR trabalhou inúmeras vezes com Carlos Figueiredo e destaca sua participação também no processo criativo, tornando-se co-criador em muitos dispositivos cênicos construídos para a Escola da Noite. (Informações retiradas de: http://www.uc.pt/rualarga/anteriores/28/28_15 acessado em 10 de janeiro de 2020).

Pode-se verificar, desse modo, que a versatilidade era algo essencial para ser abarcado nesta cenografia, e o objeto projetado responde a essa premissa ensejando inúmeras possibilidades de configurações espaciais [10,11] e evocando lugares diferentes para cada um dos quatro textos de Gil Vicente encenados. António Augusto Barros² descreve o processo:

A caixa foi construída para o primeiro espetáculo que fiz com João Mendes Ribeiro e o primeiro que fiz sobre Gil Vicente. Era um espetáculo compósito, que pretendia dar uma visão da obra do Gil Vicente, desde o seu primeiro texto, *Auto da Visitação*, até o último *Floresta de Enganos*. Pedi ao João um espaço muito essencial, a questão do essencialismo é uma das coisas comuns em que temos trabalhado. Pedi algo muito essencial, um tapete e um objeto central, que permitisse fazer várias coisas, porque neste espetáculo nós começávamos com *Uma Visitação*, depois fazíamos *O Velho da Horta*, o *Auto dos Físicos*, integrais e, no final, o prólogo da *Floresta de Enganos*. A caixa não ficava só no centro, tinha várias posições e funções: na *Floresta de Enganos* era uma espécie de torre ameaçadora, tem uma escada que de repente abria e permitia fazer *O Velho da Horta*, era cama nos *Físicos*. Esse foi um trabalho muito inteligente do João, para servir essa teatralidade de que eu precisava. Foi construída por um carpinteiro que tínhamos, Carlos Figueiredo³, que era muito bom e com quem o João gostava muito de trabalhar, um homem muito perfeccionista, de modo a afinarmos a caixa (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

Essa característica da cenografia permite que ela seja analisada como um elemento estruturante na construção da narrativa, configurando-se como um objeto transitório que traz flexibilidade ao contexto da peça (RIBEIRO, 2008, p.274).

Alguns elementos constituintes dessa cenografia merecem destaque para análise devido a sua importância na configuração da mesma, como a articulação entre os dois módulos, que gera um volume abstrato único; o uso de elementos arquitetônicos como a cadeira e a escada, que se relevam por meio do mecanismo de rotação, com a implementação de dobradiças; e o tapete, que se configura como espaço de atuação de forma simbólica, na construção de um limite. Essa composição permite que o objeto seja desmontado aos poucos, garantindo a ele a versatilidade.

Esses dois módulos conjugados [18], com medidas proporcionais ao volume, criam a caixa aparentemente neutra, cujas dimensões totais são 1,92 x 1,20 x 1,10m (comprimento x largura x altura). O **módulo 1**, da escada, representa 1/3

imagens 10 e 11 . perspectivas elaboradas pela autora.

12

13

14

15

16

17

do objeto, com 40cm de largura, e o **módulo 2**, do banco longitudinal, 2/3, com 80cm. Esta composição em dois módulos e a escala dos mesmos⁴ facilitam o manuseio do objeto. A articulação entre eles permite que se juntem e se separem de acordo com a necessidade e a dinâmica da peça, de modo que o objeto possa ser utilizado em diferentes ocasiões, inteira ou parcialmente⁵.

Entre os módulos há uma conexão interna formada por um retângulo de 42 x 33 cm, vazado, gerado por aberturas coincidentes desenhadas em ambos os módulos [16,17,19,20,21]. Como uma janela, permite a passagem de personagens e a visualidade para o outro lado da cena.

A cadeira [22,23,24], que se faz oculta, encaixa-se no módulo 1 por meio de rotação, garantida por uma dobradiça contínua, cujo eixo se encontra em uma das bordas da cadeira. Essas transferências de objetos cotidianos trazem aspectos reconhecíveis e familiares aos espectadores e adquirem outros sentidos a partir da interação com os atores e contexto da peça. JMR explora, aqui, justamente essa tensão entre o estranho, (abstrato) e o familiar (imagens do cotidiano), o repouso e o movimento (RIBEIRO, 2008, p. 259).

Esses elementos arquitetônicos, no contexto do Teatro, tornam-se símbolos, que implicam as experiências pessoais dos espectadores e o sentido familiar desses objetos para convocar certos movimentos ou subvertê-los, como a cadeira, que traz a noção de pausa, da ação de sentar, mas que no contexto teatral pode ser motivo de continuidade, de ação (RIBEIRO, 2008, p.169).

Analogamente a esse processo da cadeira, esta caixa traz também o movimento em pauta, referenciado na escada [25,26,27], que se configura como elemento simbólico e, por seu caráter espacial, remete ao movimento e ao tempo como integrante do espaço, estabelecendo, assim, o sentido de transição. A escada, enquanto elemento arquitetônico evoca o movimento vertical, entre diferentes níveis ou andares, mas, quando descontextualizada, em um ambiente teatral, pode remeter a essa ascensão ou indicar espaços e símbolos outros. Este elemento arquitetônico é bastante explorado por JMR em suas obras, tanto arquitetônicas quanto cenográficas. (NUNES, 2016, p.127).

4 Durante a pesquisa de campo (período entre 17 e 21 de setembro de 2018), paralelamente à vivência no escritório de JMR, foi possível frequentar e documentar o acervo da Escola da Noite, companhia de teatro, cuja fundação João Mendes Ribeiro fez parte, em 1992. Dentre a extensa documentação encontrada das peças e cenografias realizadas, estão fotografias, desenhos, modelos e maquetes, dossier, programa, textos e cartazes, além da cenografia completa de *Uma Visitação* (1995), com a qual foi possível interagir e estudar os mecanismos e os encaixes.

5 Esta cenografia é, frequentemente, reutilizada pela companhia, em diferentes releituras no contexto de outras peças, devido a sua versatilidade e possibilidades de interpretação, como aponta Ana Rosa Assunção, em conversas durante a vivência na Escola da Noite. Ana Rosa Assunção foi membro fundador, juntamente com JMR, da Escola da Noite. Fator relevante e destacado também por Antônio Augusto Barros, no contexto da entrevista realizada: “Teve uma vida muito longa, teve uma longa digressão em Portugal, viajou muito, com ela fomos a Espanha, Moçambique, Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador)” (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

Espectáculos em que a caixa foi utilizada como objeto central: *Uma Visitação* (1995), *Auto da Visitação e outras coisas que por cá se fizeram* (2002), *Ensalada* (2003, 2005), *Auto da Índia* (2007), *Auto dos Físicos* (2014). (BARROS, 2020, acesso restrito)

imagens 12, 13, 14, 15, 16 e 17 . fotografias páginas anteriores . da sequência de abertura deste elemento autônomo da cenografia de *Uma visitação* (1995). Direção de Antônio Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Fotografia da autora.

imagem 18 . perspectiva elaborada pela autora.

19

20

21

imagens 19, 20 e 21 . fotografias do recorte de ligação, que conforma uma espécie de janela, entre ambos os módulos desta cenografia.

imagens 22, 23 e 24 . fotografias da rotação da cadeira.

imagens 25, 26 e 27 . fotografias da dobradiça da escada e da mesma fechada com os degraus encaixados.

Fotografias de detalhes da cenografia de *Uma visita* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Fotografia da autora.

22

23

24

25

26

27

A geometria da escada é algo simples, definida a partir de um eixo de rotação [10]. Quando fechada, os degraus coincidem perfeitamente [27] e a tampa do módulo em questão se apoia sobre o plano criado [26]. Para garantir a estabilidade e a ortogonalidade, quando aberta, durante a atuação, foi projetado um sistema de cavilhas para o encaixe. Os degraus da escada são vazados, no entanto, o único que tem o plano vertical é o da dobradiça [25]. Podemos perceber neste encaixe da escada o detalhe e a precisão dos projetos de Mendes Ribeiro, pois na dobra está calculada a espessura da madeira do tampo, de modo que, quando fechada, o tampo encaixa devidamente, ficando na mesma altura do módulo 2, e, quando aberta, a altura e a largura de cada degrau são iguais.

O rigor dos desenhos e o detalhe nas obras deste arquiteto são pontos que merecem destaque. Todos os encaixes são planejados: as alças dos módulos são recortes na própria peça [15], pensados integralmente ao projeto; as travas são simples, de metal, a fim de garantir o fechamento e a estabilidade dos planos que se movimentam; a tampa frontal do módulo 2 rebate no chão e cria uma espacialidade.

Esses mecanismos de rebatimentos e encaixes, como espécie de estratégia que visa a versatilidade e a flexibilidade, são utilizados em diversas situações nesta cenografia e em outros projetos do arquiteto. A técnica de rotação, por exemplo, cujo sistema de dobradiças utilizado é contínuo – tanto para acabamento quanto para durabilidade e eficiência –, permite inúmeras variações de implementação, na horizontal, na vertical, com planos, volumes inteiros ou até mobiliários (como no caso da cadeira). Por meio desses mecanismos, o objeto vai realmente se desmontando e transmutando a partir da ação dos atores, que vão abrindo as partes. Esses mecanismos, sob a releitura de Mendes Ribeiro, residem na construção de um saber fazer próprio do arquiteto e promovem uma variedade incrível de possibilidades e arranjos a partir de uma base abstrata: um cubo.

Além deste dispositivo autônomo, é importante salientar a importância do tapete como configurador de espaço (RIBEIRO, 2008, p.226). Durante a peça, o tapete delimita a

área de atuação e as personagens lidam com esse limite de maneira a se fazer notar enquanto demarcação e integrando as noções de interior e exterior. Como pontua António Augusto Barros:

O tapete aqui é uma coisa sagrada. [...] O tapete para nós é o sítio do jogo, é o lugar do jogo, portanto, tem o lado sagrado do ritual, quando se entra no tapete, quando se sai do tapete. Tudo isso é muito importante, o tapete concentra e delimita as ações (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

O tapete de fibra natural (RIBEIRO, 2020, acesso restrito), com dimensões de 8m de comprimento e 5m de largura, é posicionado a partir da cortina da boca de cena e centralizado no palco do teatro. Este elemento autônomo varia de posição de acordo com a cena. Ele delimita o espaço de atuação e caracteriza esse espaço. Os atores, na interação com essa determinação, endossam o simbolismo e a fronteira [28,29], com um pulo, ou um passo mais devagar ao passar por esse limite que é, portanto, para além de físico, simbólico.

Este espaço envolvente, criado pela conjugação entre o objeto e o tapete, na relação com os corpos, é o que permite a expressividade desta composição cenográfica, a qual, na dialética com os atores, adquire a condição de habitabilidade (RIBEIRO, 2008, p. 327). Esta tipologia de cenários, intitulada como ‘cena aberta’ por Mendes Ribeiro, deixa à vista o espaço de bastidores, procurando, deste modo, atenuar a fronteira entre a representação, o palco e a realidade (RIBEIRO, 2008, p. 329).

No que diz respeito à materialidade, a escolha da madeira permite com facilidade a dissimulação dos eixos verticais e horizontais nas juntas (RIBEIRO, 2008, p. 191), prevista pelo projeto. O domínio deste material, advindo da arquitetura e da relação do arquiteto com o carpinteiro Carlos Figueiredo e a oficina, transparece no projeto, que assume as características intrínsecas do material, como o peso, a textura, a rigidez, a opacidade. Existe nitidamente um esforço por legitimar o material escolhido e usá-lo de forma integral, com suas qualidades e características, explorando suas potencialidades.

planta primeira cena
monólogo do vaqueiro

planta segunda cena
velho da horta

planta terceira cena
auto dos físicos

planta quarta cena
floresta d'enganos

desenhos 02. desenhos das posições da cenografia de *Uma visita* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Desenhos realizados pela autora da pesquisa, a partir de informações encontradas no doutorado de JMR.

28

imagens 28 e 29 . fotografias do espetáculo de *Uma visita* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Acervo Escola da Noite.

29

desenho 03 . implantação da cenografia de *Uma visitação* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © João Mendes Ribeiro

Dessa forma, nesta cenografia João Mendes Ribeiro prima pela flexibilidade por meio de uma manipulação geométrica da forma, destituindo referências figurativas sem perder a ambivalência e a simbologia. Com referência direta aos conceitos de complexidade e hibridismo de Robert Venturi (RIBEIRO, 2008, p. 347), esta cenografia aparentemente abstrata, acomoda múltiplos elementos e funções que aderem complexidade e fragmentação ao objeto. (RIBEIRO, 2008, p. 347)

30

imagem 30 . fotografias encontradas no acervo da Escola da Noite. Registros do espetáculo de *Uma visitação* (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Acervo Escola da Noite.

3.2 ARQUITETURA CENTRO DE ARTES VISUAIS Projeto⁶ (1997-2003) de requalificação do antigo Colégio das Artes e as sucessivas modificações sofridas ao longo do tempo. Foi decorrente de um concurso público promovido pela Câmara Municipal de Coimbra, cuja proposta seleccionada foi a de JMR e sua equipe, em 1997 (VETRONE, 2016, p.38). O programa de intervenção a que se insere este projeto pressupunha a reabilitação da ala oeste deste edifício, além de abarcar, numa escala mais urbana, a recuperação do espaço público das áreas envolventes ao Colégio das Artes, nomeadamente do Pátio da Inquisição [31] e da Cerca de S. Bernardo (FIGUEIRA, 2003, p.1).

O edifício, localizado na parte baixa de Coimbra, junto ao Pátio da Inquisição [32,33,34], apresenta diversas camadas temporais, por ter sido progressivamente modificado, em resposta a diferentes programas ao longo de sua história. Segundo Désirée Pedro (2011, p. 31), o edifício foi construído em 1548, em plena reforma renascentista da Universidade de Coimbra, a partir da reformulação do Colégio de Todos os Santos e do Colégio de São Miguel, com projeto de Diogo de Castillo⁷, para funcionar como Colégio das Artes. Esse, em 1566, foi transferido definitivamente para a Alta de Coimbra, deixando o edifício e passando a ocupar o prédio onde atualmente se encontra o DARQ (DIAS, 2008, p.212). Nessa ocasião, o edifício construído para abrigar o Colégio das Artes foi ocupado pelo Tribunal do Santo Ofício até sua extinção, em 1821, decorrente da Revolução Liberal. Este período em que o edifício foi ocupado pelo Tribunal foi marcado por sucessivas modificações, devido à ampliação de suas instalações e à construção de cárceres, celas, salas de tortura e tribunais (VETRONE, 2016, p.30).

Ao longo dos séculos XIX e XX, o edifício foi sucessivamente ocupado pela Guarda Nacional Republicana, por diversos serviços públicos, e alguns de seus espaços foram convertidos em habitações por particulares (RIBEIRO, 2008, p. 186). Em 1935, parte do imóvel foi recuperado para instalação da Casa dos Pobres, que aí permaneceu até final do século XX, quando o piso térreo passou a funcionar como estacionamento e garagem.

6 Prêmios e distinções do projeto: Prêmio Municipal de Arquitectura Diogo de Castilho, edição 2003, Coimbra; Primeiro Prêmio FAD d'Arquitectura i Interiorisme (Barcelona, 2004); Finalista da IV Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Enxeñeria Civil, Lima (Peru, 2004); Nomeado para o European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies Van Der Rohe Award 2005 (Barcelona, 2005). Fonte: <http://www.cav-ef.net/cav_sobre%20nos_cav_edificio.htm>. Acessado em 14 de julho de 2017.

7 Existem divergências sobre a história e o projeto original do Colégio das Artes. Pressupõe-se que o primeiro projeto tenha sido executado por João de Ruão, a pedido do erudito André de Gouveia (DIAS, 2008, p.212), mas que o mesmo tenha sido negado pelos arquitetos da Corte e a obra entregue ao arquiteto Diogo de Castilho, a quem se atribui a autoria das arcadas (VETRONE, 2018, p.40) e das colunatas de ordem jônica. Segundo Maria de Lurdes Craveiro (2006, p.53), parece haver evidências, a partir de coleta documental, de que o projeto de João de Ruão tenha sido em grande parte seguido por Diogo de Castilho.

31

imagem 31 . fotografia do Pátio da Inquisição, realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografia da autora.

desenho 04 . implantação do CAV
© João Mendes Ribeiro

195

imagens 32, 33 e 34 . Fotografias do Pátio da Inquisição, com intervenção de João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro

32

33

34

35

36

imagens 35 e 36 . Fotografias da Instalação projetada por JMR para a exposição “Céu e Inferno” de Joel-Peter Witkin nos Encontros de Fotografia. © Emanuel Brás, 1996

8 A companhia de Teatro **Escola da Noite**, criada em 1992, foi transferida para o Teatro da Cerca de São Bernardo, em setembro de 2008, depois de ter adaptado a antiga garagem do Pátio da Inquisição, durante o processo de projeto e obra do CAV (onde permaneceu entre 1996 e 2002), e de ter inaugurado a Oficina Municipal do Teatro (2002-2008). O teatro da Cerca de São Bernardo, com projeto desenvolvido pela firma J.A. Arquitectos, sob a coordenação de Luís Durão, é, atualmente, sede da companhia, entidade responsável pela sua gestão e programação. (fonte: <http://www.aescoladanoite.pt/paginas/030-QUEMSOMOS.html> acessado em 23 de novembro de 2018)

Nesse sentido, pode-se perceber que a preexistência se caracteriza como um palimpsesto, cuja história é fragmentada e difusa e da qual a nova intervenção de JMR faz parte, a partir de diversas alterações que foram ocorrendo ao longo do tempo para atender às demandas de cada período e aos programas que o edifício incorporou.

Em 1996, João Mendes Ribeiro teve seu primeiro contato com o edifício, na ocasião de uma instalação nas Celas do Pátio da Inquisição para a exposição “Céu e Inferno” de Joel-Peter Witkin [35,36], no âmbito dos Encontros de Fotografia de Coimbra (PEDRO, 2011, p. 32), instalação que se relacionava diretamente com as descobertas arqueológicas e vestígios do período em que o Tribunal da Inquisição ocupou o edifício. Nessa ocasião, o arquiteto projetou um plano com gradil, permeável e leve, que permitia a visualização das áreas de escavações, pavimento em que se encontravam as fotografias do artista em questão (VETRONE, 2016, p.34).

A partir dessa instalação, o arquiteto pôde vivenciar o edifício e, posteriormente, definir as estratégias e identificar o melhor modo para adequação do programa proposto, numa ação resultante do levantamento físico e histórico da edificação.

Em 1997, a Câmara Municipal de Coimbra propôs o concurso para a reabilitação do edifício do Colégio das Artes, com um programa que se limitava ao piso térreo e abarcava usos ligados ao Centro de Artes Visuais e à Companhia de Teatro Escola da Noite (VETRONE, 2018, p.35). Diante disso, Mendes Ribeiro e sua equipe identificaram que o programa e os objetivos da intervenção pedida estavam fora de escala em relação ao espaço físico do preexistente, o que poderia ser negativo para a conformação do projeto e para o próprio edifício (VETRONE, 2018, p.35). Como consequência dessa releitura, propuseram uma revisão: o alargamento das áreas do CAV, que passaria a ocupar todo o piso térreo e também o superior, e a sugestão de transferência do programa da Companhia de Teatro Escola da Noite⁸ para outro local (VETRONE, 2018, p.35).

Essa posição de interpretação sobre a correspondência do programa pedido ao edifício evidencia as características físicas (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito), adequação que

- 1** túnel de entrada
- 2** pátio
- 3** fonte
- 4** recepção
- 5** área de exposição
- 6** escada de acesso ao primeiro pavimento
- 7** painéis pivotantes
- 8** piso em quarteladas com acesso às antigas celas
- 9** cafeteria
- 10** pátio externo
- 11** capela com escultura de Rui Chafes [37]
- 12** entrada primeiro pavimento
- 13** recepção primeiro pavimento
- 14** auditório
- 15** biblioteca
- 16** área administrativa
- 17** escada de acesso ao sótão
- 18** sanitários
- 19** arquivo
- 20** espaço de armazenamento
- 21** laboratórios

desenho 05 . planta térreo

escala 1:250

- 1** túnel de entrada
- 2** pátio
- 3** fonte
- 4** recepção
- 5** área de exposição
- 6** escada de acesso ao primeiro pavimento
- 7** painéis pivotantes
- 8** piso em quarteladas com acesso às antigas celas
- 9** cafeteria
- 10** pátio externo
- 11** capela com escultura de Rui Chafes [37]
- 12** entrada primeiro pavimento
- 13** recepção primeiro pavimento
- 14** auditório
- 15** biblioteca
- 16** área administrativa
- 17** escada de acesso ao sótão
- 18** sanitários
- 19** arquivo
- 20** espaço de armazenamento
- 21** laboratórios

desenho 06 . planta primeiro pavimento

escala 1:250

37

imagens 37 . fotografia da capela com a obra 'Aproxima-te, ouve-me' de Rui Chafes. Fotografia da autora.

desenho 07 . corte longitudinal AA

escala 1:250

tem síntese e distinção típica recomendada pelos pensadores de patrimônio, tais como explicita Beatriz Kühl, para quem:

Deveriam, pois, ser analisadas as características da obra a serem respeitadas e conservadas, para, depois, definir funções e programas compatíveis com elas, e não o contrário, adaptar um dado edifício a um novo uso preestabelecido ou submetê-lo a transformações massificadas, na maioria das vezes em desacordo com suas particularidades, cuja implementação será feita em prejuízo do próprio monumento histórico (KÜHL, 2007, p.204).

Essa reinterpretação do programa permitiu uma releitura dos espaços do antigo edifício e a inclusão de outros usos pertinentes. A intervenção procura, dessa forma, rever a linguagem e a escala das construções anteriores, reconhecendo seus valores intrínsecos, no contexto de uma ação contemporânea. O novo programa é composto por uma galeria para exposições temporárias, sala para projetos em vídeo, biblioteca, reservas para a coleção, laboratório digital, laboratórios de fotografia, salas de formação, escritórios, ocupando uma área de 1500 m² no total⁹.

A adequação do edifício ao novo programa museológico ocorre mediante a operação de inserção, estratégias ligadas a flexibilidade e um volume cuja presença é, simultaneamente, plástica e funcional (RIBEIRO, 2008, p.195).

Aqui, quatro subcasos ilustram a transferência da lógica do palco teatral e metodologia empregada na cenografia para o espaço da arquitetura e do edifício (TÉRCIO, 2007 in RIBEIRO, 2007, p.45): as paredes pivotantes [38, 39, 40], que funcionam simultaneamente como divisórias e expositores e que possibilitam mutações do espaço; o piso de madeira [41], organizado em quarteladas¹⁰, como o piso de um palco; a passarela metálica projetada na estrutura do telhado [42], e, finalmente, os elementos autônomos do primeiro andar [43].

Os painéis pivotantes projetados no térreo, associados à estrutura de pilares fundidos preexistentes, têm um papel fundamental na concepção espacial, por permitirem flexibilidade e dinâmica, propícias a uma área expositiva. Essas paredes têm escala condizente ao edifício, projetadas com a altura do pé direito do pavimento em que se insere, podem criar uma sequência de pequenas salas, dois longos corredores ou um espaço resultante da variação dessas

⁹ Descrição disponível em <http://www.cav-ef.net/cav_sobre%20nos_cav_edificio.htm>. Acessado em 14 de julho de 2017.

¹⁰ Quarteladas são os tampos de madeira que compõe o piso de um palco, permitindo que se possa abrir para dar acesso a alçapões. Fonte: <<http://www.ctac.gov.br/teatro/sosgloss.htm>> Acesso em 15 de julho de 2018.

Imagens 38, 39 e 40 . fotografias dos painéis pivotantes do térreo.

Imagem 41 . fotografia do piso com as quarteladas para acesso a antigas celas.

Imagem 42 . fotografia passarela metálica na cobertura.

Imagem 43 . fotografia elemento autônomo a partir dos lanternins existentes.

Fotografias realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografia da autora..

38

39

40

41

42

43

44

206 “A estrutura das armações metálicas (**R**) fabricadas com tubo retangular 60x30x3mm e quadrado 30x30x3mm, pivota sobre o eixo central (**S**) com conjunto de rolamento no suporte. É revestido com placa de contraplacado de 9 mm (**T**) e placa de gesso laminado pintado (**U**)”¹¹ (EIRAS, 2005, p.55).

11 Tradução da autora a partir do trecho “La estructura de bastidores metálicos (R) realizados en tubo rectangular 60x30x3mm y cuadrado 30x30x3mm, pivota sobre eje central (S) con juego de bolas de rodamiento en el apoyo. Se reviste con tablero contrachapado de abedul de 9mm (T) y placa de yeso laminado pintada (U)” (EIRAS, 2005, p.55).

imagem 44 . perspectiva dos painéis pivotantes do térreo (EIRAS, 2005, p.54).

imagem 45 . fotografia da caixa de laboratórios a direita e corredor que a distancia da parede mestra.

imagem 46 . fotografia estantes primeiro pavimento que separam os ambientes.

imagem 47 . frestas entre as estantes e a preexistência.

Fotografias realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografia da autora..

45

46

47

desenho 08 . corte BB

escala 1:150

imagem 48. fotografia da montagem do piso em quarteladas no térreo.
Fonte: EIRAS, 2005, p.55.

48

possibilidades, dando a cada exposição um caráter diferente de acordo com as necessidades. Estes painéis móveis [44] têm uma estrutura em metal e compensado, de maneira a garantir a resistência necessária à função expositiva, e são forrados com gesso cartonado para ocultar as juntas, pela facilidade na montagem e desmontagem, para furar e corrigir os furos (FILIPE, 2005, p.16).

O sistema de quarteladas no piso térreo permite, em alguns pontos, o acesso às antigas celas do Tribunal do Santo Ofício e aos vestígios arqueológicos encontrados durante as escavações efetuadas no início da década de 90. O projeto deste piso foi pensado para possibilitar a fácil desmontagem, por meio de uma estrutura de encaixes, que não toca o piso original [48].

A passarela metálica tem destaque por sua implantação, que traz uma nova visão à estrutura da cobertura de duas águas do edifício, formada por tesouras e terças que ficaram descobertas depois da intervenção do arquiteto. O material empregado aqui e também na escada de acesso ao segundo pavimento [42], grade metálica, é relevante por permitir a permeabilidade visual.

No primeiro pavimento, as estratégias perpassam por objetos inéditos inseridos que reorganizam o espaço dado: um volume autônomo de madeira que contém os laboratórios de fotografia, arquivo e sala de montagem [45,47] em contraposição a uma sequência de espaços separados por estantes [46] (RIBEIRO, 2008, p.190), que se conformam em áreas de trabalho, biblioteca e espaços expositivos. Esta divisão entre duas áreas parte da opção por manter o eixo estabelecido por uma parede estrutural: de um lado, a caixa abstrata que contém os laboratórios, como um elemento inerte – seguindo as condições técnicas apropriadas - e do outro, a sequência de estantes destacadas do edifício por frestas de cerca de 30cm [47], que conectam os espaços entre si. A partir das espessuras obtidas, essas estantes vão ganhando corpo (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito), e respondem à escala do edifício conforme se colocam no espaço de maneira ritmada.

Neste pavimento, outro elemento merece destaque: um lanternim [49,50,53], releitura dos dois outros já existentes [52],

desenho 09 . corte CC

(com desenho do lanternim)

escala 1:150

imagem 49 . lanternim do primeiro pavimento, perspectiva concedida pelo arquiteto. © João Mendes Ribeiro

encontrados durante o processo de reabilitação (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito). É interessante observar o desenvolvimento deste objeto, que se configura também como mobiliário: uma pequena prateleira, um banco – criado a fim de aumentar a base e estabilizar a estrutura do objeto – e um armário, em que se localizam áreas técnicas do edifício. JMR explica esse processo:

Na altura, havia aqui um corredor sem luz natural, percebia-se que havia aqui o vidro, mas não se entendia o que era, devido a uma camada de sujeira que não deixava luz nenhuma passar. Eram dois lanternins que nós descobrimos quando tiramos o teto, percebemos, então, o que era aquilo e pareceu-me interessante. Uma das alterações propostas foi retirar o teto e deixar tudo a vista e a outra foi fazer uma réplica do lanternim aqui, existia já um lanternim, mas não tinha esse desenho, porque existia aqui um teto falso. [...] Esta peça foi redesenhada em função desses lanternins, ao retirar o teto fiz essa caixa autônoma. As descobertas em obra fazem retomar as coisas, dar outro sentido às coisas. (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito)

Aqui a estrutura de madeira fica aparente, como aponta o arquiteto, ao indicar que o objetivo era deixar as “entranhas” a mostra, em contraposição ao interior liso para a reflexão da luz, já que o intuito desde elemento é trazer luz natural à área da escada:

Montei esta peça nesse sentido, por dentro é muito acabada e lisa [54], para refletir a luz, e por fora os elementos estruturais ficam a mostra, como revestimento das salas e das circulações, porque acho que esta forma de mostrar aquilo que é estrutural e aquilo que é revestimento é, do ponto de vista tectônico, particularmente interessante. Depois, isso tem a ver também com outro tema: esta peça que ficou autônoma do teto não tinha como se fixar, e eu queria que ficasse autônoma desta parede mestra, e então, surgiu a necessidade de criar um banco. Portanto o banco nasceu para ganhar uma base de apoio e responder a uma questão estrutural, para tornar a peça mais resistente. Claramente no banco reveste-se para criar conforto, essa ideia de superfícies lisas e superfícies texturadas, a estrutura a vista, a estrutura oculta [...] a relação direta com a cena e aquilo que é bastidor. (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito)

Este projeto realiza a reconversão por meio de novos aparatos, que são próximos da ideia de mobiliários. Dispositivos autônomos, considerados, aqui, elementos independentes, volumes quase que autossuficientes que, quando colocados em um determinado contexto, articulam os espaços e os usos, reinventando a potência desses espaços previamente dados e que, por outro lado, deixam claras as relações com a reversibilidade. A unidade deste projeto é

imagem 50 . fotografia do elemento autônomo

imagem 51 . fotografia do elemento autônomo, em segundo plano, a partir da releitura dos lanternins, em primeiro

imagem 52 . lanternim preexistente

imagem 53 . fotografia do elemento autônomo

imagem 54 . fotografia da parte interna do dispositivo autônomo, cujo objetivo é iluminar a área da escada

imagem 55 . fotografia da escada de acesso ao primeiro pavimento.

Realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografia da autora..

54

55

alcançada mediante uma linguagem que se constitui pelo conjunto desses novos elementos.

Esse procedimento, além de um recurso advindo da cenografia, pode ser interpretado como uma influência do modernismo¹², em que se começa a perceber a especificidade do desenho de mobiliário e das diversas escalas que a arquitetura pode abranger.

JMR (2008, p.187) compara o CAV, enquanto recurso de arquitetura, com as obras do artista Gordon Matta-Clark¹³, dizendo que:

Aproximam-se da ideia de instalação e, tal como nas intervenções do grupo *Anarchitecture* de Gordon Matta-Clark, a arquitetura e o objeto exercem e sofrem pressões recíprocas, gerando uma espécie de arte ambiental fortemente enraizada na experiência sensorial do espaço. Em ambos os casos utiliza-se a edificação como matéria-prima: nos trabalhos de Matta-Clark cria-se um novo espaço, subtraindo-o ao antigo, no Centro de Artes Visuais adicionam-se objetos à estrutura preexistente. (RIBEIRO, 2008, p.187)

A partir desta constatação podemos perceber o raciocínio empregado por Mendes Ribeiro, que, partindo do edifício como base para a intervenção, segue os mesmos princípios desenvolvidos por Matta-Clark, mas num caminho oposto, enquanto metodologia. Matta-Clark é um artista que estabelece um diálogo e um enfrentamento potentes em relação ao espaço e à arquitetura, por meio de ações relativamente simples no processo, mas extremamente complexas no discurso e discussão que propõe, corta, rasga e subtrai partes de edifícios, tomando artefatos arquitetônicos como ready-mades, deslocando de seu contexto original e resignificando-os (WISNIK, 2006, online). Essa resignificação foi também buscada por Mendes Ribeiro por meio da inserção, que cria novos contextos e uma nova relação possível com a preexistência, matéria para releitura e cruzamentos.

Aparentemente removíveis, estes novos objetos destacam-se das preexistências, enfatizando o contraste entre o novo e o antigo, a fim de serem também suporte de modificações apropriadas.

As intervenções sobre o patrimônio construído revelam uma complexidade que se vai afastando progressivamente do simples confronto entre o passado e o presente, entre o perene e o efêmero. No projeto do Centro de Artes Visuais, [...] definem-se

12 JMR está atento, por sua formação, ao movimento moderno, que estabelece inter-relações entre design e arquitetura, aliando o projeto de mobiliário à produção arquitetônica. Segundo Nuno Portas (1981 in TÁVORA, 1982, p. 8), essa ideia de que o campo de intervenção arquitetônica é “contínuo desde a concepção do objeto à arrumação física do território” parte do movimento moderno, como uma matriz clássica, à qual o arquiteto é influenciado.

Apesar da complexidade, é importante estabelecer essa conexão para situar a prática deste arquiteto e sua atuação em outras escalas. Sobre esse assunto, Désirée Pedro (2011, p. 22) diz que esses objetos surgem ademais dessa influência da tradição modernista, como dispositivos formais que, interferindo na percepção, estabelecem confrontos de escala na maneira como se posicionam perante o espaço.

13 Gordon Matta-Clark (1943-1978), artista americano conhecido, sobretudo, pelas suas intervenções em edifícios abandonados, nos quais ele incidia fazendo cortes e experimentações, obras *site-specific* criadas na década de 70. Como por exemplo, os cortes de casas ao meio (*Splitting*, 1974). Com formação em arquitetura, na Cornell School of Architecture, Ithaca. Matta-Clark trouxe princípios da *land art*, para o interior da cena urbana: mais especificamente, os subúrbios nova-iorquinos (WISNIK, 2006, online).

56

Imagem 56. fotografia da obra *Splitting* (1974) de Matta-Clark.

57

imagem 57 . página anterior.
perspectiva isométrica do CAV. © João Mendes Ribeiro

imagem 58 . fotografia do pilar fundido do térreo Fotografia da autora..

imagem 59 . perspectiva do reforço estrutural dos pilares preexistentes (EIRAS, 2005, p.54).

imagem 60 . fotografia do detalhes do piso em relação aos pilares preexistentes. Fotografia da autora..

14 Tradução da autora: “Se refuerzan con la inserción de um tubo estructural de acero de diámetro 14cm y 8mm de espesor (B). El tubo se fija a la basa preexistente de piedra (c) mediante anclajes roscados (d) a uma pletina de 24mm y diámetro 200 (e) soldada al tubo. El espacio entre pilar y tubo se rellena com mortero sin retracción (F). El capitel consiste em uma pletina de 10mm de espesor (G) soldada al pilar sobre la que se atornilla la viga HEB 180 (H)” (EIRAS, 2005, p.54).

59

60

objetos transitórios e autônomos para dar resposta às novas necessidades. Estes objetos distinguem-se da estrutura preexistente pela sua materialidade e configuração formal, determinadas por uma linguagem contemporânea. (RIBEIRO, 2008, p. 187)

Além desses quatro pontos, vale ainda ressaltar ações substanciais deste projeto, como a manutenção dos pilares fundidos [58], que não pertencem ao edifício original, mas que foram incorporados ao longo de sua história; a opção por manter as colunatas jônicas de Diogo de Castilho [62,63] da maneira como foram encontradas (FILIPE, 2005, p.17); as paredes de gesso, que protegem as paredes preexistentes permitindo a passagem da fiação e das infraestruturas necessárias (PEDRO, 2011, p.149).

Decidiu-se por manter os pilares fundidos, datados do século XIX, por pertencerem a uma das diversas fases deste edifício. No entanto, foi necessário reforçá-los pois estavam em péssimas condições e não conseguiriam suportar as cargas do novo piso.

Eles foram reforçados com a inserção de um tubo estrutural de aço com diâmetro de 14cm e espessura de 8mm (B). O tubo é fixado à base de pedra preexistente (C) por meio de âncoras roscadas (D) a uma placa de 24 mm e 200 de diâmetro (E) soldada ao tubo. O espaço entre o pilar e o tubo é preenchido com argamassa sem retração (F). O capitel consiste em uma placa de 10 mm de espessura (G) soldada ao pilar no qual a viga HEB 180 (H) é parafusada (EIRAS, 2005, p.54)¹⁴ [59].

No caso das colunas jônicas, encontradas em avançado estado de degradação, optou-se por mantê-las com as marcas visíveis do processo e do tempo, apenas reforçando e preenchendo as lacunas com argamassa de restauro, a fim de deixar reconhecível a nova intervenção em relação à estrutura preexistente (FILIPE, 2005, p.17).

Ainda dentro desse raciocínio, foram exploradas as novas paredes construídas no piso térreo, ligeiramente afastadas das paredes existentes de modo a comportar as infraestruturas necessárias (PEDRO, 2011, p.151). Essa ação permite a fixação de obras, com fácil substituição das placas de gesso, aumentando, assim, a área expositiva, além de evitar umidade (EIRAS, 2005, p.57). Dessa estratégia ainda derivou a ocultação das aberturas da fachada na parte de dentro [61], por ser utilizado o mesmo material das paredes no

61

imagem 61 . fechamento de gesso das aberturas preexistentes, que permitem abri-las ou fechá-las de acordo com as necessidades do espaço interno, respeitando as janelas e a fachada do edifício antigo (EIRAS, 2005, p.54).

imagem 62 e 63 . fotografias das colunas jônicas Fotografia da autora..

62

63

fechamento, sem interferir no ritmo, nem na percepção pelo lado de fora e criando a possibilidade de abertura desses vãos em ocasiões em que a iluminação natural for pertinente.

Dessa forma, resultante dessas opções de projeto, pode-se reconhecer, nesta obra de JMR, diretrizes vindas do Restauro Crítico¹⁵ e da teoria proposta por Cesare Brandi (2004), por estabelecer uma relação dialética com o edifício dado. “Não se trata de inventar um novo espaço, mas de reinterpretar e reintegrar formas existentes num outro contexto, numa outra vivência, para construir uma nova história” (RIBEIRO, 2008, p. 151). O princípio da reversibilidade e a distinguibilidade permeiam o raciocínio de projeto dessa obra, em que a intervenção transforma o novo espaço, com materialidade distinta e possibilidade de retorno ao contexto inicial.

JMR (2018, entrevista, acesso restrito) ressalta como a leitura do edifício interfere, de uma forma muito empírica, sobre a materialidade da proposta. Olhar e perceber o espaço é importante para determinar a relação com o novo programa e a resposta das novas necessidades, percebendo as potencialidades e capacidades de transformação suscitadas pelo edifício previamente dado.

É interessante reconhecer a importância que para Mendes Ribeiro tiveram tanto a articulação dos volumes como a seleção dos materiais e, em última instância, a linguagem perante a preexistência. A distinguibilidade se resolve justamente pela escolha desses materiais e pela configuração de frestas, que descolam a nova arquitetura da antiga, numa ação de leitura e contraste:

[...] no Centro de Artes Visuais, utiliza-se a preexistência como matéria de projeto, valorizando a leitura do edifício no seu todo, incluindo a nova intervenção e clarificando a sua evolução histórica. As diferentes camadas que compõem a sua história ficam visíveis e o ambiente resulta numa simultaneidade de tempos que se justapõem e desenharam um todo único (RIBEIRO, 2008, p.189).

O diálogo presente aqui resulta, fundamentalmente, da transposição de conceitos da cenografia para a intervenção arquitetônica, concebida por meio da inserção de elementos autônomos e uma vocação de mobiliário, ou seja, com potência transitória, no espaço anterior. Pode-se perceber esse intuito a partir da descrição de JMR:

15 O Restauro crítico de Brandi considera a restauração “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro.” (BRANDI, 2004, p.30). O reconhecimento tem papel fundamental nesta teoria e deve ser baseado em análises e leituras críticas sobre a obra arquitetônica previamente dada, em seus aspectos formais, históricos, simbólicos, memoriais e culturais, levando em consideração a imagem e a transformação ao longo do tempo. O Restauro Crítico foi fundamentado por Cesare Brandi, nos anos 40, juntamente com Roberto Pane e Renato Bonelli, em que o restauro é considerado um ato crítico perante a preexistência e que “parte da afirmação de que toda intervenção constitui um caso em si, não possível de classificar em categorias, nem responde a regras prefixadas ou a dogmas de qualquer tipo, mas deve ser reinventado com originalidade, de vez em vez, caso a caso, em seus critérios e métodos” (CARBONARA, 1997, p.285).

Este projeto de reabilitação assenta, sobretudo, na construção de objetos de aparência etérea e transitória em confronto com uma estrutura patrimonial permanente. Tal como acontece no teatro, onde se explora a contradição fundamental entre o espaço permanente da arquitetura e o espaço efêmero do espetáculo, deparamo-nos neste projeto com um confronto entre a perenidade do contentor (o edifício preexistente) e a ligeireza dos objetos autônomos criados para responder a novos requisitos funcionais. Este confronto resulta, fundamentalmente, da transposição do conceito de instalação para a intervenção arquitetônica, concebida como uma montagem de objetos contemporâneos num espaço antigo, clarificado pelo restauro. (RIBEIRO, 2008, p. 186)

3.3 CENOGRRAFIA **VERMELHOS, NEGROS E IGNORANTES**

Trata-se da primeira peça da Trilogia da guerra de Edward Bond, com direção de Paulo Castro e cenografia [64,65]. Concebida juntamente com a arquiteta Catarina Fortuna, estreou no dia 2 de julho de 1998, no Teatro Nacional São João, no Porto. Uma peça¹⁶ que trata do tema do contexto pós-guerra, em que a agonia e o sofrimento são evidenciados pelas consequências e registros do holocausto e das destruições (RIBEIRO, 2008, p.129). O contexto histórico trata do período seguinte à segunda guerra mundial, em que a catástrofe nuclear e a guerra reverberam de maneira física, psicológica e política sobre uma sociedade em decadência, segundo a visão de Bond, apontada no catálogo da peça (1998, s/p) [66].

De acordo com o texto, esse instante após um desastre nuclear é propício ao aparecimento de novas formas de domínio social, devido à tentativa de adaptação e ao surgimento de uma comunidade de sobreviventes. As vítimas se deparam com um ambiente em ruínas, com escombros e deambulam pelas ruas depois do devastador ataque (FARIA, 1998, p.10). Dentro desse contexto narrativo, JMR propõe uma cenografia que condiz com essa proposta e narrativa:

Este dispositivo cênico eminentemente arquitetônico permite incorporar reflexões acerca da percepção do espaço e do tempo que, de acordo com o tema da peça, estão fatalmente ligadas à destruição da cidade; cidade essa, que aqui constitui a personagem principal. Com materiais verdadeiros constrói-se um espaço profundamente antinaturalista, recriando um mundo pós-catástrofe, um cenário cinzento e abrupto, acompanhando o tom da peça. (RIBEIRO, 2008, p. 216)

A descrição da cenografia feita pelo arquiteto explicita que a ação decorre sobre um cenário em ruínas. Neste projeto cenográfico, o palco é reconfigurado, o espaço se conforma vertiginosamente e redefinem-se os limites (RIBEIRO, 2007, p.83), o que determina e direciona o olhar e interfere sobre a movimentação e ocupação do palco por parte dos atores. Como aponta Mendes Ribeiro (2007, p.83), propõe-se aqui a construção de um espaço deliberadamente limitado e isso impacta diretamente a percepção da peça por parte dos espectadores e interfere na atuação dos atores, como ressalta Ligia Roque¹⁷:

16 Foi possível assistir à peça integralmente, vídeo concedido à pesquisa pelo acervo do Teatro Nacional São João, em Porto, Portugal, onde foi realizada pesquisa de campo sobre as cenografias de João Mendes Ribeiro.

17 Ligia Roque, atriz e diretora de teatro. Entrevista concedida em 09 de outubro de 2018, no Teatro Rivoli, em Porto.

Ligia Roque se formou em 1985 no TEUC onde completou o Curso de Formação Teatral. Paralelamente, licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas. Fez estágio no Conservatório Nacional de Arte Dramática de Paris e uma pós-graduação em Texto Dramático Europeu. Tem atuado regularmente no teatro, com destaque para seu trabalho no TNSJ (1996 a 2012). Desde 1999 tem trabalhado regularmente como professora de teatro (Interpretação, Dramaturgia, História do Teatro) em várias Instituições do Ensino Superior e Profissional. É desde 2003 docente de Interpretação III na Escola Superior Artística do Porto.

Peças em que atuou com cenografias de JMR: *Grupo de Vanguarda* de Vicente Sanches - direção de Ricardo Pais (1991, TEUC); *Leôncio e Lena* de Georg Buchner - direção de Konrad Zschiedrich (1994, Escola da Noite); *Vermelhos, Negros e Ignorantes* de Edward Bond - direção Paulo Castro (1998, TNSJ - personagem: Mulher do Monstro); *Amor de Perlimplim e Belisa em seu Jardim* de Garcia Lorca - direção Nuno Carinhas (1999, TNSJ e Rádio Nova, projeto Teatros Radiofónicos - personagem: Belisa); *Arranha Céus* de Jacinto Lucas Pires - direção Ricardo Pais (1999, TNSJ - personagem: Dores) e *D. João de Molière* - direção Ricardo Pais (2008, TNSJ - personagem: Maturina). (Informações retiradas de: <http://www.ligiaroque.com/> acessado em 07 de dezembro de 2019)

64

imagens 64 e 65 . fotografias da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

65

Quanto mais agreste ou quanto mais impositivo o espaço é ou a cenografia é, mais jogo me dá. Este cenário de JMR, era um cenário de guerra, eu fazia a mãe, portanto, eu fazia uma mulher completamente em martírio. O fato do espaço ser tão agreste como seria o espaço de guerra, tinha escombros, paredes altíssimas que não deixavam ir para lugar nenhum, fez meu personagem também (ROQUE, 2018, acesso restrito).

Na cenografia, os elementos constroem o espaço enquanto instrumento, em correspondência com a narrativa. JMR projeta o espaço cênico a partir de elementos arquitetônicos [67], paredes com proporções enormes, marcadas por frestas longitudinais, uma rampa, uma cadeira suspensa, o piso “desfeito” em pedras soltas e um pequeno “núcleo incrustado” em uma das paredes.

A questão da proporção, aqui, tem um papel essencial para a configuração espacial deste espaço cênico, sobretudo pela sua função relativa à percepção. A escala e a forma assumem significado no palco e fazem parte da composição. Neste caso, por se tratar de um cenário “desumanizado”, os atores, por contraste de escala, são diminuídos, se sentem ameaçados:

A manipulação da escala, da massa e densidade das construções em cena, desorienta as distâncias, ilude os contextos. Paradoxalmente, é essa deformação que permite tomar consciência daquilo que se tornou banal pela experiência. (RIBEIRO, 2008, P. 150)

Olga Roriz comenta esse traço, em entrevista concedida, como o diferencial dos cenógrafos com formação em arquitetura, em que essa ‘desproporção’ é intencional:

[...] mas essa relação do corpo com o objeto é mutável, é real apesar de ser uma realidade aparente é criada para aquela situação específica, é ergonômico, não é fora de escala, ou se era fora de escala é propositadamente fora de escala (RORIZ, 2018, acesso restrito).

Recurso que reconfigura o espaço do palco, cria um ambiente condizente com o contexto de angústia e dualidade da peça, um estranhamento que impacta a percepção da obra justamente pelas discontinuidades propostas:

[...] o cenário não traduz uma ideia de monumento enquanto evocação, mas recorre à escala do monumento como uma escala que instaura o espaço e anula o detalhe que interfere na percepção do espectador (RIBEIRO, 2008, p.131).

As paredes formam ângulos que determinam a área de encenação, com formato triangular [67], e espaços com

66

imagem 66 . capa do catálogo de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João.

imagem 67 . perspectiva isométrica da cenografia. © João Mendes Ribeiro

67

imagens 68 e 69 . fotografias de
Vermelhos, Negros e Ignorantes, de 1998.
Acervo Teatro Nacional São João. © João
Tuna

68

69

desenho 10 . planta e elevação

da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*

escala 1:150

características assimétricas. Apesar das assimetrias propostas, o cenário segue a simetria marcada pelo próprio teatro: há um eixo dominante, central, ao qual se alinha uma abertura vertical, associada à rampa. Porém, embora o eixo do palco esteja assinalado pela presença dessa abertura e da rampa, o ponto de fuga é desviado para a direita, para o vértice do ângulo agudo formado pelas paredes adjacentes (RIBEIRO, 2008, p. 216).

As frestas, que se constituem como rasgos longitudinais nesses planos, contrapõem-se ao afunilamento causado pelo ângulo formado por elas e a este espaço enclausurado, por remeterem a uma noção de continuidade e ampliarem os limites do espaço do palco (RIBEIRO, 2008, p. 91). É por meio dessas aberturas que os personagens entram e saem de cena, pois elas configuram o limite entre a área desvelada do palco e a dos bastidores.

A rampa é um elemento arquitetônico que está associado a uma dessas frestas e invade o espaço côncavo criado pelas paredes. Durante a peça, os personagens interagem constantemente com a rampa, que dá dinamismo e referência de movimento. A rampa é utilizada como rua, como espaço de destaque – em momentos solenes da peça –, como lugar para sentar e como lugar de movimento, quando os personagens variam os ritmos, andam, correm.

Já a cadeira [70], – fixada em uma das paredes, no alto –, utilizada em situação inusitada, tem um valor simbólico no contexto da encenação, funcionando como um local de isolamento, de prisão. A altura da cadeira gera na personagem um estado de ansiedade e o acesso a ela se dá por degraus de metal fixados na parede. A personagem inicia a peça no alto e em determinado momento desce a escada, com ritmo e iluminação que trazem dramaticidade à cena.

Destituída do seu contexto original e da sua função natural, a cadeira expõe-se a novas leituras e indiciam “uma ação em suspenso” (RIBEIRO, 2008, p. 149). Esta operação de descontextualizar e reinterpretar elementos em uma nova possibilidade de uso é importante e revisitada em diversas cenografias deste arquiteto. Ao colocar esses elementos, a rampa e, mais nitidamente, a cadeira, em situações não

previstas, subvertem-se seus usos habituais, como aponta JMR (2007, p. 89):

Quando transpostos para o palco, os modelos arquitetônicos adquirem novo significado, podendo representar coisas distintas do contexto original onde foram gerados (RIBEIRO, 2007, p. 89).

Essa descontextualização, com claras referências à obra de Duchamp¹⁸, pretende recriar a percepção, com base no estranhamento de objetos familiares, numa suspensão de função, ação que decorre do questionamento e do estranhamento.

O piso [71] é formado por pedras partidas, fragmentos que se estendem por todo o palco e permanecem espalhadas, justamente para aludir à destruição, semelhantes aos escombros das construções (RIBEIRO, 2008, p. 130). Essa proposta causa instabilidade aos atores durante a encenação, o que acaba por condicionar os movimentos em cena, e obriga-os a estar “aqui e agora”, como apontado por Ligia Roque ao comentar o piso:

Havia perigo, poderia cair, são pedras, não é cimento liso, tinha que prestar atenção ao sítio onde andavas. Havia perigo, mas estava tudo relativamente sob controle, as grandes lajes permitiam andar. Toda a gente sabia mais ou menos, mas era um piso agreste, tu não podias fazer de conta que aquilo não existia. No fundo obrigava-te uma coisa bestial para um ator, estar aqui e agora, não poderia estar em projeção, tu tinhas que estar completamente ali. Eu adorei fazer essa peça (ROQUE, 2018, entrevista, acesso restrito).

Sobre este assunto JMR destaca:

Esta irregularidade do chão introduz um forte acento dramático ao espaço e condiciona os gestos e movimentos dos atores, reafirmando o desequilíbrio das situações e personagens, numa espécie de afirmação da impossibilidade de ordem e de normalidade (RIBEIRO, 2008, p.131).

Além disso, o piso tem um papel sonoro constante na peça. O tilintar dos fragmentos, quando os personagens andam, correm e pulam, está presente a todo instante, em correspondência aos movimentos dos atores. Essa construção sonora desperta uma sensação de estar realmente imerso num local de destruição, de modo que o som interfere sobre a percepção da peça e constantemente reverbera sobre a trilha sonora, sobre a tensão causada pela peça.

Irrompendo de uma das paredes, está um espaço encravado, que representa um espaço doméstico [72]. Esse espaço

18 Marcel Duchamp (1887-1968) desenvolveu o conceito *ready-made*, que tem como base o deslocamento de objetos comuns e cotidianos ao circuito da arte, colocando em pauta o questionamento do que é considerado arte. A subversão e a descontextualização proposta pelo descolamento, ao transformar qualquer objeto em obra de arte, promovem uma crítica ao sistema da arte e uma mudança na percepção dessas obras. Fonte: JOHNS, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. 1969. In: FERREIRA, Glória/ COTRIN, Cecília (org.). Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 208-209, 2007.

imagens 70, 71 e 72 . fotografias de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

70

71

72

73

74

imagens 73 e 74 . perspectivas isométricas da cenografia. © João Mendes Ribeiro

desenha uma pequena sala em perspectiva distorcida [74] (RIBEIRO, 2008, p.131). A sala, de cor branca, opõe-se ao exterior destruído, como único elemento realista (RIBEIRO, 2008, p.131), um quadro isolado.

A cor, associada à iluminação, tem papel determinante na percepção deste espaço escavado e o jogo de mesa e cadeiras, também na cor branca, dão um caráter de habitação, de permanência, mas também de assepsia, tão diferente do exterior, aparentemente instável.

Este cenário traduz, de certa forma, a ambiguidade dramática, a não distinção entre os conceitos de intimismo doméstico e o mundo público, entre o privado e o coletivo. A substituição do valor do sujeito por uma lógica impessoal, desumanizada, fundada num utópico coletivo. Este sutil acordo entre ordem (definida pela modulação dos materiais de revestimento) e circunstância, exterior e interior, função pública e privada, produz tensões no desenho do cenário (RIBEIRO, 2008, p.220).

É precisamente a partir da dualidade e ambiguidade espacial que se recriam os mundos paralelos da narrativa (RIBEIRO, 2008, p.131). O espaço que surge a partir da dobra dos planos paredes [73] constrói uma relação entre opostos, na contraposição entre interior e exterior.

Pode-se verificar essa relação na composição geométrica desta cenografia, ao propor uma pequena sala em contraposição ao espaço delimitado pelas paredes em ângulo. Este arranjo provoca uma constante ambiguidade entre o que é interior e exterior (RIBEIRO, 2008, p.131) e esses limites vão sendo revisados ao longo da peça. O ângulo agudo, formado pelas paredes, dá a sensação de espaço interno, resultante de sua própria geometria, mas, com a inserção deste núcleo doméstico, o espaço triangular gerado acaba por obter caráter de exterior. Passa, então, a remeter à cidade, percepção intensificada pelo piso e materialidade escolhida, em oposição ao branco da pequena sala.

A materialidade neste projeto tem papel determinante. Os revestimentos das paredes são placas de viroc 8mm (RIBEIRO, 1998, memorial descritivo), painel composto por uma mistura de partículas de madeira e cimento, com aparência heterogênea, que remetem a um caráter arquitetônico e à noção de cidade, pela cor e textura. Já o revestimento do núcleo incrustado é de MDF de 15mm, pintado de

branco e sem marcação das juntas (RIBEIRO, 1998, memorial descritivo), numa contraposição com o espaço externo. A rampa tem o mesmo revestimento das paredes anguladas, de placa de viroc 8mm e a estrutura desses elementos, das paredes e dos pavimentos elevados, é composta por perfis tubulares de aço 30x30mm¹⁹.

Dessa forma, a cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* entra nesta pesquisa por conta de sua escala e por abordar questões contraditórias, como o caráter interno do espaço formado pelas paredes anguladas, mas que se contrapõe com a sala configurada²⁰. Por meio de dicotomias expressas espacialmente e posições distorcidas, esse projeto delimita complexidades e contrastes entre interior-exterior.

19 Informações retiradas do memorial descritivo, concedido pelo arquiteto João Mendes Ribeiro a esta pesquisa.

20 João Mendes Ribeiro aponta a transposição de imagens e sensações da arquitetura para o cenário, com referências diretas ao Museu Judaico em Berlim (1992-1999), do arquiteto Daniel Libeskind (RIBEIRO, 2007, p.83) [76]. Este paralelo com a arquitetura, quer despertar a percepção e remeter ao clima deste museu, com sua forte carga simbólica. Este cenário remete explicitamente ao projeto desse museu, cuja morfologia ou ambiência é recriada no contexto da cena (RIBEIRO, 2007, p.131), nomeadamente estratégias como afunilamentos, exarcebação das alturas, manipulação da escala dos elementos, a materialidade e a luz, enquanto técnicas relacionadas à percepção dos visitantes, no caso do museu e dos espectadores, na cenografia.

desenho 11 . implantação da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). © João Mendes Ribeiro

imagens 75 e 76 . contraposição entre as imagens do museu judaico de Daniel Libeskind e da cenografia *Vermelhos, Negros e Ignorantes* proposta por João Mendes Ribeiro em seu doutorado © João Mendes Ribeiro

75

76

3.4 ARQUITETURA ARQUIPÉLAGO O Centro de Arte Contemporânea dos Açores (ACAC) trata-se de um projeto²¹ de reabilitação de uma antiga fábrica de álcool (2007-2015), em Ribeira Grande, nos Açores, realizado em parceria com os arquitetos Francisco Vieira de Campos e Cristina Guedes do escritório menos é mais arquitectos²², da cidade do Porto, em Portugal.

O projeto transforma antigos galpões, reconhecendo a natureza física e simbólica da arquitetura preexistente e, assim, delimitando as possibilidades de intervenção em um novo contexto, ligado às artes. Resulta da reabilitação e ampliação de uma antiga fábrica de álcool, construída entre 1893 e 1894, que ao longo do tempo sofreu inúmeras modificações decorrentes dos diferentes usos, como uma fábrica de tabaco e quartel militar (DIAS, 2018, p.3). João Almeida²³, em entrevista concedida durante a pesquisa de campo, descreve esse percurso histórico do edifício:

A primeira existência do edifício é uma fábrica de álcool, um edifício criado nos finais do século XIX para produção de álcool, que ficou conhecido como Fábrica de Destilação Ribeira-Grandense. O álcool era produzido através de duas matérias primas, a batata doce e o milho. O edifício encerrou a sua atividade devido às restrições de produção impostas pelo Decreto de 1901 que reduziu a produção de álcool nos Açores. Ao longo dos tempos, o edifício foi usado como aquartelamento militar e sequeiro de tabaco. Em 1969, o edifício é comprado pela Fábrica de Tabaco Micaelense que o transforma em lugar de armazenamento e secagem de tabaco. O mesmo edifício é vendido em 1999, a uma sociedade Evaristo Lima e C.ª Lda, que acabará por o vender à Região Autónoma dos Açores, em 29 de novembro de 2006 (ALMEIDA, 2018, entrevista, acesso restrito).

O projeto foi consequência de um concurso de arquitetura, ocorrido em duas fases: a primeira, curricular, e a segunda, de ideias. Proposto pela Secretaria Regional da Cultura dos Açores, entidade que geriu todo o processo de criação deste equipamento cultural após a compra destes edifícios (DIAS, 2018, p. 4), que estavam em estado de ruínas.

O programa, constituído por áreas de exposição de arte, ateliers, áreas para residências artísticas, reservas técnicas, sala/auditório multiusos para artes performativas, oficinas artísticas, laboratórios de experimentação, loja, biblioteca, centro de documentação, espaços para os serviços educativos, é atrelado à lógica espacial, de forma a hierarqui-

21 Prêmios e distinções do projeto: Selecionado do European Union Prize for Contemporary Architecture - Mies Van Der Rohe Award 2015, Barcelona (2014); Prêmios Construir na categoria Melhor Projecto Público, Lisboa (2015); Finalista do RIBA International Prize 2016, Londres (2016); RIBA Award for International Excellence 2016, Londres (2016); Finalista do European Prize for Urban Public Space, Barcelona (2016); Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme, Barcelona - categoria Arquitetura (2016); Prémio BIAU 2016 na X Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Urbanismo, São Paulo (2016); Finalista do BigMat International Architecture Award, Luxemburgo (2017).

22 *Menos é Mais Arquitectos* é o escritório criado no Porto, em 1994, pelos arquitetos Francisco Vieira de Campos (Porto) e Cristina Guedes (Macau).

23 João Almeida é o responsável pela biblioteca e pelo Centro Documental do Arquipélago e quem conduziu a visita guiada ao edifício no dia 26 de setembro de 2018, realizada durante a pesquisa de campo.

77

imagens 77, 78 e 79 . fotografias das duas entradas do Arquipélago
Fotografia da autora.

78

79

imagem 80 . perspectiva isométrica
do ACAC. © João Mendes Ribeiro.
(com destaques para as intervenções
feitos pela autora da pesquisa)

desenho 12 . implantação

escala 1:1500

■ intervenções

Edifício A (loja) – 428.00 m² (construção reabilitada)

Edifício B (reservas) – 844.96 m² (construção nova)

Edifício C (residências artísticas) – 1100.98 m²

48 m² (construção reabilitada)

50 m² (construção nova)

Edifício D (áreas expositivas, serviço educativo e biblioteca) – 5300.91 m² (construção reabilitada)

Edifício E (Black Box e Centro de Produção de Audiovisual e Multimédia) – 3450,45 m² (construção nova)

Edifício F (área de apoio técnico) – 379.27 m² (construção nova)

Edifício G – 21.12 m² (construção nova)

Edifício H (chaminé) – 22.11 m² (construção reabilitada)

Área total – 11547.80 m² (construção nova e reabilitada)

fonte: <http://arquipelagocentrodeartes.azores.gov.pt/arquipelago-2/centro-de-artes/>, acessado em 10 de janeiro de 2019.

1 loja do museu e livraria

2 área de apoio técnico, artístico e laboratórios

3 auditório e espaço multiuso

4 área de exposição

5 reservas técnicas

6 oficinas e carpintaria

7 área de montagem e desmontagem de exposições

8 entrada e recepção

9 centro de documentação

10 serviços educativos

11 cafeteria

12 praça interna

13 área administrativa

desenho 13 . planta térreo

escala 1:500

■ intervenções
■ edifícios preexistentes

desenho 14 . esquema edifícios novos e preexistentes
escala 1:1500

■ áreas públicas
■ áreas públicas abertas apenas durante o funcionamento do museu

desenho 15 . esquema espaços públicos
escala 1:1500

- 1** loja do museu e livraria
- 2** área de apoio técnico, artístico e laboratórios
- 3** auditório e espaço multiuso
- 4** área de exposição
- 5** reservas técnicas
- 6** oficinas e carpintaria
- 7** área de montagem e desmontagem de exposições
- 8** entrada e recepção
- 9** centro de documentação
- 10** serviços educativos
- 11** cafeteria
- 12** praça interna
- 13** área administrativa

desenho 16 . planta primeiro pavimento

escala 1:500

81

82

imagens 81 e 82 . modelos do ACAC apresentados na Bienal de Veneza, 2018. Fotografia da autora.

Este projeto representou Portugal na 16ª Bienal de Arquitetura de Veneza de 2018. O pavilhão de Portugal, cujo nome *Public Without Rhetoric*, apresentou doze projetos de obras públicas construídos nos últimos dez anos por profissionais portugueses, sob a curadoria de Nuno Brandão Costa e Sérgio Mah, que lidam com a questão do espaço público.

Lista de arquitetos representados: João Mendes Ribeiro e Menos é Mais (Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos); Inês Lobo; Aires Mateus e Associados (Manuel Mateus e Francisco Mateus); SAMI (Inês Vieira da Silva e Miguel Vieira); Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura e Tiago Figueiredo; Miguel Figueira; Seródio Furtado Associados (Isabel Furtado e João Pedro Seródio); Carlos Prata; Ricardo Bak Gordon; depA (Carlos Azevedo, João Crisóstomo e Luís Sobral), Diogo Aguiar Studio, FAHR 021.3 (Filipa Fróis Almeida e Hugo Reis), Fala Atelier (Ana Luísa Soares, Filipe Magalhães e Ahmed Belkhodja), Ottotto (Teresa Otto); Gonçalo Byrne e Barbas Lopes Arquitectos (Diogo Seixas Lopes e Patrícia Barbas); João Luís Carrilho da Graça. (Informações retiradas de: <https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/Press%20PT%2011.04.pdf>, acessado em 12 de janeiro de 2019).

Durante a pesquisa de campo foi possível visitar, em 27 e 28 de outubro de 2018, o pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza, localizado no Palazzo Giustinian Lolin, sede da Fundação Ugo e Olga Levi, em Veneza.

desenho 18 . corte AA

escala 1:500

desenho 19 . corte BB

escala 1:500

desenho 20 . corte CC

escala 1:500

João Mendes Ribeiro: intersecções entre arquitetura e cenografia

246

desenho 17 . corte DD

escala 1:750

247

83

imagem 83 . fotografia praça interna
Fotografia da autora.

imagens 84, 85 e 86 . fotografias do percurso criado entre as duas entradas do Arquipélago. Fotografia da autora.

imagens 87 e 88 . fotografias da vista para o mar, relação constante durante a visita ao edifício. Fotografia da autora.

84

85

86

87

88

zar e diferenciar as distribuições de usos públicos, de serviços e de produção, destinadas aos artistas (PEDRO, 2011, p.61).

O projeto reconhece a disposição e a configuração dos galpões da antiga fábrica, que se dispõem cruzando a quadra em que se situam, e propõe uma ruela sinuosa que atravessa e dá acesso às duas entradas, a norte [77], mais próxima ao mar, e a sul [78,79], que liga o complexo a uma das principais ruas de Ribeira Grande, que leva ao pequeno centro histórico. Essa interligação entre as ruas, que cruza a quadra, permite que os interstícios das construções se conformem em percursos [84,85,86].

Logo na entrada voltada para a cidade, a sul, encontra-se um pequeno galpão reabilitado (edifício A) [90], o único rebocado e pintado de branco (DIAS, 2018, p. 4), onde se localizam a loja e um pequeno espaço expositivo, implantado numa relação direta com os espaços públicos e exteriores. É posicionado estrategicamente num vazio que se associa à rua e que articula esse edifício preexistente ao novo volume - da reserva técnica -, com a entrada, o que lhe permite um funcionamento autônomo e a criação de uma pequena praça de acesso, pública. A nova frontalidade do edifício passou a ser a associação entre este edifício existente e o novo bloco proposto. No outro extremo, na entrada norte, encontra-se uma grande praça que dá acesso à rampa e à escada. Este terreno foi agregado ao projeto posteriormente, no decorrer da obra (TEVES, 2020, acesso restrito), quando perceberam a importância da ligação entre as ruas, da integridade da morfologia urbana em torno da antiga fábrica e, principalmente, da relação visual com o mar [87,88], presente constantemente no projeto.

Essa rua central proposta se alarga, formando uma pequena praça no interior da quadra [83,89], de modo a acolher, direcionar e apontar a entrada da área expositiva. Esse largo se abre comportando distintas atividades a céu aberto e de onde pode-se perceber a relação proposta entre as distintas volumetrias e materialidades (PEDRO, 2011, p.60). A nova proposta se insere no vazio configurado pelos antigos galpões, mantendo o pátio como elemento articulador do complexo.

A implantação dos dois novos volumes, um destinado às

89

imagem 89 . fotografia a partir do terraço em direção a entrada sul. Fotografia da autora.

imagem 90 . fotografia do edifício preexistente da loja, entrada sul. Fotografia da autora.

imagem 91 . fotografia interna do edifício da loja (edifício A). Fotografia da autora.

imagem 92 . fotografia do detalhe da escada de acesso ao primeiro pavimento do edifício da loja (edifício A). Fotografia da autora.

imagem 93 . fotografia das estantes do térreo do edifício da loja. Fotografia da autora.

91

92

93

90

reservas técnicas (edifício B) e o outro à sala multiuso - a chamada Black Box - (edifício E), em relação aos galpões (PEDRO, 2011, p.60), é que configura o percurso, a praça interna e o nexos entre os novos corpos e os pertencentes à antiga fábrica.

Estes dois novos volumes ‘fecham’ e completam uma hipótese de implantação, agora maciça e coesa, tornando tudo o que era mais ou menos accidental num todo intencional. E é sempre de intencionalidade que se fala, quando se fala de boa arquitetura. (DIAS, 2018, p.4)

As distribuições espacial e programática são derivadas de uma atenta releitura dos galpões e suas implantações. Esta intervenção mantém o caráter industrial do conjunto e propõe a coexistência das construções preexistentes. Os galpões foram recuperados e destinados, prioritariamente, às áreas de exposição de arte, de ateliers, de oficinas, de residência artística, do centro de documentação, e as novas construções, destinadas às áreas de reserva técnica e sala multiuso.

O pequeno galpão da entrada sul (edifício A) [90], com dois pavimentos, é destinado à loja, com 144.45 m² de área, e conta com estantes que contornam o antigo edifício, mobiliários novos a contrastar com o edifício e que correspondem ao uso a que se destinam, de expositores [91,93], deixando nítidos os tempos distintos que convivem no edifício. A porta de acesso desse edifício, de vidro, também evidencia essa relação: é paralela à antiga [94,95], cujo formato foi modificado para permitir a abertura total, originando um recorte peculiar, decorrente da forma arredondada e da espessura da parede do edifício. A porta foi, dessa forma, reformulada em madeira, respeitando a materialidade da anterior.

A escada de acesso ao segundo pavimento deste edifício é um projeto que parte da relação entre o mobiliário e a arquitetura. As estantes do térreo conformam a escada, com revestimento emborrachado preto. Como esse mobiliário não toca a laje, criando uma fresta de cerca de 15cm, necessita-se ainda de alguns degraus para ultrapassar a altura da laje e das vigas somadas à fresta, degraus criados como continuação do piso do segundo pavimento, em madeira. Propõe-se, dessa forma, um detalhe [92] muito elegante na junção entre esses últimos degraus de madeira e a escada conformada pela

imagens 94 e 95 . fotografias da porta de entrada do edifício da loja (edifício A). Fotografia da autora.

imagem 96 . fotografia da escada do dispositivo autônomo do primeiro pavimento do edifício da loja. Fotografia da autora.

imagem 97 . fotografia do dispositivo autônomo do primeiro pavimento do edifício da loja. (edifício A). Fotografia da autora.

94

95

96

97

98

99

100

101

24 Escada Santos Dumont, leva o nome de seu criados, escada caracterizada pela acentuada inclinação e por alternar a pisada esquerda e direita a fim de reduzir o comprimento da mesma.

25 Raquel Teves, arquiteta responsável pelo complexo do ACAC, destaca que o arquiteto Francisco Vieira Campos (Menos é Mais Arquitetos) costuma denominar o edifício em questão como híbrido, precisamente por ser um edifício existente, que teve de ser construído de novo.

26 Raquel Teves é arquiteta responsável pelo complexo do ACAC.

27 As células artísticas, são pequenas câmaras interligadas por longos corredores, utilizadas como espaços expositivos. Como aponta Raquel Teves, não existe certeza sobre o que eram estes espaços anteriormente, mas se supõe que tivessem sido silos de armazenamento de batata doce para o fabrico do álcool. No projeto, os arquitetos propuseram uma abertura das últimas salas para interligar os dois longos corredores e criar uma circulação contínua. Esses corredores, com orientação norte-sul tem vista para o mar.

imagem 98 . fotografia da área de residência artística (edifício C). Fotografia da autora.

imagens 99, 100 e 101 . fotografias das caves, no subsolo do edifício preexistente destinado às exposições (edifício D). Fotografia da autora.

estante, eles não se tocam, mas as alturas dos degraus são iguais, fazem parte da mesma escada, com guarda-corpo de metal, único e contínuo.

No primeiro pavimento, um pequeno núcleo museológico, encontra-se um novo elemento, autônomo [97], com 9.60 m² de área útil, que abriga uma pequena área técnica, o sanitário e um escritório. Esse volume conforma um pequeno mezanino, com iluminação natural, cujo acesso se dá por uma íngreme escada [96] integrada à volumetria proposta. Os degraus desta escada são intercalados entre a pisada direita e esquerda (escada Santos Dumont²⁴), a fim de alinhar o início da escada à superfície frontal do volume.

O galpão (edifício C), adjacente ao novo volume da reserva técnica, comporta os espaços destinados às residências artísticas [98], com 330 m², às áreas de suporte e à área de carga e descarga. Trata-se de um edifício existente, que no decorrer da obra caiu e foi reconstruído tal como era, por opção da equipe, criando uma espécie de “híbrido”²⁵, de modo que internamente se distingue com o uso de concreto, não apenas por questões estruturais, mas em decorrência da relação pretendida com a preexistência, conforme apontado por Raquel Teves²⁶ (TEVES, 2020, acesso restrito).

O galpão principal (edifício D), constituído por 4 pisos e terraço, abriga no térreo os espaços expositivos, com área de 1284.52 m², oficina de montagem e desmontagem, com 145.65 m², a recepção e 24 células artísticas²⁷ [104,105], com cerca de 10-12 m² cada uma. O primeiro pavimento destina-se ao serviço educativo e a biblioteca, com área útil total de 471.29 m², o segundo pavimento contém a área administrativa e o café e, finalmente, o subsolo com as caves, que abrangem uma área de 1062.97 m².

As áreas expositivas são formadas por grandes salas longitudinais [106,107] que vão se articulando sequencialmente, por aberturas entre elas, e criando possibilidades de um percurso expositivo versátil e claro. A disposição dessas salas expositivas e as áreas de residência artísticas permitem que diversas ações ocorram simultaneamente no espaço. Uma particularidade desta área são as calhas elétricas embutidas no piso, dando flexibilidade de uso por todo o espaço [102,103].

102

103

imagens 102 e 103 . fotografias dos trilhos eletrificados no piso das áreas expositivas (edifício D). Fotografia da autora.

imagens 104 e 105 . fotografias do corredor de acesso às células artísticas e a conexão proposta pelo projeto (edifício D). Fotografia da autora.

imagens 106 e 107 . fotografias das áreas expositivas (edifício D). Fotografia da autora.

104

105

106

107

108

109

110

111

imagem 108 . fotografia das estantes da área da biblioteca (edifício D) Fotografia da autora.

imagem 109 . fotografia do mobiliário da área do educativo (edifício D) Fotografia da autora.

imagens 110 e 111 . fotografias das frestas que destacam os mobiliários propostos do edifício preexistente, em que estão inseridos. Fotografia da autora.

Além disso, essas áreas expositivas se expandem às caves [99,100,101], situadas no subsolo, que tiveram acesso e cobertura recuperados. Estes espaços têm uma potência advinda do caráter que é quase cênico e propício a apropriações e experimentações espaciais, próprias e adequadas à produção artística contemporânea. Foram criadas escadas de acesso direto às caves, escadas que avançam sobre a área interna [101], sinalizadas na cor branca.

No piso superior deste edifício, localizam-se, ainda com acessos independentes e autonomia de funcionamento, os espaços da biblioteca, do espaço educativo, dos serviços administrativos (NEVES, 2016, p.167). Os espaços da biblioteca e do educativo são caracterizados pela utilização de mobiliário e elementos flexíveis, que tem papel de destaque, tanto na configuração espacial, quanto no rigor do detalhamento, que, apesar da escala deste projeto, são trabalhados com minúcia.

Esses mobiliários são: as estantes da área da biblioteca [108] e o armário [109] da área do educativo, em que se instalam as infraestruturas do ar condicionado e áreas de armazenagem de materiais. Eles reorganizam o ambiente em que são inseridos, criando novas dinâmicas, como as estantes que criam salas de estudo, dando privacidade para quem utiliza esses espaços, além do uso propriamente dito das mesmas. O armário do educativo, além de abrigar áreas técnicas, funciona como local para expor os trabalhos e como divisória, suas portas, com dimensões arquitetônicas também conformam espaços de acordo com as necessidades. Além desses mobiliários propostos, os novos núcleos de sanitários seguem essa lógica: se inserem nos galpões como elementos autônomos, quase encaixados, representando nitidamente o que é novo.

Esses elementos inéditos, reconhecidos em outros projetos do arquiteto e que aqui, mais uma vez, ganham corpo como possibilidade de intervenção, articulam mobiliário, elementos arquitetônicos como escadas e sanitários, distinguindo o novo e o existente numa nítida referência ao restauro crítico. Mantidas frestas [110,111] e pequenos distanciamentos do que está previamente dado, como método de distinguibili-

dade e de continuidade visual, pode-se arriscar que essas obras de JMR se desenvolvem de dentro para fora, estratégia semelhante encontrada no projeto do CAV, apresentado anteriormente, com os novos corpos autônomos em relação ao edifício previamente dado.

Ainda neste galpão (edifício D), a escada que dá acesso ao primeiro pavimento, onde se encontram esses dispositivos autônomos, merece atenção [112,113,114,115]. Reconstruída no contexto do projeto, foi mantida a volumetria da anterior e, para tanto, o reforço de sua estrutura. A atual escada reproduz a preexistente, agora com nova materialidade (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito). De inédito apresenta apenas a abertura de um novo acesso às caves, logo abaixo desta escada, que antes era feito apenas por um alçapão. Atitude distante do gesto hegemônico de legibilidade e reversibilidade, defendido pelo restauro crítico, que o arquiteto já havia recorrido em estratégias perante a preexistência deste projeto. Neste caso, o risco consciente de retificação e substituição em nova materialidade de um corpo existente é assumido pela equipe. Configura-se, assim, ao lado dos elementos autônomos, dois gestos opostos perante a preexistência.

Os edifícios novos, marcados por uma certa abstração formal, foram desenhados para receber os espaços com maior exigência técnica (PEDRO, 2011, p.61). Espaços como o auditório polivalente, as áreas de reserva e armazenamento e os laboratórios, que necessitam de controles específicos de umidade e climatização e cujas características não seriam compatíveis com os galpões. Além desses dois edifícios novos principais - um destinado às reservas técnicas (edifício B) e o outro ao auditório (edifício E) -, foram projetados dois pequenos edifícios relacionados a atividades técnicas (edifício F e G), conjugados à fachada leste dos galpões existentes, um de cada lado da chaminé.

A nova construção (edifício B) logo na entrada, em frente ao núcleo da loja, é em si um elemento autônomo e escultural, que apesar de alinhada às construções existentes, destaca-se pela materialidade e pela forma (DIAS, 2018, p.7). Por dispensar o uso de janelas, esse volume adquire um aspecto

imagens 112, 113, 114 e 115 .
fotografias da escada de acesso ao primeiro pavimento do edifício de exposições (edifício D). Fotografia da autora.

112

113

114

115

imagem 116 . fotografia do espaço coberto contíguo à praça de entrada (edifício B, das reservas técnicas) Fotografia da autora.

imagem 117 . fotografia da praça da entrada sul. Fotografia da autora.

imagem 118 . fotografia da varanda gerada no primeiro pavimento do edifício B, das reservas técnicas. Fotografia da autora.

imagem 119 . fotografia do interior do edifício B, da reserva técnica. Fotografia da autora.

116

118

117

119

120

imagem 120 . fotografia da sala multiuso (edifício E) Fotografia da autora.

imagem 121 . fotografia do subsolo do edifício destinado à sala multiuso, com a estrutura do piso flexível. Fotografia da autora.

121

mais abstrato em contraposição à expressão industrial dos galpões (DIAS, 2018, p.4). Destinado à reserva técnica (292.00 m²) [119], esse edifício é equipado por um sistema de climatização e elevadores de carga, além de amplos espaços com pé-direito duplo, de 10 metros, seguindo a altura do galpão ao lado.

Sua presença cria um espaço coberto contíguo à praça de entrada, formando um recuo com projeção triangular [116,117]; uma área de sombra e proteção da chuva, que direciona a entrada e o percurso do complexo para quem chega. Recurso obtido por meio da inclinação da parede e que estabelece uma espécie de varanda na parte de cima [118], com área de 47.00 m² de espaço coberto e 41.00 m² de espaço descoberto. Este espaço, gerado pela dobra, é um espaço sem definição preestabelecida, o que traz flexibilidade e abertura para intervenções artísticas e usos não previstos.

O volume construído para ser o auditório e espaço polivalente ligado às artes performativas (edifício E) [120] abriga também: oficina artística, área técnica e subpalco, no subsolo; a sala multiuso (Black Box), com 263.00 m² e área técnica, no térreo; e, por último, os camarins (50.50 m²), um pequeno terraço de 23.30 m² e uma área destinada ao campo Audiovisual e Multimédia (182.90 m²), no primeiro pavimento, áreas que se estendem no segundo pavimento, com mais 125.35 m².

A sala multiuso distingue-se deliberadamente do espaço convencional de teatro segundo o modelo italiano (com demarcação clara entre plateia e palco). Propõe-se, aqui, um espaço aberto, com pavimento [121] e teto [123] que comportam infraestruturas flexíveis, que permitem diferentes formas de organização e adequação à especificidade de cada espetáculo (PEDRO, 2011, p.61).

Trata-se de um espaço de caráter experimental, ditado mais pelo desejo de integrar o público e os artistas num espaço unificado do que pela vontade de seguir o modelo dominante, à italiana, e de impor uma rígida separação entre o palco e a plateia, onde os lugares consignados ao espectador e à ação são predefinidos e inalteráveis. A sala é considerada como uma cena contínua, onde as áreas de atuação e de auditório são variáveis permitindo organizar a sala segundo configuração em arena, em passerelle, em cena frontal ou bifrontal, etc (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

imagem 122 . fotografia do praticável utilizado para flexibilidade da sala multiuso (edifício E). Fotografia da autora.

imagem 123 . fotografias do teto da sala multiuso, com trilhos eletrificados por toda extensão (edifício E). Fotografia da autora.

imagens 124 e 125 . fotografias do sistema de contrapesos e cordas de sisal (edifício E). Fotografia da autora.

imagem 126 . fotografia do dispositivo hidráulico no subsolo, utilizado para flexibilidade da sala multiuso (edifício E). Fotografia da autora.

122

123

124

125

126

Os arquitetos propõem um volume que é, em si, um sistema e que conta com o piso definido por praticáveis independentes [122], executados em alumínio e compensado naval, que levantam e abaixam 1,20m e que são colocados sobre uma estrutura que segue o sistema de quarteladas, com medidas de 2x2m e 2x4m (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47). A modificação dessas alturas e da configuração do piso é realizada por meio de dispositivos hidráulicos [126], que contam com rodas e niveladores (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

Esse tipo de raciocínio advém do palco dos teatros convencionais, mas que aqui se estendem por toda a área e permite a definição da área do palco da maneira que for mais conveniente. Permite várias possibilidades de configuração, como palco central, bancadas transversais ou longitudinais que atravessam a sala, uma disposição mais frontal que remete à composição mais tradicional, ou o modo padrão do piso sem demarcações (DIAS, 2018, p.7).

Como suporte a essa flexibilidade pretendida e já anunciada com a versatilidade do piso, está o sistema de varas eletrificadas [123] para iluminação e estrutura teatral, que também se entende ao longo do espaço, para garantir as possibilidades reveladas no piso. A teia²⁸ é construída em travessas de madeira e por um conjunto de 45 contrapesos e cordas de sisal [124,125], usados para acionar manualmente as varas (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

A exibição desse mecanismo permite ao público acompanhar os movimentos de cena que, num espaço convencional, estão ocultos pela boca de cena, na caixa de palco (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

João Almeida, durante visita ao ACAC aponta para como o funcionamento desses sistemas impacta sobre a flexibilidade da sala/auditório:

Uma das características que nós temos aqui é o fato de que toda estrutura que está oculta nos teatros, aqui está a mostra, e cujo seu funcionamento permite baixar as guias, configurando assim a luz e som conforme a natureza do evento a decorrer. A teia, por seu lado, ocupa a quase a mesma área do palco, logo, podemos colocar em quase todos os pontos luz e som, conseguimos uma multiplicidade de cenários. As varetas eletrificadas e amplificadas, estando visíveis e identificadas criam um aspeto cênico que é muito bonito. Uma das características especiais do palco é o fato de ser configurável, ou seja, cada

28 teia é o “gradeamento de madeira ou metal, dividido em carreiras transversais, que sustentam o urdimento. O conjunto de urdimento de uma caixa de teatro; grelha”. TEIXEIRA, U. (2005) “Dicionário de Teatro”. Brasil, S. Luís: Instituto Geia. p 262

127

128

129

29 O Teatro Schaubühne, localizado em Berlim, foi projeto de Erich Mendelsohn, e atualmente é considerado patrimônio histórico da cidade. Originalmente um amplo cinema, a sala principal, transformada por Peter Stein. (fonte: <https://www.berlin-buehnen.de/de/buehnen/schaubuehne-lehniner-platz/> acessado em 02 de dezembro de 2019, às 10h)

Esta sala é absolutamente flexível, sem uma caracterização predefinida, de cena contínua, por meio de uma modulação que se estende por toda a área. A sala é constituída na totalidade por plataformas que sobem e descem e o teto é corrido por uma teia contínua que permite a suspensão de painéis acústicos, cenários ou dispositivos de iluminação. É possível convertê-la em três espaços de teatro menores, utilizados separadamente, de forma alternada ou simultaneamente (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.46).

Nesta sala, as áreas de atuação e de auditório são variáveis e os lugares do público podem ser dispostos com grande flexibilidade através da montagem das cadeiras sobre praticáveis móveis (RIBEIRO, 2008, p. 62-65).

30 Oskar Schlemmer (1888- 1943), cenógrafo, coreógrafo e pintor alemão, ensina na Bauhaus onde desenvolve estudos artísticos e teóricos acerca do espaço teatral. Entendia que o espaço cênico ideal deveria ser uma estrutura arquitetônica concebida em largura, altura e profundidade, subtilmente determinada pela medida do corpo humano (RIBEIRO, 2008, p. 63).

imagem 127 . fotografia do Teatro Schaubühne Disponível em: <https://www.uni-weimar.de/architektur/e+gel2/images/theater4.pdf> acessado em 15 de janeiro de 2020.

imagem 128 e 129 . fotografias do teatro Oficina de Lina Bo Bardi. Fotografia da autora.

quartelada de madeira, que compõe o palco, pode baixar até 1,20m individualmente ou recorrendo a praticáveis podemos criar estruturas como arquibancadas. As janelas laterais de grandes dimensões, lado nascente e poente do edifício permitem o aproveitamento da luz natural e ajudam a criar e compor cenários (ALMEIDA, 2018, entrevista, acesso restrito).

Os teatros de uso múltiplo constituem espaços alternativos, experimentais, que tomam a sala como o território da ação, por inteiro, utilizando-a das mais variadas formas. Um pavimento e um teto técnico total (urdimento e teia) proporcionam a mutabilidade do espaço, alterando integralmente a relação do espectador com a cena (RIBEIRO, 2008, p. 63).

Cria-se, dessa forma uma estrutura homogênea e flexível (DIAS, 2018, p.7), por todo o espaço da sala multiuso proposta.

O projeto deste auditório é uma experimentação que parte de duas referências contundentes no sentido da composição da arquitetura teatral, citadas por João Almeida e explicitadas por JMR e Catarina Fortuna (2015, p.46): a sala da Companhia de teatro Schaubühne²⁹ em Berlim [127], edifício, originalmente concebido como um amplo cinema, com projeto de Enrik Mendehlson, de 1927, mas posteriormente transformado, em 1975, sob a direção do encenador Peter Stein, numa sala multifuncional de cena contínua (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.46) e o Teatro Oficina [128,129], projetado por Lina Bo Bardi em 1984 para o grupo de teatro do encenador José Celso Martinez Correa.

O projeto de Peter Stein na Schaubühne, paradigma do teatro que retoma algumas das ideias de Oskar Schlemmer³⁰ na Bauhaus, pode ser entendido a partir da tipologia de edifício teatral de uso múltiplo, conhecido como black-box - caixa preta -, que contraria os moldes dos teatros à italiana, caracterizados pela deliberada separação física entre palco e plateia. É referência para a conformação da sala multiuso por propor um sistema e um espaço unificado e flexível que integra o público e os artistas de forma a descentralizar a cena e permitir configurações distintas para cada espetáculo (RIBEIRO, 2008, p. 62-65).

Os teatros de uso múltiplo constituem espaços alternativos, experimentais, que tomam a sala como o território da ação, por inteiro, utilizando-a das mais variadas formas. Um pavimento e um teto técnico total (urdimento e teia) proporcionam a mutabilidade do espaço, alterando integralmente a relação do espectador com a cena (RIBEIRO, 2008, p.63).

130

imagens 130 e 131 . fotografias do espaço coberto em frente à bilheteria (edifício E) Fotografia da autora.

131

Já no Teatro Oficina, são tomados como referência três aspectos fundamentais: os mecanismos e espaços técnicos deixados à mostra, “cuja coexistência com o espaço de representação favorece a integração na ação e a sua exploração plástica e dramática” (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47); o segundo relacionado à abertura ao exterior, pela existência da janela longitudinal que garante uma relação visual com o exterior e integra o contexto urbano ao espetáculo e o terceiro, à conformação de um percurso, derivado do próprio formato estreito e alongado do teatro Oficina, com entradas nas duas extremidades (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

Embora com diferentes formalizações, essas experiências têm em comum o desígnio de questionar o lugar do espectador no espaço/tempo da representação e a relação público objeto teatral (RIBEIRO, FORTUNA, 2015, p.47).

Neste volume, com uma estratégia análoga ao espaço coberto criado por meio de dobra do volume da reserva técnica, uma inclinação da parede indica a entrada do auditório e cria um espaço de espera, coberto, logo em frente à bilheteria [130,131].

A implantação destes dois novos corpos respeita a escala dos galpões e a materialidade inédita proposta para as novas construções se diferencia sem se contrapor ao que previamente existia. A materialidade das novas propostas assume, aqui, uma importância na relação entre os edifícios existentes e as novas propostas, numa clara opção pela coexistência. Estes novos corpos foram executados em parede dupla de concreto, pigmentado a preto, a fim de não se destacarem em relação às paredes da antiga construção, feitas de pedra vulcânica, bastante espessas, como menciona o memorial descritivo do projeto.

Como aponta Isabel Salema (2015, online), os arquitetos pediram à cimenteira Secil que fizesse no seu laboratório uma investigação sobre o pigmento e os inertes que compõem o concreto. Foram experimentadas e produzidas diversas amostras, a fim de alcançar uma textura e coloração³¹ pertinente com a construção preexistente [132]. Foram ainda trabalhadas as texturas das superfícies das novas construções: em alguns lugares o concreto é polido e

em outros áspero [133].

Se, por um lado, a pesquisa criteriosa das paredes de concreto assegurou um cromatismo semelhante às pedras vulcânicas do antigo construído, a geometria altera completamente, identificando claramente o convívio dos dois tempos diferentes de construções.

A materialidade gerada se configura em uma sofisticada distinção de textura entre o que abriga e o volume. Nas áreas cobertas, que se constituem como sombra e proteção, o acabamento é liso, enquanto o volume inteiro externamente é apicoadado, rugoso.

O tratamento das superfícies, como pavimentos, muros exteriores dos edifícios novos, procura reafirmar as escolhas de projeto que prima pela convivência entre o novo e o antigo. A materialidade diz muito sobre a expressão do projeto, por manter sutis variações, através da mudança de textura e acabamentos.

Não procuram mimetismos, mas também não querem rupturas. Procuram sim uma inteligibilidade e lógica poética que se referencia na preexistência de um modo não imediato, assim como em vários exemplos de arquitetura e escultura contemporânea, revelando uma vasta cultura visual, que confere aos autores uma gramática que lhes permite articular este exercício de composição e descontextualização (PEDRO, 2011, p.60).

Dessa forma, este projeto expõe de maneira precisa as premissas seguidas pelo arquiteto de reconhecimento e releitura, tanto da morfologia, quanto da materialidade dos edifícios preexistentes.

31 A escolha final do material foi “oito por cento de pigmento preto e pedrinhas de basalto com uma dimensão máxima de 10 milímetros”. (fonte: <https://www.publico.pt/2015/04/10/culturaipsilon/noticia/o-betao-encontrou-o-basalto-e-isso-deu-cinzeno-mais-escuro-1691575>, acessado em 15 de janeiro de 2019)

132

133

134

imagens 132, 133 e 134 . fotografias das pedras vulcânicas da preexistência, das texturas do concreto dos novos edifício e do material do piso, respectivamente Fotografia da autora.

3.5 ARQUITETURA REMODELAÇÃO SÓTÃO DIAS DA SILVA

Projeto (2013-2017) de um dispositivo de luz, definido a partir de quatro lanternins [137] associados e uma mesa [136], através da qual a luz passa para iluminar a área de circulação vertical no centro da casa.

A luz é o objetivo deste projeto, é a busca e o direcionamento da luz que dá sentido à intervenção, tratada enquanto potencialidade. O efeito dela, quando direcionada dá a sensação de volume e de continuidade. Deste modo, a luz é “modelada por um novo dispositivo de relação com o exterior” (RIBEIRO, 2018, p.44), considerado um habitáculo pelo arquiteto. A luz, aqui, é materializada por meio da intervenção, “como mecanismo espacial” (RIBEIRO, 2018).

Neste projeto três questões são relevantes para entender o raciocínio projetual de JMR, a relação com a luz, que rebate diretamente sobre a materialidade e a cor escolhidas para o projeto; a escala da intervenção e a volumetria deste objeto híbrido que é mesa e lanternim ao mesmo tempo.

A proposta desse dispositivo proporciona a iluminação das áreas centrais da antiga casa, antes escuras, onde se localiza a circulação vertical e acesso aos quartos. Cada um dos quatro lanternins foi desenhado com inclinação distinta, a partir de “prismas quadrangulares crescentes” [135] (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo), que apontam para as aberturas criadas na mesa e direcionam a luz à área da escada, penetrando até o piso térreo, ao hall de entrada.

Para se alcançar uma melhor iluminação ao longo do ano, duas das aberturas estão orientadas a sudoeste, uma a noroeste e outra a nordeste. Os lanternins, associados às aberturas zenitais, foram desenhados com formatos e inclinações que difundem a luz, diminuindo efeitos indesejáveis como ofuscamento ou iluminação direta nas áreas de trabalho.

Dessa forma, o projeto sinteticamente realiza operações de corte e direcionamento da luz, conforme descreve o arquiteto no memorial descritivo desta casa:

A luz aparece como matéria viva, em movimento, marcando a passagem do tempo, onde a variação da sua intensidade e cor se obtém através da passagem do dia para a noite, do inverno

135

136

137

Imagem 135 . fotografia dos prismas dos lanternins. Fotografia da autora.

Imagens 136 e 137 . fotografias do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografia da autora.

desenho 21 . planta sótão

escala 1:150

desenho 22 . corte AA

escala 1:150

desenho 23 . corte BB

escala 1:150

desenho 24 . corte transversal

escala 1:150

para o verão. Desta conjugação deriva um dispositivo espacial particular, onde a luz natural adquire uma expressividade difusa e dinâmica, dotada de espessura e densidade (RIBEIRO, 2018, p. 45).

Essa noção de “espessura” e “densidade” da luz traz uma percepção e poética, enquanto elemento catalisador no processo de concepção e passa a fazer parte do projeto como premissa e materialidade.

Essa relação determina a materialidade do projeto, a cor branca, tem papel sobretudo na reflexão, iluminando de forma indireta o sótão (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo). A mesa e os lanternins são compostos por estrutura tubular de aço, revestida com placas de MDF hidrófugo, sem juntas, pintadas de branco. A estrutura da cobertura existente em madeira foi reforçada para permitir a instalação de clarabóias e a fixação dos prismas que encaminham a luz solar (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo). A intervenção é apenas anunciada do lado de fora da casa, através das clarabóias no telhado [140].

A volumetria é marcada por uma nítida continuidade dos prismas dos lanternins na base da mesa, que funciona como passagem [138,139]. Os lanternins ficam suspensos, como se fossem cortados no plano da mesa, uma pausa, e continuam seu formato integrado ao desenho da mesa.

O projeto prevê uma nova organização espacial marcada pela introdução deste objeto inédito. A base e estrutura da mesa são continuações dos prismas dos lanternins, que se interrompem para o espaço de trabalho da mesa. Além dessa intervenção, foram instalados armários no perímetro da sala, na mesma cor para potencializar a reflexão da luz promovida pela mesa.

A escala da intervenção e a dimensão da mesa apropriadas ao contexto da preexistência, permitem uma nova interação com o espaço do sótão, antes inutilizado. O piso do sótão é totalmente modificado com a proposta, a dinâmica e ocupação do mesmo passa a ter uso, complementados com uma zona de estar no sótão. Já no interior da casa, a modificação é a partir da luz e da gradação da mesma, em decorrência das distintas orientações dos lanternins.

140

138

139

imagens 138 e 139 . fotografias da mesa por baixo e por cima, respectivamente. Fotografia da autora.

imagem 140 . fotografia externa da casa em que houve a intervenção no sótão. Fotografia da autora.

141

142

Aqui a flexibilidade e as potencialidades de uso, tão características no conjunto de obra de JMR se torna o diferencial deste projeto, por sua latência. Não se trata apenas de um lanternim e da resposta imediata ao uso programado, mas a maneira como alia a resposta direta às novas possibilidades, um plano com aberturas para permitir a passagem de luz, que se torna também um plano de trabalho, além de um objeto que reverbera espacialmente.

É em conexão com isso, que este projeto, bastante recente de JMR, representa muito mais do que uma tentativa de simplesmente trazer luz aos ambientes internos, a luz entra aqui como meio, se materializa, e a escala deste projeto justamente faz a sintaxe entre a arquitetura e a cenografia.

Este projeto, pelo modo como o arquiteto faz a releitura espacial e propõe um elemento híbrido, sintetiza essas transferências de raciocínios e de métodos entre as disciplinas de arquitetura e cenografia.

Imagens 141 e 142 . fotografias do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografia da autora.

143

imagem 143 . fotografia do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografia da autora.

imagem 144 . perspectiva isométrica explodida. © João Mendes Ribeiro

144

capítulo 04
INTERSECÇÕES

A atenção a cada caso, tendo sido compreendido o contexto desta produção, permitiu reconhecer aspectos da intersecção entre ambas as disciplinas e a abrangência de diferentes tipologias programáticas e formais da prática de JMR. As três obras de arquitetura, independentemente da escala, partem de um contexto físico existente – o Colégio das Artes de Coimbra, o complexo de uma antiga fábrica de álcool nos Açores e uma casa, respectivamente. Os projetos de JMR reconhecem os valores intrínsecos, materiais e imateriais, e admitem a preexistência como matéria de projeto, habilidade aprendida em sua formação acadêmica e no contato próximo com Fernando Távora (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito). Já os dispositivos cênicos explicitam a sua relação com o espaço e com a materialidade.

As relações e confluências entre arquitetura e cenografia na obra de JMR não ocorrem como transferências diretas, nem de uma maneira única. Algumas vezes as duas disciplinas convergem em uma obra que transita entre os dois campos e escalas e outras divergem, delineando os limites entre as duas linguagens.

A triangulação dessas experiências, seja no âmbito da arquitetura, do mobiliário ou da cenografia, permite o estudo das recorrências e de processos que ocorrem por meio do diálogo entre esses campos. Os pontos de contato entre as disciplinas partem da relação concomitante do arquiteto nas duas áreas e refletem na materialidade dos projetos, assim como as diferenças entre os campos são marcadas e admitidas pelo arquiteto.

4.1 CONVERGÊNCIAS Constituído o percurso realizado até aqui pode-se afirmar que a produção de JMR é interdisciplinar. Interdisciplinaridade, entendida aqui como uma prática de interação e diálogo entre distintas disciplinas a fim de superar a fragmentação do conhecimento e possibilitar a troca (ARANHA, OLIVEIRA in SILVA, 2010, p.81), permite alcançar uma ampla margem de metodologias e interpretações e a mútua repercussão. Carmem Aranha e Alecsandra Oliveira (in SILVA, 2010, p.81), ao tratarem do tema da construção do conhecimento atual e da questão da interdisciplinaridade como constituinte desse processo, observam que, na interdisciplinaridade:

procura-se a superação das fronteiras disciplinares. É possível sua construção através da definição do que as disciplinas têm em comum, através da unificação ou síntese de conhecimentos ou do estabelecimento de uma linguagem compartilhada. Observa-se uma troca profunda entre disciplinas, na qual instrumentos, métodos e esquemas conceituais são integrados (ARANHA, OLIVEIRA in SILVA, 2010, p.81).

Essa troca profícua entre disciplinas pode ser reconhecida no conjunto de obras deste arquiteto de duas maneiras claras: internamente por meio do diálogo e da influência no modo de pensar o projeto — patente na escala de seus projetos e na materialidade utilizada — e externamente, na cooperação existente entre outros profissionais — tanto na arquitetura, disciplina interdisciplinar em sua essência, quanto na cenografia, na relação com diretores, encenadores, coreógrafos, atores e bailarinos.

Em JMR, esse conceito materializa-se a partir do raciocínio empregado, que permeia a arquitetura e a cenografia concomitantemente, por estar intimamente ligado ao processo e às relações entre ambos os campos, não simplesmente como transferências diretas, mas enquanto estratégia projetual, que usufrui dessa interlocução e transição e constitui-se num procedimento singular do arquiteto:

A experimentação que faz nas duas disciplinas, a arquitetura e a cenografia, tão distintas no espaço e no tempo, mas essencialmente nos seus objetivos, permite-lhe tratar temas, gramáticas e linguagens comuns e dissonantes, alcançando mestiçagens com um potencial poético não usual. (PEDRO, 2011, p.11)

O conceito de interdisciplinaridade emerge, portanto, para reforçar a noção de diálogo como qualidade da produção do

arquiteto, que atua no interstício entre as disciplinas, ora se detendo em uma, ora focando em aspectos próprios da outra.

Acredita-se, dessa forma, que as convergências entre ambas as disciplinas, ademais dos princípios e transferências conceituais, são possíveis por meio de procedimentos e metodologias recorrentes nos dois campos e verificados no conjunto de obras de JMR: os **dispositivos autônomos**, o **domínio dos materiais**, a **flexibilidade** e a **edição da luz**. Considerando a prática da arquitetura como atividade paralela e concomitante à concepção cenográfica, é possível reconhecer esses processos de permuta entre o palco e os projetos de arquitetura.

4.1.1 DISPOSITIVOS AUTÔNOMOS Elementos que podem ser considerados uma matriz comum à concepção cenográfica e arquitetônica deste arquiteto (PEDRO, 2011, p. 21). Dispositivos autônomos, considerados aqui, objetos independentes e inéditos, que se inserem num dado contexto e articulam os espaços e os usos, também denominados pelo arquiteto como *dispositivos pontuais* e *objetos-sistema* (RIBEIRO, 2007, p. 86).

Na concepção desses objetos e dispositivos cênicos, JMR visa uma coerência e busca uma forma elementar, partindo sempre de uma linguagem abstrata (TÉRCIO, 2007 in RIBEIRO, 2007, p.47), volumes prismáticos que se desdobram e que tangenciam a escala do mobiliário, marcados sempre pela autonomia. São objetos cuidadosamente desenhados e detalhados, em função dessa forma elementar inicial e dos mecanismos propostos, que correspondem aos usos.

O projeto dos mesmos decorre da relação pretendida com o contexto. Na cenografia, com os movimentos dos atores e bailarinos e com o texto narrativo, enquanto, na arquitetura, com o espaço dado e a ambivalência de usos. Dessa forma, a escala e o volume são determinados a partir dessa relação.

Esse modo de operar, propondo um dispositivo cenográfico mediante um elemento externo, inédito e inserido, enquanto método transversal à arquitetura e à cenografia, pode ser verificado nos projetos cenográficos que se configuram como caixas e que se enquadram na tipologia de “cena aberta” (RIBEIRO, 2008). Alguns exemplos são as peças de *Leôncio* e

Lena (1994), *Uma Visitação* (1995) e dos espetáculos de dança *Propriedade Privada* (1996) e *Savalliana* (2000), em que os objetos móveis e independentes se configuram e se alteram, deixando a mostra a área dos bastidores do teatro.

O dispositivo proposto para *Uma Visitação* [01], analisado nesta pesquisa, constitui o paradigma destes elementos, caixa com um volume prismático definido, que se desdobra a partir da ação e movimento dos atores no decorrer da peça. Este objeto estrutura a narrativa, transita entre escada, banco, janela e cadeira, que rotaciona e se encaixa na peça principal.

De modo análogo, em *Propriedade Privada* (1998) [02], foram propostos 8 módulos (mesmo número de bailarinos), que se associam formando uma parede, um bloco contínuo que atravessa o palco. Esse volume definido vai se transformando ao longo do espetáculo, a partir de mecanismos e sistemas de rodas e alavancas, e da interação com os bailarinos (ALHO, 2015, p.29). A potência dessa cenografia está nessas caixas contentoras que se articulam e se separam, criando dinamismo e encerrando em si significados e elementos que remetem à cidade ou ao ambiente doméstico. Esses módulos contêm portas pivotantes e pequenas janelas, além de elementos particulares, como uma mesa que rebate, uma cadeira suspensa e a escada em uma das pontas desse eixo principal.

Por sua vez, em *Leôncio e Lena* (1994) [03] de Georg Büchner, produzido pela Companhia Escola da Noite, é perceptível sua configuração remetendo diretamente a elementos arquitetônicos, como rampa e escadas, com ritmos e alturas diferentes, que geram diferentes apropriações. Enquanto em *Savalliana* (2000) [04], a cenografia se caracteriza por caixas de madeira fechadas que se abrem formando degraus de 40cm de altura, de onde pode-se puxar como uma gaveta planos de madeira que as transformam em escadas. São objetos móveis que se conjugam. Cada caixa desdobrada funciona isolada ou conjuntamente com as outras, consoante os movimentos dos bailarinos, criando arquibancadas ou uma parede contínua. Uma das faces, a que fica oculta durante parte do espetáculo, é uma fachada luminosa, que se acende e se torna uma luminária.

01

02

03

04

imagem 01 . fotografia da peça *Leôncio e Lena* (1994). Acervo Companhia Escola da Noite. © José Maçãs de Carvalho

imagem 02 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins

imagem 03 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1998), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz

imagem 04 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana* (1998), de Rui Lopes Graça . © João Mendes Ribeiro

Na arquitetura de JMR, esta operação de inserção de elementos autônomos pode ser observada em muitos de seus projetos, tanto como técnica possível para lidar com a preexistência, quanto como consequência da intersecção entre arquitetura e cenografia em sua prática profissional.

Projetos como o do Centro de Artes Visuais (1997-2003, Coimbra) [07], com a caixa que contém os laboratórios, as estantes, que pela escala mantém um papel de divisórias, relacionando-se com a arquitetura e, destacadamente, o novo lanternim proposto, objeto “híbrido” que transita entre as escalas de mobiliário e arquitetura por sua configuração. Ou o projeto da Casa da Escrita (2004-2010, Coimbra) [05,06], com as estantes que rotacionam e que conta com mecanismos que as transformam em mesa ou expositores, ou com a escada, cuja estrutura se transforma em estantes.

Do mesmo modo, pode-se elencar o projeto do Arquipélago (2007-2014, Ribeira Grande) [08], permeado por esses dispositivos, como as estantes na área da biblioteca e o armário na área do educativo, além do elemento que é escada e sanitário e que forma um pequeno mezanino no edifício reabilitado da loja, logo na entrada no complexo. Caixa que se insere e além de abrigar os usos previstos, cria uma outra dinâmica pela escada e espaço de mezanino criados.

Por sua vez, no caso da casa Robalo Cordeiro (2003-2009, Coimbra) [09], esse objeto ganha corpo enquanto volume acoplado na arquitetura, na fachada dos fundos, cubo totalmente revestido de compensado naval, cujas portas rebatíveis revelam a existência de aberturas para o exterior e funcionam, também, como mobiliário. Nesse caso, o dispositivo ultrapassa a escala do mobiliário e da inserção num espaço dado, passando a criar esse espaço que se vincula à antiga casa.

Dessa forma, pode-se reconhecer nesses projetos uma metodologia análoga, em que, por meio dos elementos autônomos que se constituem aqui como recurso para lidar com a espacialidade e as construções existentes, mantém-se a integridade da preexistência e prioriza-se a distinguibilidade.

Tal como acontece no teatro, onde se explora a contradição fundamental entre o espaço permanente da arquitetura e o espaço efêmero do espetáculo, deparamo-nos neste projeto com um confronto entre a perenidade do contentor (o edifício preexistente) e a ligeireza dos objetos autônomos criados

05

06

imagens 05 e 06. fotografias da Casa da Escrita, sala com as estantes que rotacionam. © do mal o menos

imagem 07. fotografia do elemento autônomo do CAV. Fotografia da autora.

imagem 08. fotografia do ACAC. Fotografia da autora.

imagem 09. sequência fotográfica de abertura do escritório da casa Robalo Cordeiro. © Fernando Guerra

07

08

09

10

11

imagem 10 . fotografia do dispositivo autônomo da casa Fonte Boa. Fotografia da autora.

imagens 11 e 12 . fotografias do dispositivo autônomo da casa Fonte Boa. © José Campos

12

para responder a novos requisitos funcionais. Este confronto resulta, fundamentalmente, da transposição do conceito de instalação para a intervenção arquitetônica, concebida como uma montagem de objetos contemporâneos num espaço antigo, clarificado pelo restauro (RIBEIRO, 2008, p. 186).

Obras exemplares no contexto das obras de Mendes Ribeiro, que lidam com o restauro por meio dessas intervenções pontuais e trazem implícitas premissas e estratégias advindas da sua relação e experimentação com a cenografia.

Ademais desses projetos, esse recurso é utilizado também no projeto para a Casa Fonte Boa (2006-2015, Penela) [10,11,12] que, embora se trate de um projeto novo, emprega essa premissa como potência para gerar flexibilidade espacial e programática. A comunicação entre os dois pavimentos é feita por um elemento autônomo (NEVES, 2016, p.197), que se configura como escada, armário e um pequeno lavabo. Esse elemento se destaca da estrutura da casa, criando frestas.

Os volumes do Centro de Artes Visuais (1997-2003), ou da Casa Fonte Boa (2006-2015) e a cenografia de *Uma Visitação* (1995), por exemplo, têm uma ação equivalente enquanto configuração de um volume autônomo que se estabelece de diferentes formas e altera o espaço. A escada é esgarçada pela presença desses elementos, sendo um elemento que é autônomo, tal qual a lógica da caixa, e que cria relações de reconfiguração por sua inserção.

Quer seja uma escada, um armário, uma caixa abstrata que se desdobra em elementos arquitetônicos, uma caixa destinada para áreas técnicas ou um aparato para luz, esses objetos têm um caráter de autonomia que lhes garante uma linguagem em comum, inclusive pela materialidade (usualmente JMR utiliza compensado naval), mas que, inseridos nos contextos, subordinam-se ao espaço e aos devidos programas.

Isto é, cada objeto é inevitavelmente *site specific*. Os objetos criados introduzem coordenadas na percepção do espaço estabelecendo um jogo onde as escadas se confrontam e dialogam, permitindo que o espaço existente se abra a novas leituras. (PEDRO, 2011, p. 21)

Daniel Tércio (TÉRCIO, 2007 in RIBEIRO, 2007, p.47-50), ao analisar esses elementos, nomeia-os de objetos inteligentes, por sua capacidade de reorganizar os espaços a partir de sistemas e operações, ligados aos movimentos dos

atores e bailarinos na cenografia e à versatilidade de usos na arquitetura.

Esses objetos cenográficos remetem aos “objetos específicos”, de Donald Judd, e se aproximam das intervenções praticadas nos anos 1960 e 1970, como aponta JMR:

[...] as afinidades do objeto cênico com os “objetos específicos” de Donald Judd, presentes no despojamento, na unidade da forma como valor estético, na composição modular e na procura do máximo rigor das relações de escala e proporção (RIBEIRO, 2008, p. 241).

Essa aproximação se dá na medida em que, como uma intervenção pontual, esses dispositivos cênicos se configuram como uma unidade que integra forma, cor, material, como valor estético e se inscrevem no espaço como constituinte do mesmo, numa composição que relaciona escala e proporção ao espectador.

Donald Judd (JUDD, 1965 in FERREIRA, COTRIM, 2007, p.96-106) classificou como “objetos específicos” seus próprios trabalhos e de outros artistas, a fim de categorizar os novos trabalhos que vinham sendo produzidos durante as décadas de 60 e 70. Considera-se, aqui, o conceito de “objeto específico” tendo em vista essa inscrição no espaço, a relação com o observador e a qualidade dos materiais com suas propriedades intrínsecas, nas quais cor, forma, remetem a si mesmos, criando unidades (JUDD, 1965 in FERREIRA, COTRIM, 2007, p.97). A espacialização destes objetos vem em reação aos conceitos tradicionais de escultura e pintura modernas:

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores – o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. [...] O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e mais específico do que a tinta sobre uma superfície plana (JUDD, 1965 in FERREIRA, COTRIM, 2007, p.103).

Essa aproximação faz sentido no que se refere à noção de “objetidade”, tratada por Michael Fried¹ que, ao criticar as obras minimalistas, às quais chama de “literalistas”, faz uma análise dizendo que a “objetidade” traz uma teatralidade implícita, decorrente da presença que esses trabalhos implicam, do distanciamento ou da aproximação. A apreensão do objeto se dá pela experiência e pela presença do espectador (FRIED, 2002, p.134), a partir de sua movimentação e de sua experiência no tempo.

Deste modo, a obra “literalista”, no que se refere aos “objetos específicos”, depende dessa relação entre o objeto, o espaço envolvente e o observador para acontecer. Requer presença, o que para Fried “é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco” (FRIED, 2002, p.136). Tal qual acontece com os objetos cenográficos de JMR, que necessitam dessa interação: o ator ou bailarino mede o espaço e o objeto com o corpo, dando ao espectador essa noção e percepção do espaço atrelado ao corpo.

Se, por um lado, esses objetos estabelecem essa aproximação aos “objetos específicos”, pela inscrição no espaço e pela inerente relação com o observador, por outro, são contrários a eles, como aponta o próprio arquiteto:

Contrariamente ao minimalismo, constituem objetos utilitários que se revelam a partir das ações dos intérpretes e onde a aparência monolítica e abstrata é subvertida através da multiplicidade de situações que resultam das suas características desdobráveis, deslizantes ou rebatíveis, aludindo a imaginários mais ou menos distantes. Iludindo a sua aparente abstração e contrariando a tese de Donald Judd, sobre a ausência de “ilusão e alusão” nos objetos, estes transmutam-se e aproximam-se do termo “híbrido” proposto por Robert Venturi, em *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, utilizando códigos convencionais contraditórios, dentro do mesmo objeto (RIBEIRO, 2008, p.372-373).

Essa aproximação ao conceito de *hibridismo*, desenvolvido por Robert Venturi (1995) é traço perceptível para o arquiteto investigado nesta pesquisa. JMR reconhece essa filiação no seu discurso, mais próximo de sua formação, refletindo sobre a lógica de suas obras. A noção de hibridismo entra, dessa forma, contrapondo-se à noção de “objetos específicos”, por introduzir simbologia e função a esses dispositivos. Remete, dessa forma, a uma ambiguidade, presente nas obras de JMR, em que as escalas se confundem e elementos encerram contradições, são abertos e fechados, abstratos e ambivalentes e primam pela flexibilidade.

Seja na cenografia, nos espaços teatrais ou na arquitetura, esses objetos percorrem o conjunto de suas obras, criando uma linguagem singular. Elementos interdisciplinares que nos permitem verificar uma clara articulação feita por meio dos mobiliários, que se confundem com a arquitetura pela escala e caráter espacial, configurando-se em divisórias e limites ou reverberando e modificando os espaços de inserção.

¹ Em seu ensaio, “Art and Objecthood”, publicado em 1967, na Revista *Artforum*, Michael Fried critica a arte minimalista, por acreditar que ela se constrói a partir de uma teatralidade imposta pela relação que propõe com o espectador, que passa a ter um papel de protagonismo, enunciado pela experiência. Fried defende que o objeto perde sua qualidade de arte ao se colocar nessa relação, mais especificamente, ele questiona as condições que declaram que os objetos são arte ou meros objetos, circunscritos em experiências reais. Para ele o Teatro é a negação da arte, devido seu papel representacional. E defende a pintura e escultura modernista dizendo que a “presentidade e instantaneidade” é que as tornam arte, que ao produzir um “contínuo e perpétuo presente” elas se distanciam da teatralidade (FRIED, 2002, p.144).

4.1.2 DOMÍNIO DOS MATERIAIS Outro ponto de contato entre as disciplinas, delineado pelas obras de JMR, é determinado pela materialidade. O domínio dos materiais, das características inerentes a eles, como o peso, a textura, a cor, a densidade, e das técnicas construtivas que os mesmos suscitam, fica claro nas escolhas criteriosas e detalhamentos de cada projeto. Ao que concerne às obras selecionadas, esse raciocínio de projeto empregado estabelece uma relação direta entre a morfologia dos elementos do espaço e suas articulações com os materiais.

Essa premissa do arquiteto é evidenciada nas obras cenográficas, por meio da verdade dos materiais. JMR busca as materialidades e técnicas condizentes que correspondem ao intuito e aos significados pretendidos:

No caso da cenografia há aqui claramente uma experimentação, eu vejo aqui um pouco a forma como o escultor trabalha, que é ter uma ideia, a partir dessa ideia definir um material, porque se fizer uma escultura de madeira é uma coisa, se fizer de metal é outra, se fizer em pedra é outra, portanto, procura um material e um sistema construtivo. Depois vem perceber quem pode trabalhar a pedra daquela maneira, ou ele próprio trabalha a pedra, não tem que ser necessariamente, e depois vai afinando a escultura de acordo com o processo construtivo. Eu acho isso muito interessante pois há um processo de experimentação e no limite o objeto cênico pode não entrar em cena. Na arquitetura isso não é possível [...] Aqui, para cada situação encontramos a solução mais adequada ao projeto, parte por conhecer muito bem os meios de produção e os materiais (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Diante disso, pode-se perceber o uso dos materiais admitindo suas características e tomando partido de suas especificidades. Em relação a esse domínio de JMR, os apontamentos dos coreógrafos Olga Roriz e Rui Lopes Graça e da arquiteta Luísa Bebiano se tornam relevantes, para sublinhar a recorrência:

Não é o simbolismo da pedra, é a pedra. Não é o simbolismo da porta, é porta. [...] se uma coisa é de ferro é de ferro mesmo, não é faz de conta que é ferro. É pesado? É pesado (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Há uma dimensão, mesmo ao nível dos materiais usados e da escala e da densidade, do peso da coisa, quando é feito por um arquiteto, que eu sinto que é muito diferente de quando não é. Quando eu digo densidade, peso e materiais, há ali qualquer coisa de arquitetura, de obra, que penso que para o público é muito impactante. [...] E a cor dos materiais, a textura, de fato feito por um arquiteto porque tem uma relação com esses materiais que não é cenográfica, ou seja, não é mentira, é mesmo real, é uma parede, tem peso, não estais a ver uma cenografia de

uma parede, estais a ver uma parede (GRAÇA, 2018, entrevista, acesso restrito).

A magia da cenografia reside nos objetos verdadeiros que o João coloca num espaço fictício e na forma como trabalha o movimento dos dispositivos cênicos. Ele não faz na cenografia aquilo que não faria na arquitetura. Ou seja, não projeta uma parede de uma materialidade a fazer de conta que é outra. Se ele quer uma parede de pedra, ele vai pôr uma parede de pedra. E essa estranheza que o espectador tem no teatro, em conjunto com a luz, causa uma sensação de espaço mágico. [...] Pode dizer-se que é mais essa transposição da realidade para ficção que torna os cenários do João únicos, porque ele não é um cenógrafo, é um arquiteto a fazer cenografia. E, no meu ponto de vista, é isso que faz a diferença (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Na cenografia, essa presença dos materiais reais se torna mais evidente, ao colocar os elementos dentro de cena, sem ocultar suas características intrínsecas por artifícios ou ilusões, convencionais nesse campo. Apesar de ser uma característica presente em todas as suas obras cenográficas, verifica-se essa tendência, de forma mais literal, nos cenários *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998, Teatro Nacional São João, Porto) e *Pedro e Inês* (2003, Teatro Camões, Lisboa), por exemplo.

Em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* [13], a materialidade é determinante para dar o tom da narrativa. As paredes, revestidas com material de aspecto não homogêneo, remetem a um caráter arquitetônico e à noção de cidade, pela cor e textura – o material utilizado é o *viroc*, placa composta por uma mistura de madeira e cimento -, em contraposição ao aspecto liso e neutro do núcleo incrustado pintado de branco e sem marcação das juntas. Aqui, o piso tem destaque, feito com pedras soltas, que alude a um ambiente em ruínas. Tal característica, que relaciona as dimensões ao material escolhido, evidencia o domínio material criterioso do arquiteto, que opta por um piso fragmentado, formado por pedras partidas grandes e soltas, que exige atenção, mas que permite aos atores andar por elas:

Por isso, o piso foi feito com placas de desperdício de mármore, com peças soltas, os intérpretes tinham que ter cuidado ao andar, porque aquilo era instável, e, portanto, eles sentiam nos tempos de fala e nos movimentos, essa ruína. Eles próprios tinham que trabalhar sobre um chão irregular e arruinado, eles faziam barulho, e então precisavam esperar para dizer o texto, havia sempre uma relação direta da ação com a ruína e com o cenário (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

13

imagem 13 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 14 e 15 . fotografias do espetáculo de dança *Pedro e Inês* (2003). Acervo teatro Camões. © Alceu Brett

14

15

Por sua vez, em *Pedro e Inês* [14,15], isso ocorre por meio da presença da água e da terra, que surge de um alçapão. Trata-se do projeto de um tanque de água no palco. O arquiteto usufrui das características e das potencialidades da água, como a reflexão, que, em conjunto com a luz, cria uma dimensão física e simbólica. Luísa Bebiano ressalta esse aspecto na obra de JMR:

Se o João quer fazer um espelho de água, como em *Pedro e Inês*, ele põe água na cenografia, ele não coloca nada a imitar água, mas pelo contrário, tira partido das propriedades físicas e visuais do material real (BEBIANO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Esse domínio da materialidade, evidenciado nas cenografias, é também verificado na arquitetura. Aproxima-se, aqui, de dois casos para sinalizar essa atenção do arquiteto, a verdade dos materiais e a evidência construtiva patentes. No caso do projeto das Estufas Tropicais Jardim Botânico (2011-2013, Coimbra) [16,17], o material foi decisivo para o encaminhamento e o resultado da obra. JMR retirou a pintura exterior que existia para proteger as espécies da insolação e a substituiu por um vidro que cumpre essa função de filtrar o sol (NEVES, 2016, p.212). Essa ação reconstituiu a imagem do edifício e deu uma legibilidade à obra. Além disso, ao criar o tanque de água para as vitórias-régias e para atender às condições de umidade e temperatura propícias para as plantas, cria-se também uma poética, pela reflexão da água, que transforma a nossa compreensão do espaço, alterando a percepção e criando outras visualidades para a cobertura.

Já no projeto do Arquipélago (2007-2014, Ribeira Grande) [18,19,20,21], existem várias instâncias que comprovam esse princípio, mas o mais evidente é a busca por uma materialidade inédita proposta para as novas construções, executadas em parede dupla de concreto, pigmentado a preto para que não destoasse, no sentido da materialidade, dos edifícios construídos em pedra vulcânica (DIAS, 2018, p.4). Além da coloração, a textura tem um papel fundamental, em alguns lugares o concreto é polido e em outros, áspero. A distinção de textura se dá entre o que abriga e o que é externo, nas reentrâncias propostas nos dois novos volumes, que criam espaços cobertos, um contíguo à praça de entrada, e outro, onde se localiza a bilheteria do teatro, o acabamento é

liso, enquanto externamente é apicoado. O material liso e reflexivo aparece em contraposição ao material opaco e poroso. A materialidade é fundamental para a reflexão sobre a expressão desse projeto, por manter essas sutis variações, por meio da mudança de textura, acabamentos e cor.

Ademais dessas questões atreladas à escolha dos materiais, está o detalhamento e a técnica que JMR utiliza para cada caso, de maneira muito específica e atenta. O material já sugere o método construtivo, o material escolhido e a forma projetada estão intimamente ligados. Como um artífice que escolhe a ferramenta oportuna ao trabalho desempenhado, JMR determina os materiais de acordo com o objetivo e escala de cada projeto. É importante pontuar como os desenhos e as estratégias de projeto se traduzem claramente no espaço cênico e arquitetônico construído.

O acabamento de seus projetos, independentemente da escala, é realmente admirável, uma vez que cada encontro é pensado e definido. Segundo Olga Roriz,

O acabamento da cenografia está feito como num prédio, como se as pessoas fossem habitar aquela casa, portanto, não havia um prego a mostra! Eu disse assim, “Ó João, mas espera, as pessoas vão ver isso a 10 metros? Não importa!” (risos) Era que tinha que estar impecável! Ele queria impecável! Não havia nada, uma *costurinha*, um *preguinho*, nada! Tudo fantástico! Isso pra mim já é demais, acho que é o arquiteto um pouco fora do lugar, fora do sítio, por achar que as pessoas vão ver aquilo, vão habitar. Pronto, não vão habitar, é realmente um cenário! E o João os chama de *arquiteturas de palco*. Pois, já é arquitetura (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Esse rigor, verificado tanto na cenografia quanto na arquitetura, é resultado da importância que o arquiteto dá para o acabamento. Os dispositivos cênicos são habitados pelos atores e bailarinos e, portanto, devem ser pensados como tal (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito). Neste ponto, a convergência se concretiza por conta dessa atenção de JMR, que transfere constantemente o domínio técnico e material da arquitetura para as cenografias e experimenta novas formas de utilizar no campo cenográfico.

16

17

imagens 16 e 17 . fotografias das Estufas do Jardim Botânico de Coimbra. © José Campos

imagens 18, 19, 20 e 21 . fotografias do ACAC e das texturas. Fotografia da autora.

18

19

20

21

4.1.3 FLEXIBILIDADE A flexibilidade pode ser reconhecida no raciocínio vinculado à multiplicidade de ações nos projetos de JMR. Traduz-se como a capacidade de permitir diferentes composições físicas e arranjos espaciais, por meio da pluralidade formal e de possibilidades operativas (VALAGÃO, 2015, p.30), consoante o movimento e a interação.

Entende-se que a flexibilidade não é a antecipação exaustiva de todas as mudanças possíveis. A flexibilidade é a criação de uma capacidade de ampla margem que permite diferentes e até opostas interpretações e usos. (RIBEIRO, 2008, p.189)

A flexibilidade tem atuações distintas na arquitetura e na cenografia, decorrentes de suas diferenças e limites disciplinares. Na cenografia, os movimentos são predeterminados e a flexibilidade vem para responder a eles e assim permitir “jogo”, como António Augusto Barros comenta:

É esse o jogo, o João preocupa-se muito com isso, e é importante para o cenógrafo preocupar-se com isso, é importante perceber a cena, o que é essencial em cada cena, aquilo de que o ator precisa, porque o ator tem determinados movimentos, precisa de fazer determinadas coisas, precisa se relacionar com outros, para isso é essencial criar essa possibilidade de jogo. [...] O João tem muito essa sensibilidade para o lúdico, coisas que permitam jogo, brincar, teatralidade. Acho que ele também aplica isso na sua arquitetura, a sua arquitetura tem um lado lúdico. Fruto de todo o conhecimento e experiência que tem construído no teatro. (BARROS, 2018, entrevista, acesso restrito).

Na arquitetura, pela imprevisibilidade das ações, dos movimentos e das possíveis mudanças, a flexibilidade espacial vem aumentar a gama de respostas aos variados propósitos espaciais. Busca suportar uma diversidade de atividades e práticas, ou garantir a possibilidade de transformações.

O conceito de flexibilidade aborda definições relacionadas à ambivalência, à elasticidade dos espaços e à capacidade de se adaptar a novas exigências não previstas. Segundo Julia Schulz-Dornburg (2000, p. 18), a arquitetura já não pode ser homogênea, mas a busca por uma arquitetura flexível e interativa reestabeleceu a relação com as pessoas. Para ela, tanto a arte quanto a arquitetura seguiram nesse sentido e romperam com os moldes históricos, buscando a criação de lugares para serem utilizados, sentidos e experimentados, e considerando o espectador como participante desse processo.

La búsqueda de un lenguaje nuevo em arquitectura reemplazó

22

23

24

imagens 22, 23 e 24 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins

imagens 25, 26 e 27 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1998), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz

25

26

27

la definición estática convencional de espacio por una dinámica. En esta nueva arquitectura ‘reactiva’, el edificio se convierte en um lugar de intercambio, y su estructura en permeable. En la actualidad, la arquitectura está más interesada en el concepto que subyace a um objeto o acción y en el efecto que surte en nosotros que en su representación simbólica (SCHULZ-DORN-BURG, 2000, p.18).

A grande maioria das cenografias de JMR busca essa variedade de apropriação e esse “jogo” descrito por António Augusto Barros. Mas, apesar de podermos reconhecer essa diretriz em um leque enorme de suas cenografias, as que melhor representam esse direcionamento são: *Uma Visitação* (1995, Teatro Academico Gil Vicente) e *Propriedade Privada* (1996, Teatro nacional São João, Porto).

A cenografia de *Uma Visitação* [22,23,24], como estudada mais detalhadamente, é um exemplo nítido dessa versatilidade, os desdobramentos e as inúmeras possibilidades de usos demonstram. Uma caixa abstrata que se abre sequencialmente, ou não, em escada, cadeira, alcova, resultando em uma multiplicidade de elementos, que se ampliam no contexto da peça e da relação com os atores.

Em *Propriedade Privada* [22,23,24], essa ampla variedade de respostas, condicionadas à gradação de movimentos dos bailarinos gera novas possibilidades de configurações espaciais. Essa dinâmica se dá tanto internamente aos módulos, que são formados por portas e pequenas aberturas que rotacionam, como pela relação entre eles, assumindo diversas formas espaciais e funções com o desenrolar da dança. Atravessam o palco, como um plano contínuo, criam diagonal, rotacionam 180 graus e formam outras composições possíveis. E Olga Roriz destaca essa característica da cenografia:

Portanto, a cenografia leva-te a fazer, a criar, no fundo tu tens que responder às exigências da cenografia, porque ela é exigente! Tem muitas coisas, muitas saídas. Eu poderia fazer 10 peças com essa cenografia, partida, aos bocados, uma, todas juntas, de um lado, do outro, para cima, para baixo, portanto, há muita coisa que eu poderia fazer com a cenografia, ela também tem muitas questões ali dentro, tem muitas possibilidades, não quer dizer que ela seja labiríntica, mas quase, ela quase que pode ser labiríntica. É uma cenografia multiusos. Foi mesmo isso que eu pedi ao João (RORIZ, 2018, entrevista, acesso restrito).

Na arquitetura, este jogo também está constantemente-

28

29

30

31

2 Apesar do projeto buscar uma flexibilidade de configuração e de uso, a visita possibilitou perceber que os recursos propostos para a sala de estudo na prática não funcionam, os moradores acabaram optando por uma configuração fixa, de mobiliários.

imagens 28, 29, 30 e 31 . fotografias dos painéis pivotantes do CAV. Fotografia da autora.

te presente, como uma forma de não determinar o uso, de criar associações fluídas entre espaços, de permitir mudanças (RAMON, 2016 in NEVES, 2016, p.22). O CAV (1997-2003, Coimbra) representa esse intuito por meio dos elementos autônomos tratados, que neste caso trazem o tema da multifuncionalidade, e por meio dos painéis pivotantes [28,29,30,31] no térreo, cujo desenho envolve espaços segmentados ou que podem ser ligados e contínuos, proporcionando variados tipos de usos, de acordo com a exposição ou proposição de uso.

Na Casa Robalo Cordeiro (2003-2009, Coimbra - Portugal), isso se dá mediante elementos e planos que rebatem e se tornam mobiliários. A flexibilidade é buscada na sala de estudo², que corresponde a um volume totalmente revestido de compensado naval, cujas portas rotacionam e se abrem, desvendando as aberturas das janelas e funcionando também como mobiliários. Além das portas de correr da sala, que permitem um espaço amplo e conectado ou uma sala mais reservada, separada da área de circulação e da sala de jantar.

Essas estratégias demonstram essa tendência do arquiteto, mas o exemplo que assume maior dimensão e abrangência nessa busca por flexibilidade é o projeto do auditório/sala multiuso do ACAC (2007-2015), estudado mais detalhadamente no capítulo anterior. Esse projeto expressa esse raciocínio numa escala arquitetônica, com o auditório que é um verdadeiro sistema, que traz à tona a flexibilidade buscada nas cenografias.

Este auditório/sala multiuso [32,33,34] é capaz de se adaptar às diferentes especificidades dos espetáculos e se configurar de distintas maneiras. Seu projeto arquitetônico corresponde a uma série de mecanismos e sistemas que aportam essa flexibilidade e permitem sucessivas modificações espaciais e de uso, consolidando, assim, essa premissa.

Aqui, a flexibilidade proposta por Mendes Ribeiro, muito presente em suas cenografias, toma corpo enquanto arquitetura, numa tipologia teatral - a sala multifuncional.

A sala multifuncional é uma resposta possivelmente mais verdadeira à preocupação do arquiteto moderno com a flexibilidade. A sala com uma finalidade mais genérica do que específica, e com mobiliário removível

32

imagem 32 . fotografias da sala multiuso ACAC. © José Campos

imagens 33 e 34 . fotografias do sistema de varas eletrificadas do teto e do sistema de contrapesos, respectivamente. Fotografia da autora.

33

34

em vez de divisórias móveis, propicia uma flexibilidade mais perceptiva do que física e permite a firmeza e a permanência ainda necessárias em nossos edifícios. A ambiguidade válida promove flexibilidade útil (VENTURI, 1995, p.33)

Dessa forma, esses projetos exemplificam a busca de JMR por versatilidade na arquitetura, ação que gera uma potência de espaços e que permite alterar os usos antes previstos. JMR destaca essa relação com a flexibilidade:

gosto dessa ideia de que há sempre uma capacidade de transformação, agora funcionam assim, mas podem funcionar deste modo ou de outro modo, as obras não podem ser completamente estanques (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Pode-se verificar em suas obras uma busca por propiciar circunstâncias que possibilitem outros modos de utilizar e ocupar os espaços, refletindo, assim, nessa premissa recorrente em seu conjunto de obras.

4.1.4 EDIÇÃO DA LUZ A luz permeia suas obras. A iluminação tem papel fundamental na percepção do espaço, tanto na arquitetura quanto na cenografia, nesse último caso, referindo-se à artificial. A luz será tratada nesta pesquisa enquanto matéria essencial da arquitetura, como elemento integrante do espaço, que “assume uma dimensão quase metafísica” (PAVIS, 1999, p.202), controlando e graduando a ambiência e o sentido.

A luz contém qualidades próprias, cromáticas, ligadas à temperatura, a texturas (HAMBURGER, 2014, p.39), que redefinem visualmente os espaços e a organização de seus elementos compositivos, seja mediante seu direcionamento ou desenho de feixes luminosos. A iluminação, natural ou artificial, participa da constituição espacial de maneira determinante. Situada na articulação do espaço e do tempo (PAVIS, 1999, p. 202), dá o tom e assegura a transição de diferentes momentos.

O papel da luz e, fundamentalmente, do seu direcionamento relaciona alguns trabalhos de JMR, de arquitetura e de cenografia. Por mais que JMR não faça o projeto luminotécnico³ de suas cenografias, existem opções de projeto que condicionam o uso da luz, os materiais, as texturas e as geometrias interferem e dão base para o trabalho

³ Quando JMR está no cenário, a relação com a luz é feita em associação com outros técnicos. Luísa Bebiano (2018, entrevista, acesso restrito) destaca, por exemplo, sua relação com o designer de luz Nuno Meira, bacharel em Engenharia de Electrónica e Telecomunicações (1991), que desenvolve seu trabalho como designer de iluminação colaborando com diversos criadores das áreas do teatro e da dança. Foi distinguido, em 2004, com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte. (Fonte: <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/musicos/m/meira-nuno#tab=0> Acessado em 10 de janeiro de 2020).

35

imagem 35 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 36, 37 e 38 . fotografias do espetáculo de dança *Pedro e Inês* (2003). Acervo teatro Camões. © Alceu Brett

imagem 39 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro

36

37

38

de iluminação, que é pensado também em função das expressões buscadas para o espaço cênico, “propondo novos caminhos ao olhar, a luz nos convida a percorrer um ambiente, em circunstância específica. Redefine pontos de atenção, provoca novas tensões” (HAMBURGER, 2014 p.39).

É o caso da cenografia *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998) [35], em que JMR projeta um espaço encravado nos planos angulados: uma caixa, totalmente branca, em contraposição com o restante do cenário, cinza e com características de ruínas. Essa caixa, branca, salta quando iluminada. A cor, associada à iluminação, tem papel determinante na percepção deste espaço, assim como o acabamento.

Na cenografia *Pedro e Inês* (2003) [36,37,38], a luz entra em conjunção com a água, cujas possibilidades despertadas são muito enriquecedoras. A reflexão que surge da associação da água parada com o foco de luz é utilizada em diversos momentos do espetáculo, assim como o aspecto criado na relação da água em movimento com a luz e as projeções, que cria uma imagem em que a liquidez se transforma em uma mescla com outra consistência. A relação da água com a luz, a cor (das projeções) e o movimento dos bailarinos criam efeitos inusitados. A luz está sempre ligada à cor e à matéria.

Na cenografia *Savalliana* (2000) [39], JMR cria um plano de luz, na proporção em que ele busca e que se configura como fechamento do dispositivo cênico. Essa ação transforma o objeto em luminária ao longo do espetáculo, além de criar uma potencialidade por meio das sombras e dos movimentos dos bailarinos.

A manipulação da luz como matéria essencial do projeto arquitetônico remete aos moldes teatrais, como dar foco, realçar, dar ritmo, recortar e criar feixes de luz, a partir de escolhas de projeto e da materialidade. Porém, por se tratar, neste caso, da luz natural, em contraposição à artificial do Teatro, a dimensão do tempo é transmitida pelas inerentes variações de cor, forma e ângulo. As nuances características da luz natural dão ao projeto uma ambiência própria que se altera ao longo do dia.

Através de sua arquitetura, JMR se apropria da luz de uma

39

forma recortada, quase cenográfica. Ele insere, recorta, direciona e traz luz direta e difusa para o interior dos ambientes, filtrada por elementos projetados, cones de luz e através da configuração arquitetônica dos espaços. Em determinados momentos, a geometria e forma arquitetônica estão condicionadas à luz, aos objetivos ligados à iluminação desses espaços. Em outros projetos são os reflexos, associados à materialidade.

Esse recurso de direcionamento e recorte de luz pode ser verificado em diversos de seus projetos arquitetônicos, como na Casa da Escrita (2004-2010, Coimbra), no CAV (1997-2003, Coimbra), além da remodelação do sótão da casa Dias da Silva (2013-2017, Coimbra), que é a síntese dessa conjuntura. Na Casa da Escrita, a luz é direcionada com um lanternim cônico [40,41] criado nos corredores que dão nas escadas de acesso ao último pavimento. Além disso, no último andar, onde a intervenção foi mais incisiva, a geometria da cobertura gera rasgos de luz e janelas amplas [42], que direcionam a luz natural. A cor branca, tanto do volume cônico quanto da geometria, reflete a luz, deixando o ambiente mais claro pela luz indireta gerada.

No CAV, a luz é evidenciada pela proposta de um lanternim [45], que também é um objeto autônomo, dada sua ambivalência. Por dentro desse dispositivo o acabamento é liso e a cor é branca [43,44], enquanto externamente ele expõe sua estrutura, mostrando a cor do material escolhido, a madeira e os encaixes. Este objeto tem papel de destaque na intervenção e o objetivo do mesmo é trazer luz para a área da escada, por esse motivo a reflexão da luz define o acabamento interno.

Porém, o projeto que mais torna clara a relação do arquiteto com a luz é a remodelação do sótão da casa Dias da Silva, em que fica em evidência a plasticidade e os possíveis recortes da luz que, direcionadas para o interior, variam, constantemente, de intensidade e de angulação. O projeto se trata de um dispositivo de luz. Para tanto, o arquiteto propõe quatro lanternins associados a uma mesa, que dá continuidade à volumetria e forma. Através dela, a luz passa para iluminar a área de circulação vertical no centro da casa. Cada um dos

40

41

42

imagens 40, 41 e 42 . fotografias da Casa da Escrita. Fotografia da autora.

imagens 43, 44 e 45 . fotografias do CAV. Fotografia da autora.

43

44

45

46

47

imagens 46 e 47 . fotografias do sótão da Casa da Av. Dias Silva. Fotografia da autora.

lanternins aponta para uma direção, o que permite uma variação gradual e traz complexidade e materialidade para a luz.

A luz é o objetivo deste projeto, assumido pelo próprio arquiteto no memorial descritivo do projeto (RIBEIRO, 2018, memorial descritivo). São a busca e o direcionamento da luz que dão sentido à intervenção, tanto pela necessidade do projeto, pedido para tal fim, quanto pela potencialidade que a iluminação natural traz.

Pode-se notar, desse modo, que o lanternim é um elemento recorrente em seus projetos de reabilitação, que integra a luz à arquitetura, condicionando-a aos ambientes internos, muitas vezes mal iluminados. É um instrumento utilizado para responder às necessidades dos novos programas propostos.

Portanto, enquanto premissa e estratégia, a luz é tratada nesses projetos como elemento indissociável à matéria e ao espaço, agregando a estes características de mutabilidade e efemeridade, por ser “infinitamente modulável” (PAVIS, 1999, p.202) e, com isso, possibilitar novos processos de percepção e ambiência.

■

Dessa forma, ademais desses pontos destacados como recorrências, o arquiteto estabelece uma linguagem singular, reconhecível nesses projetos tratados, que transborda para cada um de seus projetos, apresentando soluções e procedimentos individuais e profundamente vinculados aos contextos específicos – sejam eles inseridos no campo do Teatro ou da arquitetura.

313

DISPOSITIVOS AUTÔNOMOS

cenografia *Uma Visitação* (1995)
cenografia *Leôncio e Lena* (1994)
cenografia *Propriedade Privada* (1996)
cenografia *Savalliana* (2000)
CAV (1997-2003)
ACAC (2007-2014)
Casa Robalo Cordeiro (2003-2009)

cenografia *Pedro e Inês* (2003)
ACAC (2007-2014)
Estufas Tropicais Jardim Botânico (2011-2013)
cenografia *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998)
cenografia *Estudo para Ricardo III* (2003)
Loja Claus Porto (2016, Porto)

DOMÍNIO DOS MATERIAIS

FLEXIBILIDADE

cenografia *Uma Visitação* (1995)
cenografia *Propriedade Privada* (1996)
CAV (1997-2003)
Casa Robalo Cordeiro (2003-2009)
OR *Mala-mesa* (1998)
ACAC (2007-2014)
Casa da escrita (2004-2010, Coimbra)
cenografia de *O mundo é redondo* (2018)

EDIÇÃO DA LUZ

cenografia *Savalliana* (2000)
Casa Fonte Boa (2006-2015, Penela)
cenografia *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998)
cenografia *Pedro e Inês* (2003)
Casa da escrita (2004-2010, Coimbra)
Remodelação sótão Dias da Silva (2013-2017, Coimbra)
Casa Robalo Cordeiro (2003-2009)
CAV (1997-2003)

4.2 DIVERGÊNCIAS O estudo desses projetos permite observar a interação entre as experiências nos âmbitos da arquitetura e da cenografia e as divergências, tanto no processo criativo, quanto das características implícitas de cada uma. Torna-se pertinente, dessa forma, sublinhar as especificidades de cada campo.

A cenografia e a arquitetura inscrevem-se em territórios distintos, distinção essa que se manifesta em temas opostos como, imagem e construção, ilusão e real, simulação e verdade, conduzindo a diferentes modos de leitura da realidade. Tradicionalmente, os territórios em que se inscrevem identificam objetos de concepção próprios. A arquitetura tem um campo de ação inscrito na realidade e no quotidiano, destina-se a cumprir necessidades concretas; opera espaços edificados, através de um sequencial representativo, cujo objeto é a construção. Por seu lado, a cenografia pertence ao campo da ficção e trabalham com textos, encenações e representações protagonizadas pelos gestos e expressões dos atores inscritos no espaço (RIBEIRO, 2008, p.97).

Partindo dessa constatação que norteia a atividade de JMR, é importante abordar questões ligadas à função, ao tempo, à dicotomia entre realidade e ficção e à imprevisibilidade e previsibilidade das ações em cada uma das duas disciplinas, por constituírem limites entre esses campos.

4.2.1 CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA COMO PROPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA A cenografia contemporânea, tratada nesta pesquisa, tem como princípio o espaço, entendido como espaço em movimento, não inerte ou homogêneo. Espaço composto pela materialidade e pelo “vazio” intrínseco a ela, matéria prima da arquitetura e da cenografia.

Embora não constitua o objeto de análise central desta pesquisa, a cenografia e os conceitos ligados ao seu processo de transformação ao longo do tempo são relevantes, por convergirem sobre as possíveis e patentes aproximações entre os campos do espaço cênico e da arquitetura. Para o recorte conceitual desta pesquisa, parte-se da definição de cenografia do cenógrafo José Carlos Serroni como “a dramatização do espaço” (SERRONI in HOWARD, 2015, p.17).

A cenografia, tal como é entendida atualmente, é a organização do espaço cênico, com o intuito da represen-

4 **Adolphe Appia** (Genebra, Suíça, 1862 — Nyon, Suíça, 1928) foi um arquiteto e encenador suíço, cujas teorias, especialmente no campo do espaço cênico e da luz, ajudaram a concretizar as transformações no contexto teatral do início do século XX. Sua enorme contribuição, segundo Cohen (2015, p. 32), a partir de seus “espaços rítmicos”, formados por planos e profundidades, está na percepção do potencial da luz e sombra, como componentes da criação do espaço. As escadas eram elementos recorrentemente utilizados por Appia, pela espacialidade e variedade de possibilidades de movimentos.

5 **Edward Henry Gordon Craig** (Stevenage, Inglaterra, 1872 – Vence, França, 1966), conhecido também como **Gordon Craig**, foi um ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro. Seu trabalho foi largamente conhecido em toda Europa e Estados Unidos. Craig propõe a autonomia da cenografia em relação ao texto narrativo (COHEN, 2015, p. 35).

tação, normalmente ligado a uma narrativa. Está, portanto, atrelada ao sentido de expressão artística como defendido por Miriam Aby Cohen (2015), de modo que “trata-se de (re) criar um espaço, capaz de enquadrar, abrigar, dimensionar, caracterizar e expor o ator, a partir de um texto, uma ação, uma partitura ou um propósito” (RIBEIRO, 2008, p.29).

Observa-se que a cenografia, desde sua origem, sofreu um processo de mudança, decorrente da transformação das artes cênicas e do Teatro. Tal mudança repercutiu em aspectos constitutivos e gerou uma espacialização, distanciando-se da bidimensionalidade, que tradicionalmente caracterizava a cenografia, para buscar sua inscrição no espaço, tridimensional (RIBEIRO, 2008, p. 172-174). Pode-se, numa breve temporalização da cenografia descrita por Patrice Pavis (1999, p.44-45), perceber essa transição sofrida:

CENOGRAFIA

Fr.: scénographie; Ingl.: scenography, stagecraft; Al.: Bühnenbild; Esp.: escenografía

A skênographia é, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta desta técnica. No Renascimento, a cenografia é a técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva. No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. É também, por metonímia, o próprio desejo, aquilo que resulta do trabalho do cenógrafo. Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, à concepção obsoleta do teatro como decoração. A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo. A cena teatral não poderia ser considerada como a materialização de problemáticas indicações cênicas: ela se recusa a desempenhar o papel de “simples figurante” com relação a um texto preexistente e determinante (PAVIS, 1999, p. 44-45).

A passagem da cenografia como plano pictórico de paisagem para a cenografia que organiza o espaço da cena em conjunto com a ação dos atores é a mudança mais significativa do século XX no âmbito do Teatro (RIBEIRO, 2008, p.29). Mudança que se pode atribuir a autores como Adolphe Appia⁴ (1862 - 1928) e Edward Gordon Craig⁵ (1872-1966). Ambos, cada um de uma maneira particular, foram responsáveis por modificar os moldes da cenografia e da arte teatral, na passagem do século XIX para o XX, propondo uma transformação baseada

na concepção espacial e na plasticidade do movimento, relacionado à presença e atuação do ator e utilizando a iluminação como instrumento de expressão (COHEN, 2015, p.28). Essa tendência vai se contrapor às influências do naturalismo e do realismo, em vigor na época, buscando escapar das premissas decorativas e pictóricas (NUNES, 2016, p. 47).

Nas produções de ambos, a cenografia adquire importância (HOWARD, 2015, p.29), trazendo a noção de espaço de cena como um lugar vivenciado pelos atores, que lida com a tridimensionalidade e com a realidade do palco.

Além desses nomes, precursores dessa tendência da inscrição da cenografia no espaço, JMR aponta para a influência da vanguarda russa da segunda década do século XX. Para ele (RIBEIRO, 2008, p. 264), a questão do espaço cênico se transformou, através de Vsevolod Meyerhold⁶ (1874 – 1940), pela sua exploração entre o movimento do ator e os objetos, colocando em evidência a relação com o espaço real.

Meyerhold investigava o universo da significação de um objeto inanimado que, pelo movimento e intenção do ator, pode torná-lo constituinte da ação e ainda transformá-lo em outro elemento, no contexto da peça, conferindo-lhe novo sentido (COHEN, 2015, p. 41). Essa relação proposta vai interferir de modo incisivo sobre a dinâmica teatral e tem influência, declarada pelo próprio arquiteto, sobre as obras cenográficas de JMR.

Pode-se analisar o processo representacional do cenário de maneira similar à ocorrida pela pintura. A cenografia passou por uma mudança e transição para o espaço, assim como as outras artes, deixando a representação literal e o figurativismo de lado.

Como consequência desse processo de transformação sofrida pelo Teatro, o espaço habitável e a inerente relação com o corpo e o movimento tornam-se temas centrais para a cenografia contemporânea. Temas tradicionais da arquitetura – tais como as noções de escala, de volume, de profundidade e extensão, de proporção, de limites entre interior e exterior, a relação com a luz, e interferência da materialida-

6 Vsevolod Emilevich Meyerhold (Penza, Rússia, 1874 - 1940), ator, produtor e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou. Executado pela ditadura stalinista, seus trabalhos artísticos e escritos acabaram banidos até 1955, quando foram resgatados (COHEN, 2015, p. 40). Durante sua vida artística experimenta várias formas de teatro, Meyerhold cria um sistema de atuação muito difundido, chamado “biomechanic” influenciando os principais encenadores do século XX (COHEN, 2015, p. 40).

de e da explicitação das técnicas construtiva – passam a ser também experimentados no campo das práticas cenográficas (NUNES, 2016, p. 47-48). A presença desses elementos na cenografia culmina na experiência que o arquiteto intitula como ***arquiteturas de palco*** (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito), aproximação que é tratada por Mendes Ribeiro:

Este interesse pelo espaço real – e por uma passagem da cenografia estética-contemplativa para uma cenografia estética-participativa – constitui uma das transformações mais significativas dos processos criativos no contexto teatral contemporâneo. Abandonados os telões estáticos e os expedientes decorativos da cena dramática, a cenografia deixa de ser uma estrutura de mera contemplação, para se transformar em lugar usado, sentido e experimentado. Aproximando-se da arquitetura, substitui o “objeto” para ser olhado, pelo “ambiente” para ser vivido. (RIBEIRO, 2008, p.29)

É nesta chave de transformação que JMR (2008, p. 216) reconhece em suas cenografias, duas tipologias, às quais ele chama de “cena aberta” e “cena fechada”. A primeira categoria, denominada “cena aberta”, configura-se com a inserção de elementos autônomos que deixam à mostra o espaço do palco e a área dos bastidores.

A esta tipologia correspondem dispositivos autônomos, de escala variável e mais ou menos compactos, independentes das estruturas circundantes. Sensíveis às características do edifício onde se instalam, frequentemente, ocupando o palco de forma escassa, de modo a acentuar o vazio e reinventar a sua arquitetura a partir da exposição das suas marcas construtivas e do aparato técnico de apoio à cena. Estes dispositivos podem configurar estruturas extensas e fixas ou objetos pontuais e dinâmicos – multifuncionais, móveis e transformáveis (RIBEIRO, 2008, p. 215).

Nesta categoria estão as cenografias da peça *Uma Visitação* (1995), do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1996) [67], *Savalliana* (2000) [63,64] e da peça *Leôncio e Lena* (1994) [65].

Já a segunda tipologia – “cena fechada” –, oposta à primeira, consiste na extensa ocupação da caixa de palco (RIBEIRO, 2008, p. 216), em que existe uma completa reconfiguração deste espaço teatral a partir da alteração da forma e da percepção. Cenografias como as de *Ricardo III* (2003) [66] e *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998) delineiam esta categoria, em que o espaço se fecha logo a partir da moldura da boca de cena e redefine os limites do palco:

Esta arquitetura ‘dentro da arquitetura’ não confronta o espaço do palco: adapta-se a ele, transformando-o ou apagando-o, e

48

49

50

51

52

53

imagem 48 . fotografia da peça *Leôncio e Lena* (1994). Acervo Companhia Escola da Noite. © José Mações de Carvalho

imagem 49 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins

imagem 50 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1996), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz

imagem 51 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana* (1998), de Rui Lopes Graça. © João Mendes Ribeiro

imagem 52 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagem 53 . fotografia da peça *Ricardo III - Um ensaio de poder* (2003). Acervo teatro Nacional D. Maria II. © Margarida Dias

reforça a separação entre palco e plateia, do modelo de teatro à italiana, para transportar o espectador para um novo lugar (RIBEIRO, 2008, p. 216)

A seleção das cenografias analisadas nesta pesquisa parte dessa categorização proposta por JMR, em sua tese de doutorado, em que podemos perceber o foco dado à espacialidade em suas cenografias.

4.2.2 LIMITES As cenografias, encaradas, aqui, enquanto ferramenta da narrativa e da busca por flexibilidade, aproximam-se da arquitetura pelas premissas em relação a essa espacialização. Porém, em contraposição com a arquitetura, o campo da cenografia tem especificidades que trazem tensões para a atividade em concomitância, enriquecendo a prática do arquiteto pela complexidade dessa relação.

Partindo da concepção de cenografia contemporânea, no contexto da reforma do espaço cênico e a partir do modelo do teatro à italiana, a primeira diferença latente entre os campos é determinada pela relação forma-função, tão discutida e difundida no âmbito da arquitetura. A máxima forma-função da arquitetura não tem correspondência na cenografia, pois o uso, mesmo de elementos reconhecidos, é inesperado no contexto da dança e do teatro, como é preconizado por Meyerhold.

Nesse sentido, segundo Mendes Ribeiro (2008, p.99), o Teatro não trabalha com parâmetros funcionais, os projetos cenográficos não têm essa demanda e a questão da efemeridade desses projetos também interfere nessa característica. A cenografia, ao contrário da arquitetura, não tem um uso predeterminado, nem único, mas responde a uma lógica narrativa e simbólica. E a interação com os atores e bailarinos abre um leque de possibilidades de releituras inimaginável aos objetos cênicos, são atribuídas funções provisórias e efêmeras, “abertos à criatividade” (RIBEIRO, 2008, p. 169).

Isso posto, a descontextualização, em correspondência ao ready-made de Duchamp (RIBEIRO, 2008, p.146) e às ideias de Meyerhold, parte desse raciocínio e está ligada a

essa qualidade simbólica do Teatro. A transposição para a cena de objetos comuns, com funções preestabelecidas, e a apropriação desses objetos no contexto teatral, subvertendo essa relação, cria um processo de estranhamento e permite questionar os significados, colocando em pauta o funcionalismo da arquitetura. Pode-se verificar esse tema por meio da utilização de uma cadeira em cena:

Na vida cotidiana, a imobilidade da cadeira, como possibilidade de interrupção do movimento, de paragem para contemplação ou descanso, pode nas artes do palco ter implícito o seu oposto: uma continuidade dinâmica, um constante devir do movimento, uma inquietude. (RIBEIRO, 2008, p.169-170)

O mesmo ocorre com uma porta, que na arquitetura remete a uma ideia de articulação entre dois espaços. No teatro, essa ideia de passagem indica um outro mundo possível para o que está fora da realidade do espetáculo, “é o lugar daquilo que não se vê, mas que se subentende” (RIBEIRO, 2008, p.170). Outro exemplo seria a escada – elemento bastante utilizado por JMR em suas obras -, ou qualquer elemento arquitetônico ou objeto ordinário transposto para o ambiente teatral.

Outro limite explícito entre os campos é associado aos usos previstos em cada um deles, que se estabelecem de maneiras distintas, não no que se refere à função, como tratado, mas no que tangencia os programas ou solicitações pedidas. Contrariamente à arquitetura, em que o uso e os movimentos são imprevisíveis, na cenografia cada movimento pode ser preciso, calculado e desenhado no espaço e nos objetos, de modo que eles podem ser projetados para a medida de um corpo específico (RIBEIRO, 2008, p. 238). Ainda assim, podem claramente ocorrer situações não previstas e o imprevisto é muitas vezes envolvido nesse processo, mas no geral é possível determinar uma série de acontecimentos em função da narrativa ou coreografia. JMR diante disso, estabelece processos e diz que os objetos cênicos:

[...] são pensados com muito rigor a partir de uma possibilidade de utilização, tem a ver muito com meu trabalho e com aquilo que tem acontecido, desenho uma mesa, é feito um protótipo, levo os intérpretes e os bailarinos à oficina e testo com eles, olha a mesa está grande demais, ou pesada demais, temos que deixar mais leves e, portanto, ela é pensada em função daquele movimento, definido na cena, é muito preciso, é uma mesa para aquele momento, com o tempo, o movimento, numa relação forte com os intérpretes (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Na arquitetura isso não ocorre, uma vez que não é possível prever ou imaginar os movimentos com precisão. Os espaços são delineados com uma função dada, mas as medidas são padrões, são genéricas, inclusive para tentar deixar uma margem para usos não previstos.

Na cenografia eu meço os objetos e o espaço a partir dos intérpretes e tiro as medidas, essa mesa é para ser utilizada por quem? Tiro as medidas do corpo. Na arquitetura não me sinto muito a vontade para medir os clientes (risos), e também não faz sentido, pois as ações do cotidiano são muito variáveis, e o que acontece hoje amanhã pode não acontecer, mas não é só isso, a arquitetura não pode estar tão presa a um movimento, a essa previsão, mas meço o espaço com o meu corpo (RIBEIRO, 2018, entrevista, acesso restrito).

Para além dessas questões, outro ponto importante para se mencionar como limite delineado entre as disciplinas, é o tempo. “O teatro estabelece-se no tempo narrativo da presença, enquanto que o tempo na arquitetura é o da vivência e da recorrência” (RIBEIRO, 2008, p. 101).

Sobre essa questão, Pavis destaca dois tipos de tempos presentes no Teatro, o *tempo cênico* e o *tempo dramático*. O primeiro diz respeito ao tempo presente, em que o espectador está assistindo à peça, e o segundo, ao tempo encenado, o tempo da ficção, o tempo de que trata a peça, que pode ser igual, maior ou menor em relação ao primeiro (PAVIS, 1999, p. 400). Dessa forma, o tempo efêmero tratado aqui é o da duração da peça, ou seja, o *tempo cênico*, marcado pela curta duração.

A questão do tempo tem papéis diversos em cada um desses campos, enquanto na arquitetura ele se estabelece com caráter contínuo, numa busca pela perenidade, a cenografia é marcada pela efemeridade (RIBEIRO, 2008, p. 21). Essa diferença palpável deriva da questão do tempo vinculada à duração do espetáculo, o tempo cênico tratado por Pavis (1999, p.400), que tem começo, meio e fim, concretizando-se como um tempo limitado.

O tempo interfere também na duração e no processo dos projetos. Na cenografia, permite-se uma experimentação por se dar de maneira pontual. É possível fazer diversas cenografias no decorrer de um ano, por exemplo, enquanto a arquitetura “se estende no tempo” (RIBEIRO, 2018, entrevista,

acesso restrito), tanto na construção quanto no uso, o que traz o tema da adaptabilidade. É necessário entender esse aspecto da arquitetura para envolver os usos não previstos e permitir as mudanças futuras necessárias. Dessa forma, “embora consideradas disciplinas substancialmente distintas, a cenografia pode constituir uma extensão do trabalho em arquitetura, enquanto experimentação de temas e linguagens comuns” (RIBEIRO, 2008, p. 102).

O que está em análise neste estudo, portanto, é o fato de que a transição entre campos distintos, com suas respectivas particularidades, amplia, para além da matéria, as possibilidades técnicas e a linguagem. Tornam-se imprescindíveis as discussões acerca desses conceitos e a constante revisão desses limites. Retoma-se, para tanto, as próprias definições da arquitetura que possibilitam entender seu campo de atuação e transitar por outros, aumentando assim o repertório.

4.3 INTERSECÇÕES A questão dos limites disciplinares e de como a intersecção entre distintas disciplinas interfere sobre a materialidade e a estratégia de projeto das obras elencadas deixa transparecer o interesse do arquiteto por variáveis que estão fora do campo estrito da arquitetura. Isto é, o ponto de contato entre os campos e o modo de leitura de cada um deles se delineiam no espaço, na construção e ativação dos vazios.

O arquiteto, pela sua profissão, é por excelência um criador de formas, um organizador do espaço; mas as formas que cria, os espaços que organiza, mantendo relações com a circunstância, criam circunstância e havendo na ação do arquiteto possibilidade de escolher, possibilidade de seleção, há fatalmente drama (TÁVORA, 1982, p. 85).

Reconhecendo o espaço enquanto criador de “circunstâncias”, a aproximação entre a arquitetura e a cenografia se faz pela noção de habitabilidade (RIBEIRO, 2008, p. 372), enquanto objeto de trabalho, o espaço, representa, assim, um campo de investigação comum:

As cenografias constroem espaço, propondo que o intérprete se mobilize, utilizando-as. Aproximando-se à arquitetura, enquanto lugar de vivências efetivas, é por meio da ação dos intérpretes e da sua relação com o espaço e objetos cênicos (elementos mediadores da relação com o lugar) que se pode sugerir a vivência desse lugar (RIBEIRO, 2008, p. 102).

A experimentação acerca do espaço se constrói a partir desse raciocínio. Desenhar um espaço cenográfico ou arquitetônico tem como objetivo sua ocupação, a vivência atrelada às composições deste espaço, por meio da materialidade, da luz, das formas, da escala, da cor. São atribuições que integram o processo de criação do arquiteto, em cena ou na realidade, e que relacionam esses campos em questão. Sejam essas ações previstas ou imprevistas, seja para o uso pautado na efemeridade ou na continuidade, elas se dão a partir de um argumento proposto que culmina nessa noção de habitabilidade (RIBEIRO, 2008, p. 99), entendida aqui a partir do uso e da significação.

Pesquisar pontualmente cada obra, na especificidade que ela propõe, permite reconhecer as semelhanças e diferenças, sendo ainda o espaço a matéria comum a partir da qual os outros aspectos e elementos constituintes se configuraram, quando se trata da prática de JMR. Aqui, os projetos

selecionados exploram essas relações que se estabelecem, de modo que o espaço é sempre protagonista.

O espaço no Teatro é o “espaço intermédio” (RIBEIRO, 2008, p.99), relacional, entre o espaço real do teatro no sentido arquitetônico e o espaço fictício, o imaginário a que alude. Pavis (1999, p.132), a respeito disso, diz que:

Graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço *significante* concretamente perceptível e o espaço *significado* exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção (*espaço dramático*). Esta ambiguidade constitutiva do espaço teatral (isto é, *dramático* + *cênico*) provoca no espectador uma dupla visão (PAVIS, 1999, p. 134).

Para JMR (2008, p. 99) este é um dos temas essenciais nas artes cênicas: esse espaço intermédio, que se configura perante a fusão do concreto e do simbólico. Essa relação com o espaço se dá, no Teatro, em correspondência com a narrativa e com movimentos, que definem a cenografia. Ao mesmo tempo que a cenografia incita uma série de possibilidades, um condiciona o outro numa relação recíproca, já que ambos estão intrinsecamente ligados. Apesar das diferenças explícitas de escala e de objetivo, o mesmo também ocorre na arquitetura, essa relação mútua, demarcada por Fernando Távara:

Todo homem cria formas, todo o homem organiza o espaço e se as formas são condicionadas pela circunstância, elas criam igualmente circunstância, ou ainda, a organização do espaço sendo condicionada é também condicionante (TÁVORA, 1982, p. 85).

Mendes Ribeiro, valendo-se de recursos próprios da cenografia, revela novas experimentações e possibilidades numa produção intersticial entre arquitetura e cenografia. Produz “o espaço e as múltiplas formas de o representar e habitar” (RIBEIRO, 2008, p. 371). Repensar os limites e a intersecção é uma maneira de rever o potencial da arquitetura e da arte como métodos de reestruturar o espaço.

“o espaço está em permanente devir” (TÁVORA, 1982, p. 31)

Dessa forma, o espaço tem papel crucial no entendimento da interdisciplinaridade, pois, como meio, permite essa relação dos limites disciplinares entre cenografia e arquitetura

(RIBEIRO, 2008, p. 372) e passa a ser o objeto de obras de diversas disciplinas e do próprio arquiteto em questão. A interdisciplinaridade, por sua vez, interfere na prática arquitetônica e da cenografia reciprocamente, no percurso de JMR, num nítido processo de interlocução e cruzamento entre as disciplinas e suas decorrências. Essa intersecção entre as disciplinas repercute diretamente sobre a materialidade do projeto e vice-versa, estabelecendo pontos de contato entre a arquitetura e a produção tridimensional contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da acumulação das experiências cenográficas, únicas e pessoais resulta uma aprendizagem contínua e uma reflexão permanente e multidisciplinar na procura de uma visão síntese onde o conhecimento técnico e artístico se funde com o processo criativo (ALHO, 2015, p.2).

Perpassar pela produção arquitetônica e cenográfica de JMR permitiu reconhecer recorrências em seu conjunto de obras, temas relacionados à interdisciplinaridade e à atuação em ambos os campos. O arquiteto desenvolve distintas escalas e programas, e delinea suas obras, sejam elas cenográficas ou arquitetônicas, a partir de um vocabulário e uma linguagem singular, decorrentes da confluência entre essas disciplinas. JMR inicia seu trabalho no campo da arquitetura, mas logo nos primeiros anos se insere na cenografia, campo que continua desenvolvendo até hoje. Os trabalhos de Mendes Ribeiro, enquanto conjunto e abrangência, seja no propósito de restauro, de mobiliário ou de cenografia, desvelam como a arquitetura pode incorporar aspectos apreendidos e vivenciados no âmbito da cenografia e como as questões espaciais e arquitetônicas interferem sobre suas obras em outras escalas. O projeto de arquitetura é influenciado por sua vivência no campo da cenografia, nitidamente na proposição de elementos híbridos, na busca por uma ambivalência e na constituição de uma narrativa. É explícita em suas obras a reflexão sobre o efêmero e o movimento como definidor do espaço, o princípio de montagem e desmontagem, a flexibilidade e a experimentação (TOSTÕES, 2003, p.11). Como uma via de mão dupla, nota-se o uso de uma lógica interna vinda da arquitetura quando o arquiteto explora elementos arquitetônicos em cena, o detalhamento e a natureza dos materiais, sobretudo, em seus valores de textura, peso e maleabilidade. Tal prática conflui para uma cena conformada por materiais reais e por uma espacialidade, tão presente na cenografia contemporânea.

Por meio de casos específicos estudados neste trabalho, pode-se perceber uma abordagem particular frente à interdisciplinaridade, mediante uma investigação sobre a potencialidade da experimentação e da flexibilidade, na configuração dos lugares, sejam eles cenográficos ou arquitetônicos.

Essa experimentação se concretiza devido à abertura encontrada no contexto teatral, em que o arquiteto pode tratar questões pouco usuais na arquitetura, amparado por uma liberdade poética. O piso da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998), por exemplo, é formado por um material reconhecido na arquitetura, piso de pedra. No entanto sua construção é puramente cenográfica, uma vez que estão soltas e fragmentadas. Esse artifício traz à cena instabilidade, interferência sonora e tensão, situações que na arquitetura seriam inaceitáveis tendo em vista os parâmetros funcionais e as regras de segurança que norteiam essa prática.

O projeto de cenografia representa a ocasião em que o arquiteto ensaia novas hipóteses espaciais, geométricas e de mecanismos. E os projetos arquitetônicos acolhem, muitas vezes, esses procedimentos ensaiados na cena teatral. A proposição de uma série de elementos na arquitetura parte dessa relação, quando ele redesenha aquilo que outrora era cenografia, numa nova escala pertinente, como a escada da casa Fonte Boa (2006-2015, Penela), que ademais de responder ao uso inerente, abriga em seu volume um armário e um pequeno lavabo. Seus degraus são gavetas integradas à geometria da escada. Os dispositivos da Casa Fonte Boa e da cenografia de *Uma Visitação* (1995), por exemplo, têm uma ação análoga tanto na configuração de um volume autônomo ambivalente, quanto na materialidade.

Nessa constante transição, a interlocução é verificada também quando JMR responde a um programa, aos usos específicos da arquitetura, propondo dispositivos típicos da permuta entre as duas disciplinas, que já não é mais estritamente arquitetura ou cenografia, mas mobiliário. O projeto da casa Lanternins demonstra exatamente isso: a atuação do arquiteto no âmbito do mobiliário, mediante um dispositivo de luz, que se configura como uma mesa. A escada é esgarçada

01

02

imagem 01 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Fotografia da autora.

imagem 02 . fotografia do dispositivo autônomo da casa Fonte Boa. © José Campos

pela presença desse elemento híbrido, cujo desenho usufrui tanto do domínio cênico quanto de uma destreza espacial, típica da arquitetura. Tais transições, deslocamentos e permutas entre essas duas disciplinas criam metodologias e interlocuções que atravessam esses dois campos e tencionam as escalas da arquitetura, do mobiliário e da cenografia.

A interdisciplinaridade e a permeabilidade dos campos de arquitetura e cenografia ocorrem de maneira sutil, quase que uma contaminação que vem do envolvimento em ambos os campos. Essas contaminações ocorrem implicitamente e muitas vezes de maneira empírica, por meio de um raciocínio que está latente, sendo estudado em um campo, e passa a ser experimentado no outro. Esse ir e vir é fluido, de modo que se pode reconhecer essas transferências, embora o processo seja menos literal e mais experimental. Mais do que técnicas e transferências diretas, existe uma contaminação recíproca, à qual o arquiteto se predispõe.

Desse ponto de vista, interessa aproximar o conceito de campo ampliado, cunhado pela crítica de arte Rosalind Krauss (1984) no contexto da escultura. Krauss trata da permeabilidade das fronteiras na relação arte-arquitetura. A autora, nesta obra, repensa o significado e a abrangência do termo *escultura* em vista às novas produções do final dos anos 60, que entremeiam as noções de paisagem, arquitetura e arte (como *Land Art* e *Site specific*). Revisando o termo escultura, a autora chama de “campo ampliado” a expansão dessa produção artística rumo a uma espacialidade (TONETTI, 2013, p. 19) e escala que incorporam diversas disciplinas e interseccionam limites. Ela define esta nova categoria como heterogênea e maleável (KRAUSS, 1984, p.129).

Segundo Krauss (1984, p.129), a discussão sobre a lógica interna e o conjunto de regras que permeia cada um dos campos extravasa para a noção de limites. Esses passam a ser questionados pela pós-modernidade, que, por sua vez, rompeu com as condições do modernismo¹, como aponta este trecho:

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária

¹ Greenberg, em seu texto “Nova escultura” (GREENBERG, 1949 in FERREIRA, COTRIM, 1997, p. 67) fala sobre essa tendência de especialização das diversas artes no modernismo, caracterizado pela busca do que é específico e mais palpável em cada uma delas. Porém, ele aponta que essa tentativa de obra pura não passou de uma aproximação e que justamente a revolução trazida pelo cubismo é a busca pelo espaço, dada na mudança da pintura para a escultura, feita principalmente por Braque e por Picasso e pelos construtivistas russos. Essa espacialização da arte é um processo que, segundo Greenberg, iniciou com os cubistas, mas tem reverberações nessas experiências dos anos 60, que levaram a conceitualização de “campo ampliado”.

de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados. (KRAUSS, 1984, p. 130)

A lógica do “campo ampliado”, pautado na prática artística pós-moderna, extrapola a definição de um determinado meio de expressão, tencionando essas categorias preestabelecidas e direcionando para a intersecção ou cruzamento de distintas disciplinas. Seus desdobramentos referem-se a uma produção contemporânea que tende a essa dissolução de fronteiras e a noção de convergência, analisadas aqui na relação entre cenografia e arquitetura.

Esse termo é transposto para a arquitetura por Anthony Vidler (2008), que passa a analisar as experiências arquitetônicas contemporâneas. Essas extrapolam o conceito geral da arquitetura, estabelecendo relação direta à análise proposta por Krauss (1984). Vidler (2008) trata da permuta existente entre as disciplinas arte e arquitetura, dizendo que, de forma análoga à apropriação por parte dos artistas de questões da arquitetura – a fim de questionar os limites e fundamentos da escultura –, os arquitetos expandiram suas premissas em direção à experimentação de outras linguagens. Esta inter-relação contribui para uma revisão das fronteiras de cada uma das disciplinas e para a discussão sobre o tema da interdisciplinaridade.

Essa tendência de inserção no espaço estabelece pontos de contato entre a arquitetura e a produção tridimensional contemporânea, processo que pode ser observado também no campo das artes cênicas. Podemos analisar o processo representacional do cenário de maneira similar à ocorrida pela pintura. A cenografia passou por uma mudança e transição para o espaço, assim como as outras artes, deixando a representação literal e o figurativismo de lado.

Desde o final do século passado, a hibridação crescente das práticas artísticas contemporâneas e, em particular, a sua permeabilidade com a arquitetura, acrescenta ao teatro um novo tema, o da habitabilidade do espaço cênico. (RIBEIRO, 2008, p. 175)

Dessa forma, além da atuação de JMR em ambos os campos, o cruzamento entre a prática profissional e o ensino de arquitetura também é relevante em seu percurso. Esse trânsito permite tanto a investigação quanto uma correspondência possível no modo de lidar com o projeto. O desempenho simultâneo, da docência e da prática em seu atelier, – um ir e vir entre teoria e prática –, produz reverberações recíprocas e complementares. A tese do arquiteto é evidência disso.

O projeto do ACAC, por exemplo, com início em 2007, estava em desenvolvimento enquanto ele trabalhava em sua tese de doutorado, pensando sobre a própria produção. Durante esse período, revisitava estratégias anteriores, revendo referências que estão latentes. Atreve-se a dizer, por exemplo, que o auditório do ACAC vem como consequência dessa atuação concomitante, pois, ao longo do doutorado, a tipologia da *sala multiuso* é estudada e usada como referência para a flexibilidade.

Suas abordagens arquitetônicas, enraizadas na tradicional arquitetura portuguesa e num vasto vocabulário arquitetônico moderno aprendido com Távora, Sérgio Fernandez e com contato com grandes mestres portugueses, como Alvaro Siza e Souto de Moura, singularizam-se a partir da confluência com a cenografia.

Esta pesquisa procurou, dessa forma, compreender a relação intrínseca entre esses campos de atuação do arquiteto, no que diz respeito à metodologia e ao processo de projeto. Partindo de um percurso muito determinado pela pesquisa de campo – visita às obras, análise dos desenhos e entrevistas com pessoas ligadas aos temas –, é possível reconhecer, nas obras estudadas, a intersecção, ponto que torna a produção do arquiteto singular. Porém, sendo a intersecção reconhecível em outros arquitetos, o que distingue JMR é também sua metodologia, que não separa a atuação nesses campos, resultado de uma maneira própria de trabalhar, em que o projeto se desenvolve a cada caso. Procede, assim, não para dissolver as especificidades dessas áreas, mas, ao contrário, para usufruir de suas técnicas e linguagens singulares, na medida em que se permite enfrentá-las em aproximação (RIBEIRO, 2008, p.372).

A complementaridade de sua atuação prática e profissional nos dois campos – patente na reflexão sobre o conjunto de obras aqui apresentadas –, e a relação com o ensino de arquitetura se tornam, dessa forma, definidoras do percurso de JMR, cuja singularidade é ensejada por princípios que permeiam essas áreas de atuação.

BIBLIOGRAFIA

ALHO, C. (ed.). *João Mendes Ribeiro, Projetos*. **ArchiNews**, n. 34. Lisboa: Archi&Book's, 2016

ALMEIDA, Eneida de. Arquitetura e Memória. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. p. 58-77, 2015. ISSN 2317-2762 Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/112352/110317>> Acesso em 12 de junho de 2018.

ARANHA, C. S.; OLIVEIRA, A. M. *Olhar Interdisciplinar: Um revisão sobre a construção do conhecimento atual*. In : SILVA, Dilma de Melo (org.) **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. VII Congresso em Estética e História da Arte. São Paulo, 2010.

BANDEIRINHA, Rosa. **O limiar do claustro: origens e práticas do Departamento de Arquitectura de Coimbra**. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2013.

BOGÉA, Marta. *Tempo: matéria prima da arquitetura*. In: VASCONCELLOS, Juliano Caldas de; BALEM, Tiago (org.). **Bloco (10): ideias sobre futuro**. Novo Hamburgo, Feevale, 2014, p. 100-110.

BRANDI, C. **Teoria do Restauro**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia - Ateliê Editorial, Coleção Artes & Ofícios, 2004.

CARBONARA, G. *Brandi e a Restauração Arquitetônica Hoje*, **Desígnio**, 2006, n. 6, pp. 35-47

CARTA de Veneza, 1964. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=236> . Acesso em: 27 out. 2014

COHEN, Miriam Aby. **O desenho da cena como experiência: intersecções na prática artística**

contemporânea entre cenografia instalação expografia.

Tese de Doutorado em Teoria e Prática do Teatro. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COLOMINA, B. **Doble exposición: arquitectura a través del arte.** Madri: Akal, 2006.

CRAVEIRO, M. L. (2006), O Colégio das Artes. **Revista Monumentos** n. 25. Lisboa: Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Setembro de 2006. p. 46-53.

DIAS, Pedro **100 Obras de arte de Coimbra.** 1 ed. Coimbra: Fundação Bissaya Barreto, 2008. 228 p. ISBN 978-972-98887-8-6

DIAS, Manuel Graça. **30 Exemplos: Arquitectura Portuguesa no Virar do Século XX** Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2004.

DIAS, Manuel Graça. O código leve. Duas obras de requalificação em Coimbra. In **Expresso**, “Actual”, 18 de Abril, 2003, p. 34-35.

DIAS, M.G.; VENTURA, S. (org.). **JMR 92.02 – João Mendes Ribeiro Arquitectura e cenografia.** Coimbra: XM, 2003.

DIAS, Manuel Graça. “A Cidadela Culta”. **JORNAL GYPTEC** n.4, maio 2018.

EIRAS. C. *Centro de las Artes Visuales en Coimbra. João Mendes Ribeiro.* **Revista Tectónica: Rehabilitación (I) Estructuras.** Madrid: A.T.C. Ediciones, p. 48- 61, jan/2005

FERREIRA, Fernanda S. **Mire Veja! A cenografia de Paulo Mendes da Rocha em sete atos.** Mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Mackenzie, orientado por Maria Isabel Villac, 2018

FIGUEIRA, Jorge. **Escola do Porto: Um mapa crítico.** Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2002

FIGUEIRA, Jorge. *Coimbra sem retórica.* **Jornal Público** de 15 de Fevereiro de 2003.

FILIPE, Joana. *Uma intervenção neutra: Centro de Artes Visuais de Coimbra.* **Arquitecturas**, n.5.Coimbra. Outubro, 2015.

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura.** 1ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRIED, M. *Arte e objetividade.* Tradução Milton Machado. Arte & Ensaios, **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002 p 130-147

GERVÁSIO, A. S. **Relatório Final de Trabalhos Arqueológicos.** Gabinete para o Centro Histórico da Câmara Municipal de Coimbra, 2011

GRAELS, Antoni Ramon. *Os dispositivos cênicos de João Mendes Ribeiro: uma aproximação genealógica* In: RIBEIRO, João Mendes. **Arquitecturas em Palco**, Coimbra, Almedina, 2007, pp. 21-42.

GRAELS, Antoni Ramon. *João Mendes Ribeiro, el discreto encanto de la arquitectura* In: NEVES, José Manuel das. **João Mendes Ribeiro: 2003-2016**, Lisboa: Uzina Books, 2016. pp. 17-28.

GREENBERG, Clement. *A nova escultura*, 1949. In: FERREIRA, COTRIM. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Zahar, 1997, pp. 67/74.

HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico: da experiência vivencial à forma.** Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

JOHNS, Jasper. *Reflexões sobre Duchamp.* 1969. In: FERREIRA, Glória/ COTRIN, Cecília (org.). **Escritos de Artistas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 208-209, 2007.

JUDD, Donald. *Objetos específicos.* 1965. In: FERREIRA, Glória/ COTRIN, Cecília (org.). **Escritos de Artistas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, pp. 96-106, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado* (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n.1, p.129-137, 1984 (Artigo de 1979).

KÜHL, B. M. *Cesare Brandi e a teoria da restauração*. **Pós: Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP**, n. 21, pp. 198-211, 2007.

_____. *História e ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos*, **Revista CPC**, 2005, v. 1., n. 1. Disponível em: <www.usp/cpc/v1>. Acesso em: 20 nov. 2017.

_____. *Notas sobre a Carta de Veneza*. **Anais do Museu Paulista**, vol.18, no.2, p.287-320, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142010000200008&lng=pt&nrm=isso>. Acesso em: 20 nov. 2017.

LOPES, D. C. *Arquitectura Portuguesa: una nueva generación*. **Revista 2G**, Editora Gustavo Gili, Barcelona, n.20, 2001.

MATEUS, J.J.M. R. *Entrevista*, São Paulo, ano 05, n. 020.04, **Vitruvius**, 2004. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.020/3320. Acesso em: 20 out. 2017.

NEVES, José Manuel das. **João Mendes Ribeiro: 2003-2016**, Lisboa: Uzina Books, 2016.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existencia, espacio y arquitectura**. Barcelona: Editorial Blume, 1975.

NUNES, F. A. **Projeto de Co-criação Artística: corpo, Espaço e som. A cenografia como extensão da prática em arquitetura**. 188p. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Universidade de Coimbra. 2016.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDRO, Désirée; MILANO, Maria (coord.). **João Mendes Ribeiro**. coleção Architectos Portugueses, n.º 7. Porto: Editora Quidnovi, 2011.

POIARES, Marta. *Modelador de Sonhos: Carlos Figueiredo*. **Rua Larga**. Revista da Reitoria da Universidade de Coimbra, n.28. Abril, 2010. P. 45-49

QUINTÁNS, Carlos. *Arquitectura sin artificio* In: NEVES, José Manuel das. **João Mendes Ribeiro: 2003-2016**, Lisboa: Uzina Books, 2016. pp. 29-39.

RAMOS, Talitha. *Desenhos que revolucionaram a cena teatral*. **Arquitextos**, São Paulo, ano 15, n. 180.00, Vitruvius, maio 2015. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>.

RAPOSO, G. M. M.. **O espaço como matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea: contaminações entre as duas disciplinas**. 2017. 491 p. Tese de Doutorado em Arquitetura. Universidade de Coimbra, 2017.

RIBEIRO, J. M. **Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia no Espaço**. (Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica) Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1998.

_____. *Autobiografia crítica do atelier*. AA.VV. **Metaflux: Duas gerações na arquitectura portuguesa recente**. (catálogo) - 9ª Mostra Internacional de Arquitectura de Veneza. Porto: Livraria Civilização Editora, 2004a.

_____. **Arquitecturas em Palco/Architectures on Stage**. Edição Almedina. Lisboa: Instituto das Artes, Ministério da Cultura, 2007.

_____. **Arquitectura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico**. 2008. 902p. Tese de Doutorado em Arquitetura. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2008.

_____. *Cenografias*. **Arquitectura e Design de Portugal 1990-2004** (catálogo). Triennale de Milano, Palazzo Dell'Arte, Outubro, 2004.

_____. *A Luz como mecanismos espacial*. **Construção Magazine**. Revista Técnico-científica Engenharia Civil. Julho/Agosto, 2018.

RIBEIRO, J.M, FORTUNA, C. *A cena integral como exercício de liberdade. A propósito do espaço cênico do arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas dos Açores*. **Construção Magazine**. Revista Técnico-científica Engenharia Civil. Março/Abril, 2015.

RIBEIRO, J.M, FEIJÃO, A.M. *O tempo do paradoxo: a inovação pela reabilitação*. **Revista online do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica** – Puc-Rio, n.4. Rio de Janeiro, Outubro, 2018. p.

100-115. Disponível em: <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/issue/view/27/Revista%20Prumo%2004>

SALEMA, Isabel. *A bênção da arte contemporânea*. In: **Público**. 10. April 2015 Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/10/culturaipsilon/noticia/a-bencao-da-arte-contemporanea-1691574>

SANTOS, Milton. **O Espaço Interdisciplinar** (em colaboração com M. Adélia de Souza). São Paulo: Ed. Nobel, 1986.

_____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. **Arte y arquitectura : nuevas afinidades**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

SOLA-MORALES, I.. *Lugar: permanência o produccion*. In: _____. **Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporânea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

TÁVORA, Fernando. **Da organização do Espaço**. 3ª edição. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1982.

TÉRCIO, Daniel, *Objectos Inteligentes e Corpos Velozes*. In: RIBEIRO, João Mendes. **Arquitecturas em Palco**, Coimbra, Almedina, 2007, pp. 43-50.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. 2013. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo São Paulo.

TOSTÕES, Ana. **João Mendes Ribeiro: obras e projectos, 1996-2003**. 1ª ed. Porto: Asa, 2003. ISBN 972-41-3631-0

TOSTÕES, Ana. *Poesia e Verdade* In: NEVES, José Manuel das. **João Mendes Ribeiro: 2003-2016**, Lisboa: Uzina Books, 2016. pp. 05-16.

TSCHUMI, B.. *Arquitetura e limites I..* In: NEBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 172-177.

_____. *Arquitetura e limites II.* In: NEBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2013: p. 178-182.

_____. *Arquitetura e limites III.* In: NEBITT, K. (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2013: p. 183-188.

VALAGÃO, 2015. **A Flexibilidade na arquitectura**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2015.

VALÉRY, P. **Eupalinos ou o Arquiteto**. São Paulo: Editora 34, 2006.

VENTURI, R. **Complexidade e contradição em arquitetura**. 2ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

VETRONE, M. L. **Diálogos com a Preexistência: Leitura crítica de projetos de intervenção no patrimônio cultural edificado de Coimbra nas últimas décadas**. Dissertação (Mestrado em Reabilitação de Edifícios). Orientação Professor Dr. António Alberto de Faria Bettencourt. Coimbra, 2018.

VIDLER, A. *O campo ampliado da arquitetura*. In: SYKES, A. K. (Org.). **O campo ampliado da arquitetura. Antologia teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 242-252.

ZONNO, Fabíola do Valle. *O valor artístico na relação passado-presente. Modos de interpretação do lugar*. **Arquitextos**, São Paulo, ano 17, n. 195.00, Vitruvius, ago. 2016 <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6171>.

Lista de abreviações

- JMR** João Mendes Ribeiro
- CAV** Centro de Artes Visuais
- ACAC** Centro de Arte Contemporânea Arquipélago dos Açores
- TNSJ** Teatro Nacional São João em Porto
- TEUC** Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra
- FAUP** Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
- DARQ** Departamento de Arquitectura na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra
- ESBAP** Escola Superior Belas Artes do Porto

GLOSSÁRIO

espaço refere-se nesta pesquisa ao espaço baseado no conceito desenvolvido por Milton Santos (1986), compreendido como espaço em movimento, composto por “fixos e fluxos”, não inerte ou homogêneo, mas que admite novos significados. O espaço será tratado como matéria prima da arquitetura e da cenografia, configurado por suas características - geometria e morfologia - e dinâmicas, adquire sentido de lugar a partir da ação. A noção de lugar faz referência à relação entre espaço e tempo, lugar como espaço experienciado.

o espaço está em permanente devir (TÁVORA, 1982, p. 31)

espaço arquitetônico tal conceito converge sobre a noção de que o espaço arquitetônico é composto pela materialidade e pelo “vazio” intrínseco a ela. O conceito de espaço enquanto morfologia, reafirmado como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de ações (Santos, 1986). Sobre essa relação, Fernando Távora diz:

Esta noção, tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes (TÁVORA, 1982, p. 24)

espaço cênico espaço gerado pela cenografia, lugar onde se passa a peça, descrito por sua dinâmica. No conceito descrito por Patrice Pavis (1999, p.132) “é o espaço real do palco onde evoluem os atores”. O espaço cênico, sob a interpretação de JMR (2008, p.25) é o espaço da representação, que pode ou não estar confinado à área do palco, e que relaciona o espaço teatral e a narrativa. O espaço é moldado e alterado pelos atores e bailarinos com a evolução da representação (HOWARD, 2015, p.4).

obra aqui tem duas acepções a de peça teatral e de construção arquitetônica

programa¹ no sentido arquitetônico refere-se a um conjunto de necessidades, funções e usos previstos que se constitui como base para o desenvolvimento do projeto. Plano que estabelece condições e diretrizes relativas ao objetivo do projeto.

Teatro refere-se à arte teatral, manifestação artística baseada, normalmente, na representação (RIBEIRO, 2008, p.23) e expressão de uma narrativa.

teatro “o espaço físico, arquitetônico do teatro” (RIBEIRO, 2008, p. 25). Local ou edifício onde se dá a representação, onde se encenam peças teatrais. No caso desta pesquisa as peças teatrais tratadas se dão em teatros tradicionais, à italiana, caracterizados pela separação determinada entre palco e plateia e marcados pela visão frontal (RIBEIRO, 2008, p. 24).

¹ (PINHAL, 2009, online) Disponível em: <http://www.colegiodearquitetos.com.br/dicionario/2009/02/o-que-e-programa-de-necessidades/> acessado em 12 de janeiro de 2020.

LISTA DE IMAGENS

CAPÍTULO 01

imagem 01 . desenho de JMR, registro feito pela autora de seu caderno de anotações, no contexto da vivência. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 02 . desenhos da cenografia do espetáculo de dança Propriedade Privada (1998), de Olga Roriz. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2013, p. 31)

imagens 03, 04, 05 . fotografias de modelos de estudo das cenografias de JMR, uma escada de *Amado Monstro* (1992), da cenografia de *O cerejal* (2004), com direção de Rogério de Carvalho, e das cenografias de *Comédia sobre a Divisa de Coimbra* (1993) e *Farsa de Inês Pereira* (1994), respectivamente. Encontrados no acervo da Escola da Noite. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 06 . fotografia do modelo de *Pedro e Inês* (2003) de Olga Roriz. Acervo Teatro de Camões. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 07 e 08 . modelos encontrados no atelier de JMR. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 09 . maquete CAV (1997-2003). © Emanuel Brás (PEDRO, 2011, p. 31)

imagem 10 . maquete ACAC, apresentada no contexto da 16ª Bienal de Arquitetura de Veneza de 2018. Este projeto representou Portugal no pavilhão *Public Without Rhetoric*. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 11 . fotografia do atelier de JMR. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 12 . fotografia CAV. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 13 e 14 . fotografias Laboratório Chimico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 15 e 16 . fotografias da escada do ACAC. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 17 . fotografia armários do CAV, com as frestas. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 18 e 19 . fotografias estrutura cobertura CAV. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 20 . fotografia com os lanternins preexistentes em primeiro plano e o novo elemento autônomo em segundo, redesenhado a

partir da releitura dos antigos encontrados. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 21 . fotografia da parte de dentro do novo lanternim, com acabamento e pintura branca para refletir a luz. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 22 . fotografia da fresta criada entre o elemento autônomo e a parede mestra. © Fernando Guerra. Disponível em: <https://divisare.com/projects/302249-joao-mendes-ribeiro-fernando-guerra-fg-sg-luis-ferreira-alves-centre-for-visual-arts-cav> acessado em 19 de janeiro de 2019.

imagem 23 . fotografia do teatro do ACAC - sala multiuso. © José Campos (NEVES, 2016, p. 181)

imagem 24 . fotografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagem 25 . fotografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagem 26 . fotografia do teatro Oficina. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 27 . fotografia do Neue Museum, em Berlim, de David Chipperfield. © Jörg von Bruchhausen Disponível em: <https://espacodearquitectura.com/noticias/berlin-neues-museum-vence-premio-mies-van-der-rohe-2011/> acessado em 12 de janeiro de 2020.

imagem 28 . fotografia do Sesc Pompéia, de Lina Bo Bardi. © Victor Tsu Disponível em: <https://victortsu.tumblr.com/tagged/lina-bo-bardi> acessado em 05 de abril de 2019.

CAPÍTULO 02

mapas de Coimbra, Lisboa, Porto e Ribeira Grande . elaborados por Lucas dos Santos Nascimento.

imagens 01, 02 e 03 . fotografias da Casa da Escrita, a partir das ruelas de acesso e da fachada interna, respectivamente. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 04 . fotografia da sala de estudo da Casa da Escrita. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 05 . fotografia da porta de entrada, intervenção de JMR. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 06 . fotografia das estantes que rotacionam, da Casa da Escrita. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 07, 08 e 09 . fotografias da escada Casa da Escrita. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 10 e 11 . fotografias da sala de estudo, com estantes em todo o perímetro e do detalhe de abertura da janela, que se encaixa na estante, respectivamente. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 12 e 13 . fotografias do último pavimento da Casa da Escrita. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 14 e 15 . fotografias do lanternim cônico, iluminação zenital. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

Imagem 16 . perspectiva do projeto da Casa da Escrita. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 697)

imagens 17, 18 e 19 . Fotografias realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 20 - Fotografias de *OR Mala-Mesa*. Cenografia da peça *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades*. Direção de Olga Roriz. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1998. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p. 220)

imagens 21, 22, 23, 24, 25 e 26 . fotografias da mala-mesa. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 27 - Fotografias de OR Mala-Mesa. © Patrícia Almeida. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/01-50897/cenografia-e-arquitetura-a-sesta-joao-mendes-ribeiro> acessado em 27 de outubro de 2019.

imagens 28, 29 e 30 . fotografias da intervenção artística de Viana do Castelo, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro. Acesso restrito.

imagens 31, 32 e 33 . fotografias do local de inserção da intervenção artística de Viana do Castelo, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro. Acesso restrito.

imagens 34, 35 e 36 . croquis de JMR para a intervenção de Viana do Castelo, em que é possível perceber o desenho rigoroso, já com as estratégias construtivas, concedidas por João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro. Acesso restrito.

imagem 37 . fotografia da página do livro de referência para o projeto da cenografia *O mundo é redondo*. Fotografia realizada durante vivência no atelier de JMR. Acervo pessoal.

imagens 38, 39 e 40 . fotografias da cenografia *O mundo é redondo*. © Manuel de Almeida. Disponível em: <https://www.ardefilmes.org/33t.html> acessado em 8 de novembro de 2018.

imagens 41, 42 e 43 . fotografias da instalação *Objectos para ver fotografia*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.204)

imagens 44 e 45 . perspectivas e fotografia da instalação *Objectos para ver fotografia*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.753)

imagens 46 e 47 . fotografias do Laboratório Chimico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 48 e 49 . fotografias da parte da frente do mobiliário do

Laboratório Chimico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 50 e 51 . fotografias da parte da trás do mobiliário do Laboratório Chimico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 52 e 53 . fotografias da área expositiva do Laboratório Chimico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 54 e 55 . fotografia do distanciamento da preexistência e panorâmica da Casa de Chá, respectivamente. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 56, 57 e 58 . fotografias de detalhes da Casa de Chá. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 59 e 60 . fotografias dos arredores da Casa de Chá. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 61, 62, 63, 64, 65 e 66 . fotografias da escada e detalhes de fixação da mesma. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 67 . fotografia do catálogo de *Leôncio e Lena*. Acervo Escola da Noite. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 68 e 69 . fotografias da cenografia de *Leôncio e Lena*. © José Maçãs de Carvalho. Acervo Escola da Noite.

imagens 70 e 71 . Fotografias realizadas durante a vivência na Escola da Noite, em que foi possível interagir com a cenografia de *Uma visitação*. Direção de António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Acervo pessoal.

imagens 72, 73 e 74 . fotografias do percurso de chegada no Jardim Botânico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 75, 76 e 77 . fotografias das Estufas do Jardim Botânico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 78 e 79 . fotografias da escada e do interior das estufas do Jardim Botânico. Acervo pessoal.

imagens 80, 81 e 82 . fotografias do anexo de serviços e sanitários das Estufas do Jardim Botânico. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 83 e 84 . fotografias modelo da casa Robalo Cordeiro. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 85 . fotografia da sala de estar, com o rasgo para iluminação natural. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 86 . fotografia das portas de correr abertas que dividem as

salas de estar e de jantar. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 87 . fotografia da escada da casa Robalo Cordeiro. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 88 . fotografia das portas de correr fechadas que dividem as salas de estar e de jantar. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 89, 90 e 91 . fotografias do subsolo e acesso ao mesmo, da casa Robalo Cordeiro. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 92 . sequência fotográfica de abertura do escritório da casa Robalo Cordeiro. © Fernando Guerra. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/784990/casa-robalo-cordeiro-joao-mendes-ribeiro/5703d32ce58ece364900010f-casa-robalo-cordeiro-joao-mendes-ribeiro-photo> Acessado em 12 de outubro de 2018.

imagem 93 . fotografia da sala de estudo. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 94, 95 e 96 . fotografias modelo da casa Robalo Cordeiro. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 97 e 98 . perspectivas explodidas da casa Robalo Cordeiro. © João Mendes Ribeiro. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/784990/casa-robalo-cordeiro-joao-mendes-ribeiro> acessado em 5 de janeiro de 2019.

imagem 99 . fotografia do recorte para iluminação natural da área do corredor. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 100 e 101 . fotografias do exterior da Casa Fonte Boa. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113 . fotografias do percurso de chegada à casa Fonte Boa. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 114 . perspectiva explodida da Casa Fonte Boa. © João Mendes Ribeiro. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/778793/casa-fonte-boaj-joao-mendes-ribeiro> acessado em 18 de agosto de 2019.

imagens 115 e 116 . fotografias das janelas da casa Fonte Boa. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 117 e 118 . fotografias do hall de entrada e da janela interna do armário do quarto. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 119 . armário do quarto da casa Fonte Boa. © José Campos. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/778793/casa-fonte-boaj-joao-mendes-ribeiro> acessado em 18 de agosto de 2019.

imagens 120, 121 e 122 . fotografias do elemento autônomo da casa Fonte Boa, com as frestas. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 123 e 124 . fotografias internas da casa Fonte Boa. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 125 e 126 . fotografias das duas entradas do Arquipélago. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 127 e 128 . fotografias de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 129 e 130 . fotografias de *Arranha-céus*, de 1999. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138 e 139 . fotografias dos mobiliários da loja Claus Porto. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 140, 141 e 142 . fotografias dos detalhes da cenografia de *Propriedade Privada*. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 143, 144 e 145 . fotografias da cenografia de *Propriedade Privada*. Acervo Companhia Olga Roriz © Jorge Gonçalves

imagens 146 e 147 . fotografias da cenografia de *Propriedade Privada*. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 148 . fotografia da cenografia de *Propriedade Privada*. Acervo Companhia Olga Roriz © Jorge Gonçalves

imagens 149, 150 e 151 . fotografias do caderno de anotações de Olga Roriz, no período do processo de desenvolvimento do espetáculo. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 152, 153 e 154 . fotografias da Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 155, 156 e 157 . fotografias da cenografia de *Pedro e Inês*. Acervo Teatro Camões. © Alceu Brett Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-58218/cenografia-e-arquitetura-pedro-e-in-es-joao-mendes-ribeiro> acessado em 12 de abril de 2018.

imagem 158 . fotografias da maquete da cenografia de *Pedro e Inês*. Acervo Teatro Camões. Acervo pessoal.

imagem 159 . perspectiva do banco da cenografia de *Pedro e Inês*. © João Mendes Ribeiro. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-58218/cenografia-e-arquitetura-pedro-e-ines-joao-mendes-ribeiro> acessado em 12 de abril de 2018.

imagens 160 e 161 . fotografias do espetáculo *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p.276)

imagens 162, 163, 164 e 165 . fotografias do espetáculo *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p.276)

imagens 166 e 167 . fotografias da cenografia de *Ricardo III*. Acervo teatro Nacional D. Maria II.

imagens 168 e 169 . fotografias da cenografia de *Ricardo III*. Acervo teatro Nacional D. Maria II.

desenhos 01, 02 e 03 . plantas da Casa da Escrita. © João Mendes Ribeiro. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/784988/casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro> acessado em 12 de abril de 2019.

desenhos 04 . desenhos de OR Mala-Mesa. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 443)

desenho 05 . explodida da instalação *Janela*. © João Mendes Ribeiro. Cedido pelo arquiteto para esta pesquisa.

desenhos 06 . perspectivas da cenografia *O mundo é Redondo*, realizadas pela pesquisadora durante vivência no atelier de JMR. © João Mendes Ribeiro. Cedido pelo arquiteto para esta pesquisa.

desenho 07 . implantação Laboratório Chimico. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 707)

desenhos 08 . planta e elevação Laboratório Chimico. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 707)

desenhos 09 . implantação e corte da Casa de Chá. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 643)

desenho 10 . perspectiva explodida da Casa de Chá. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 643)

desenhos 11 e 12 . desenhos *Leôncio e Lena*. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p. 405)

desenhos 13 . plantas e corte longitudinal da Casa Fonte Boa. © João Mendes Ribeiro Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/778793/casa-fonte-boaj-joao-mendes-ribeiro> acessado em 18 de agosto de 2019.

desenhos 14 e 15 . desenhos da cenografia de *Arranha-Céus*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 465-467)

desenhos 16 . desenhos da cenografia de *Propriedade Privada*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 415)

desenhos 17 . desenhos da cenografia de *Pedro e Inês*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 515)

desenhos 18 . desenhos da cenografia de *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 475)

desenhos 19 . desenhos da cenografia de *Ricardo III*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p. 511)

CAPÍTULO 03

imagem 01 . sequência de abertura da cenografia de *Uma visita*ção (1995). Dirigida por António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2007, p.100-101)

imagens 02 e 03 . capas dos catálogos de *Uma visita*ção, de 1995, e de *Auto dos Físicos*, de 2018. Acervo pessoal. Catálogo concedido a esta pesquisa pela Companhia Escola da Noite.

imagens 04, 05, 06 e 07 . fotografias do espetáculo de *Uma visita*ção (1995). Encenação por António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Concedidas a esta pesquisa pela Companhia Escola da Noite.

imagens 08 e 09 . fotografia do espetáculo de *Uma visita*ção (1995). Encenação por António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Concedidas a esta pesquisa pela Companhia Escola da Noite.

imagens 10 e 11 . perspectivas da cenografia de *Uma Visita*ção, realizadas pela autora da pesquisa. Acervo pessoal.

imagens 12, 13, 14, 15, 16 e 17 . fotografias da sequência de abertura deste elemento autónomo da cenografia de *Uma visita*ção (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 18 . perspectiva da cenografia de *Uma Visita*ção, realizada pela autora da pesquisa. Acervo pessoal.

imagens 19, 20 e 21 . fotografias do recorte de ligação, que conforma uma espécie de janela, entre ambos os módulos desta cenografia. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 22, 23 e 24 . fotografias da rotação da cadeira. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 18 . fotografia da cadeira rotacionada. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 19 . fotografia da escada montada a partir da rotação da dobradiça. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 25, 26 e 27 . fotografias da dobradiça da escada e da mesma fechada com os degraus encaixados. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 28 e 29 . fotografias do espetáculo de *Uma visita*ção (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Concedidas a esta pesquisa pela Companhia Escola da Noite.

imagem 30 . fotografias encontradas no acervo da Escola da Noite. Registros do espetáculo de *Uma visita*ção (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Académico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © António José Martins. Encontradas no acervo da Companhia Escola da Noite.

Imagem 31 . Fotografia do Pátio da Inquisição, realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

imagens 32, 33 e 34 . Fotografias do Pátio da Inquisição, com intervenção de João Mendes Ribeiro. © João Mendes Ribeiro (TOSTÕES, 2003, p. 193-196)

imagens 35 e 36 . Fotografias da Instalação projetada por JMR para a exposição “Céu e Inferno” de Joel-Peter Witkin nos Encontros de Fotografia. © Emanuel Brás, 1996 (VETRONE, 2018, p. 34)

imagens 37 . fotografia da capela com a obra ‘Aproxima-te, ouve-me’ de Rui Chafes. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

Imagens 38, 39 e 40 . fotografias dos painéis pivotantes do térreo. Fotografias realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal..

Imagem 41 . fotografia do piso com as quarteladas para acesso a antigas celas. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

Imagem 42 . fotografia passarela metálica na cobertura. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

imagem 43 . fotografia elemento autónomo a partir dos lanternins existentes. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

imagem 44 . perspectiva dos painéis pivotantes do térreo (EIRAS, 2005, p.54).

Imagem 45 . fotografia da caixa de laboratórios a direita e corredor que a distancia da parede mestra. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

Imagem 46 . fotografia estantes primeiro pavimento que separam os ambientes. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

Imagem 47 . frestas entre as estantes e a preexistência. Fotografia realizada durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

imagem 48 . fotografia da montagem do piso em quarteladas no térreo. (EIRAS, 2005, p.55).

imagem 49 . perspectiva concedida para a pesquisa © João Mendes Ribeiro

imagens 50, 51, 52, 53, 54 e 55 . fotografias do elemento autônomo, realizadas durante visita ao CAV, em 07 de setembro de 2018. Acervo pessoal.

imagem 56. fotografia da obra *Splitting* (1974) de Matta-Clark. (fonte: <https://theibtaurisblog.com/2015/01/26/gordon-matta-clark-splitting-and-the-unmade-house/> acessado em 12 de janeiro de 2019)

imagem 57 . perspectiva isométrica do CAV. © João Mendes Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p.687)

imagem 58 . fotografia do pilar fundido do térreo. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 59 . perspectiva do reforço estrutural dos pilares preexistentes (EIRAS, 2005, p.54).

imagem 60 . fotografia do detalhes do piso em relação aos pilares preexistentes. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 61 . fechamento de gesso das aberturas preexistentes, que permitem abri-las ou fechá-las de acordo com as necessidades do espaço interno, respeitando as janelas e a fachada do edifício antigo (EIRAS, 2005, p.54).

imagem 62 e 63 . fotografias das colunas jônicas. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 64 e 65 . fotografias da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

imagem 66 . capa do catálogo de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João.

imagem 67 . perspectiva isométrica da cenografia. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.451)

imagens 68 e 69 . fotografias de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 70, 71 e 72 . fotografias de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*, de 1998. Acervo Teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 73 e 74 . perspectivas isométricas da cenografia. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.451)

imagens 75 e 76 . contraposição entre as imagens do museu judaico de Daniel Libeskind e da cenografia *Vermelhos, Negros e Ignorantes* proposta por João Mendes Ribeiro em seu doutorado (RIBEIRO, 2008, p.130) © João Mendes Ribeiro

imagens 77, 78 e 79 . fotografias das duas entradas do Arquipélago. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 80 . perspectiva Arquipélago. © João Mendes Ribeiro.

imagens 81 e 82 . Bienal de Veneza, 2018. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 83 . fotografia praça interna. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 84, 85 e 86 . fotografias do percurso criado entre as duas entradas do Arquipélago. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 87 e 88 . fotografias da vista para o mar, relação constante durante a visita ao edifício. Acervo pessoal.

imagem 89 . fotografia a partir do terraço em direção a entrada sul. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 90 . fotografia do edifício preexistente da loja, entrada sul. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 91 . fotografia interna do edifício da loja (edifício A). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 92 . fotografia do detalhe da escada de acesso ao primeiro pavimento do edifício da loja (edifício A). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 93 . fotografia das estantes do térreo do edifício da loja. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 94 e 95 . fotografias da porta de entrada do edifício da loja (edifício A). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 96 . fotografia da escada do dispositivo autônomo do primeiro pavimento do edifício da loja. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 97 . fotografia do dispositivo autônomo do primeiro pavimento do edifício da loja. (edifício A). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 98 . fotografia da área de residência artística (edifício C). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 99, 100 e 101 . fotografias das caves, no subsolo do edifício preexistente destinado às exposições (edifício D). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 102 e 103 . fotografias dos trilhos eletrificados no piso das áreas expositivas (edifício D). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 104 e 105 . fotografias do corredor de acesso às células artísticas e a conexão proposta pelo projeto (edifício D). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 106 e 107 . fotografias das áreas expositivas (edifício D). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 108 . fotografia das estantes da área da biblioteca (edifício D). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 109 . fotografia do mobiliário da área do educativo (edifício D). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 110 e 111 . fotografias das frestas que destacam os mobiliários propostos do edifício preexistente, em que estão inseridos. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 112, 113, 114 e 115 . fotografias da escada de acesso ao primeiro pavimento do edifício de exposições (edifício D). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 116 . fotografia do espaço coberto contíguo à praça de entrada (edifício B, das reservas técnicas). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 117 . fotografia da praça da entrada sul. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 118 . fotografia da varanda gerada no primeiro pavimento do edifício B, das reservas técnicas. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 119 . fotografia do interior do edifício B, da reserva técnica. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 120 . fotografia da sala multiuso (edifício E). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 121 . fotografia do subsolo do edifício destinado à sala multiuso, com a estrutura do piso flexível. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 122 . fotografia do praticável utilizado para flexibilidade da sala multiuso (edifício E). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 123 . fotografias do teto da sala multiuso, com trilhos eletrificados por toda extensão (edifício E). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 124 e 125 . fotografias do sistema de contrapesos e cordas de sisal (edifício E). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 126 . fotografia do dispositivo hidráulico no subsolo, utilizado para flexibilidade da sala multiuso (edifício E). Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 127 . fotografia do Teatro Schaubühne. Disponível em: <https://www.uni-weimar.de/architektur/e+gel2/images/theater4.pdf> acessado em 15 de janeiro de 2020.

imagem 128 e 129 . fotografias do teatro Oficina de Lina Bo Bardi. Acervo pessoal.

imagens 130 e 131 . fotografias do espaço coberto em frente à bilheteria (edifício E). Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 132, 133 e 134 . fotografias das pedras vulcânicas da preexistência, das texturas do concreto dos novos edifício e do material do piso, respectivamente. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

Imagem 135 . fotografia dos prismas dos lanternins. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

Imagens 136 e 137 . fotografias do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 138 e 139 . fotografias da mesa por baixo e por cima, respectivamente. Acervo pessoal.

imagem 140 . fotografia externa da casa em que houve a intervenção no sótão. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

Imagens 141 e 142 . fotografias do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 143 . fotografia do dispositivo da remodelação da casa Dias da Silva. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 144 . perspectiva isométrica explodida. © João Mendes Ribeiro. Concedida pelo arquiteto para a pesquisa.

Todos os desenhos deste capítulo foram concedidos pelo arquiteto João Mendes Ribeiro para esta pesquisa, com fins exclusivamente acadêmicos. E trabalhados a fim de deixar claro as questões tratadas. Estão inseridos neste capítulo em escalas pertinentes a cada um dos casos.

desenhos 01 . desenhos da cenografia de *Uma visita*ção (1995). © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.447)

desenhos 02. desenhos das posições da cenografia de *Uma visita*ção (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. Desenhos realizados pela autora desta pesquisa, a partir de informações encontradas no doutorado de JMR.

desenho 03 . implantação da cenografia de *Uma visita*ção (1995). Direção de António Augusto Barros. Teatro Acadêmico Gil Vicente, Coimbra, 1995. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.447)

desenho 04 . implantação do CAV © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.673)

desenho 05 . planta térreo do CAV. Escala 1:250. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 06 . planta primeiro pavimento do CAV. Escala 1:250. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 07 . corte longitudinal AA do CAV. Escala 1:250. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 08 . corte BB do CAV. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 09 . corte CC do CAV (com desenho do lanternim). Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 10 . planta e elevação da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes*. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 11 . implantação da cenografia de *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). © João Mendes Ribeiro.

desenho 12 . implantação ACAC. Escala 1:1500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 13 . planta térreo ACAC. Escala 1:500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 16 . planta primeiro pavimento ACAC. Escala 1:500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 17 . corte DD do ACAC. Escala 1:750. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 18 . corte AA do ACAC. Escala 1:500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 19 . corte BB do ACAC. Escala 1:500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 20 . corte CC do ACAC. Escala 1:500. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 21 . planta sótão da Remodelação da casa Dias da Silva. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 22 . corte AA da Remodelação do Sótão Dias da Silva. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 23 . corte BB da Remodelação do Sótão Dias da Silva. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

desenho 24 . corte transversal da Remodelação do Sótão Dias da Silva. Escala 1:150. Desenhos concedidos por JMR e retrabalhados no contexto específico da pesquisa.

CAPÍTULO 04

imagem 01 . fotografia da peça *Leôncio e Lena* (1994). Acervo Companhia Escola da Noite. © José Maças de Carvalho. Concedida pela Companhia para a pesquisa.

imagem 02 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins. Concedida pela Companhia para a pesquisa.

imagem 03 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1998), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz. Concedida pela Companhia para a pesquisa.

imagem 04 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana* (1998), de Rui Lopes Graça . © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.276)

imagens 05 e 06 . fotografias da Casa da Escrita, sala com as estantes que rotacionam. © do mal o menos. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/784988/casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro> acessa em 17 de fevereiro de 2018.

imagem 07 . fotografia do elemento autônomo do CAV. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 08 . fotografia do ACAC. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 09 . sequência fotográfica de abertura do escritório da casa Robalo Cordeiro. © Fernando Guerra. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/784990/casa-robalo-cordeiro-joao-mendes-ribeiro/5703d32ce58ece364900010f-casa-robalo-cordeiro-joao-mendes-ribeiro-photo> Acessado em 12 de outubro de 2018.

imagem 10 . fotografia do dispositivo autônomo da casa Fonte Boa. Fotografia realizada durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 11 e 12 . fotografias do dispositivo autônomo da casa Fonte Boa. © José Campos. (NEVES, 2016, p.198)

imagem 13 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 14 e 15 . fotografias do espetáculo de dança *Pedro e Inês* (2003). Acervo teatro Camões. © Alceu Brett

imagens 16 e 17 . fotografias das Estufas do Jardim Botânico de Coimbra. © José Campos. (NEVES, 2016, p.213)

imagens 18, 19, 20 e 21 . fotografias do ACAC e das texturas. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 22, 23 e 24 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins

imagens 25, 26 e 27 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1998), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz

imagens 28, 29, 30 e 31 . fotografias dos painéis pivotantes do CAV. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 32 . fotografias da sala multiuso ACAC. © José Campos (NEVES, 2016, p.181)

imagens 33 e 34 . fotografias do sistema de varas eletrificadas do teto e do sistema de contrapesos, respectivamente. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 35 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna

imagens 36, 37 e 38 . fotografias do espetáculo de dança *Pedro e Inês* (2003). Acervo teatro Camões. © Alceu Brett

imagem 39 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana*. © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.276)

imagens 40, 41 e 42 . fotografias da Casa da Escrita. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 43, 44 e 45 . fotografias do CAV. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagens 46 e 47 . fotografias do sótão da Casa da Av. Dias Silva. Fotografias realizadas durante pesquisa de campo. Acervo pessoal.

imagem 48 . fotografia da peça *Leôncio e Lena* (1994). Acervo Companhia Escola da Noite. © José Maçãs de Carvalho.

imagem 49 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Acervo Companhia Escola da Noite. © António José Martins.

imagem 50 . fotografia do espetáculo de dança *Propriedade Privada* (1996), de Olga Roriz. © Acervo Companhia de Dança Olga Roriz.

imagem 51 . fotografia do espetáculo de dança *Savalliana* (1998), de Rui Lopes Graça . © João Mendes Ribeiro. (RIBEIRO, 2008, p.276)

imagem 52 . fotografia da peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998). Acervo teatro Nacional São João. © João Tuna.

imagem 53 . fotografia da peça *Ricardo III - Um ensaio de poder* (2003). Acervo teatro Nacional D. Maria II. © Margarida Dias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

imagem 01 . fotografia da peça *Uma Visitação* (1995), direção de António Augusto Barros. Fotografia da autora.

imagem 02 . fotografia do dispositivo autonômo da casa Fonte Boa. © José Campos

FICHAS TÉCNICAS
PROJETOS DE JMR

2004-2010 **Casa da Escrita**
Arquiteto: João Mendes Ribeiro
Localização: Coimbra, Portugal
Área: 1161.0 sqm
Ano do projeto: 2010
Fotografias: do mal o menos , Patrick Monteiro, Jose Meneses, Fernando Guerra | FG+SG
Cliente: Câmara Municipal de Coimbra
Colaboração: Jorge Teixeira Dias, Alexander Glaser, Joana Brandão, Joana Figueiredo, João Branco, João Sérgio Braga da Cruz, Patrícia Domingues, Susana Neves, Catarina Fortuna (interior design)
Fundações e Estruturas: Paulo Maranha Tiago
Engenharia hidraulica: Maria Fernanda Sobral
Instalações Eléctricas e Telecomunicações: Pascoal Faísca e Fernando Canha
Engenheiro mecanico: João Madeira da Silva Térmica Paulo Sampaio (ECA Projectos)
Consultor térmico: Paulo Sampaio Condicionamento Acústico Celsa Vieira
Paisagismo: João Gomes da Silva
Iluminação (espaços exteriores): Gilberto Reis Empreiteiro JFS - João Fernandes da Silva, S.A.

1997-2003 **Centro de Artes Visuais**
Projeto de Reconversão da Ala Poente do Antigo Colégio das Artes, Coimbra
Data do Projeto: 1997-1998
Data de Construção: 2001-2003
Cliente: Câmara Municipal de Coimbra
Arquitetura: João Mendes Ribeiro
Colaboração: Ana Bacelar, Eduardo Mota, Manuela Nogueira, Nuno Barbosa, Pedro Grandão, Susana Lobo, Vítor Canas
Fundações e Estruturas: José Carlos Ferreira
Instalações de águas e Esgotos: Paulo Pereira
Instalações Elétricas e Segurança: Marcos Pereira Pinguinha
Instalações Mecânicas: Protermia
Conservação e Restauro da Pedra: Fernando Marques
História de Arte e Arqueologia: Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lurdes Craveiro, Conceição Lopes

1998 **OR Mala-mesa**
Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades
Grande Auditório, Centro Cultural de Belém
Lisboa, 23 de Abril de 1998
Coreografia: Olga Roriz
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Lidija Kolovrat
Música: Carlos Zíngaro
Desenho de Luz: Clemente Cuba
Interpretação: Sónia Aragão, Jesús Barea, Carla Bolito, Luís Carolino, Joana Furtado, Michel Guibentif, Adriana Queiroz, Susana Queiroz, Carla Ribeiro, Rafaela Santos
Assistência à Direcção: Paulo Reis
Técnica Vocal: Luís Madureira
Assistência à Técnica Vocal: José Neves
Assistência à montagem de música e som: Emídio Buchinho
Co-Produção: Olga Roriz Companhia de Dança, Festival dos 100 Dias/EXPO'98

2018 **O mundo é redondo**
Teatro do Bairro, Lisboa
Texto: Gertrude Stein
Tradução: Luísa Costa Gomes
Direção: António Pires
Interpretação: Rita Loureiro, Solange Santos, Carolina Campanela e Isadora Alves
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Luís Mesquita
Música Original: Paulo Abelho e Miguel Sá Pessoa
Movimento: Paula Careto
Apoio para a Língua Inglesa: Carole Garton
Luz: Rui Seabra
Assistente de som: Guilherme Alves
Assistente de iluminação: Cláudio Marto
Caracterização: Ivan Coletti
Costureira: Rosário Balbi
Construção de cenário: Fábio Paulo
Ilustração: Joana Villaverde
Produção executiva: Ivan Coletti
Comunicação: Maria João Moura
Administração de Produção: Ana Bordalo
Produtor: Alexandre Oliveira
Produção: Ar de Filmes / Teatro do Bairro.
Agradecimentos: Turismo de Lisboa. M/12 .

2003 **Objectos para Ver Fotografias**
Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003, Coimbra
Data do Projeto: 2003
Data de Construção: 2003
Cliente: Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003
Projeto: João Mendes Ribeiro, Daniel Blaufuks
Objetos: João Mendes Ribeiro
Fotografia: Daniel Blaufuks
Colaboração: Francisco Dias, João Vaz, Manuela Nogueira, Miguel Pereira, Pedro Grandão, Teresa Tellechea

2001-2007 **Projeto de Remodelação do Laboratório Chímico**
Universidade de Coimbra
Data do Projeto: 2001-2003
Data de Construção: 2004-2006
Cliente: Universidade de Coimbra
Arquitetura: João Mendes Ribeiro, Carlos Antunes, Désirée Pedro.
Colaboração: Filipa Jorge, Hugo Santos, Manuela Nogueira, Rafael de Sousa, Rafael Vieira.
Programa Museológico: Maria Fernanda, Martins Correia, Michel van Präet, João Rui Pita, Paulo Gama, Pedro Casaleiro
Arqueologia e Geologia: Paulo Morgado, Sónia Filipe
Fundações e Estruturas: Paulo Maranhã Nunes Tiago
Instalações de Águas e Esgotos: Maria Fernanda Azevedo Sobral Moura Correia
Instalações Eléctricas: Pascoal Martins Faísca
Instalações Mecânicas: João Gonçalves Madeira da Silva
Instalações de Gás: Paulo Alexandre Pires Sampaio
Comportamento Térmico e Acústico: Celsa Isabel da Silva Vieira
Conservação e Restauro: Fernando Marques

1997-2000 **Casa de Chá do Paço das Infantas**
Ano de projeto: 1997
Construção: 1999 a 2000
Cliente: Instituto Português do Património Arquitectónico, Montemor-o-Velho
Localização: Castelo Montemor-o-Velho, Portugal
Arquitetura : João Mendes Ribeiro
Colaboração: Carlos Antunes, Cidália Silva, Desirée Pedro, José António Bandeirinha, Manuela Nogueira, Pedro Grandão
Engenharia
Estrutura: Raimundo Mendes da Silva
Hidráulica: Raimundo Mendes da Silva
Elétrica: Marcos Pinguinha

Mecânica: Isabel Sarmento
Arqueologia: Artur Corte Real
Restauração: Fernando Marques
Fotografia: Edgar Martins, João Mendes Ribeiro
1994 Leôncio e Lena
Teatro Académico de Gil Vicente
Coimbra, 6 de Dezembro de 1994
Autor: Georg Büchner
Tradução: Renato Correia
Versão para o Espectáculo: António Augusto Barros, José Vaz Simão, Konrad Zschiedrich, Sofia Lobo
Encenação: Konrad Zschiedrich
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Manus Hüller
Desenho de Luz: Vítor Correia, Konrad Zschiedrich
Adereços: João Mendes Ribeiro, Luís Mouro, Manus Hüller
Interpretação: António Jorge, Cândido Ferreira, Carlos Sousa, João Brás, José Vaz Simão, Rosário Romão, Sílvia Brito, Sofia Lobo
Figuração: Domingos Moreira, Catarina Requeijo, Miguel Amado, Vasco Azevedo
Assistência de Encenação: Sofia Lobo
Assistência de Figurinos: Ana Rosa Assunção
Música: Franz Schubert, Georg F. Handel, Jean-Paul Bataille, Ludwig V. Beethoven, Philip Glass, Roger Waters
Produção: A Escola da Noite
1995 Uma Visitação
Teatro Académico de Gil Vicente
Coimbra, 25 de setembro de 1995
Autor: Gil Vicente
Versão para o Espetáculo: António Augusto Barros, José Vaz Simão
Consultor para a Obra de Gil Vicente: José Bernardes
Encenação: António Augusto Barros, José Vaz Simão
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Ana Rosa Assunção
Desenho de Luz: Nuno Patinho
Adereços: Ana Rosa Assunção, João Mendes Ribeiro
Interpretação: António Jorge, Carlos Sousa, José Vaz Simão, Rosário Romão, Sofia Lobo, Domingos Moreira, Gracinda Nave, Isabel Leitão, Paulo Castro
Assistência de Cenografia: Luís Pedro Crisóstomo
Produção: A Escola da Noite

2011-2013 Estufas Tropicais do Jardim Botânico
Cliente: Universidade de Coimbra
Concurso: 1º Prémio
Localização: Coimbra, Portugal
Área: 1.353 m2
Arquitetura: João Mendes Ribeiro
Equipa: Ana Cerqueira, Catarina Fortuna (coord. projeto), Filipe Catarino (coord. obra), Ana Maria Feijão, Inês Lourenço, Joana Brandão, Joana Figueiredo, Nuno Alves Pereira, Sofia Rangel.
Estruturas: Afonso Serra Neves, Jorge Augusto de Jesus Martins, Vítor Silva
Instalações Hidráulicas: Rossana Pereira (GEPECTROFA
Instalações Elétricas: Alexandre Ferreira Martins (GPIC)
Instalações Mecânicas: Raul Bessa, Miguel Alves (GET)
Segurança: Alexandre Ferreira Martins (GPIC)
Construtor: Tecnorém - Engenharia e Construções, S.A.

2003-2009 Casa Robalo Cordeiro
Cliente: Margarida e Carlos Robalo Cordeiro
Localização: Coimbra, Portugal
Área: 430 m2
Arquitetura: João Mendes Ribeiro
Equipe: Jorge Teixeira Dias (coord. projeto e obra), João Vaz, Manuela Nogueira, Miguel Pereira, Raquel Reis, Susana Ventura, Teresa Tellechea, Alda Coelho, Catarina Fortuna.
Espaços Exteriores: João Mendes Ribeiro
Estruturas: Paulo Maranha (ECA Projectos, Lda.)
Instalações Hidráulicas: Paulo Sampaio (ECA Projectos, Lda
Instalações Elétricas: Fernando Canha (ECA Projectos, Lda
Instalações Mecânicas: João Madeira da Silva (ECA Projectos, Lda.)
Instalações de Gás: Paulo Sampaio (ECA Projectos, Lda.)
Térmica: Diogo Mateus (ECA Projectos, Lda.)
Construtor: Fonsofil Lda.
Fotografia: FG+SG - fotografia de arquitectura

2006-2015 Casa Fonte Boa
Cliente: João Miguel Pêga
Localização: Fonte Boa, Penela, Portugal
Área: 180 m2
Arquitetura: João Mendes Ribeiro
Equipe: Catarina Fortuna, Filipe Catarino, Joana Figueiredo, Jorge Teixeira Dias.
Estruturas: Paulo Maranha (ECA Projectos, Lda.)
Instalações Hidráulicas: Paulo Sampaio (ECA Projectos, Lda)

Instalações Elétricas: Luís Ribeiro (ECA Projectos, Lda.)
Instalações de Gás: Paulo Sampaio (ECA Projectos, Lda.)
Acústica: Diogo Mateus (ECA Projectos, Lda.)
Segurança contra incêndio: Paulo Sampaio (ECA Projectos, Lda.)
Construtor: Civifran Construções, Lda.
Fotografia: José Campos – fotografia de arquitectura.
Selecionado dos Prémios FAD 2016 na categoria Arquitetura.

2013-2017 **Remodelação do sótão Dias da Silva**

Data do projeto: 2013 a 2014
Data de construção: 2015 a 2017
Localização: Coimbra
Arquitetura: João Mendes Ribeiro
Colaboração: Ana Maria Feijão, Catarina Fortuna, Filipe Catarino
Fundações e Estruturas: Paulo Maranhã (ECA Projectos, Lda)
Empreiteiro: Civifran Construções, Lda.
Fotografia: Filipe Catarino

2007-2015 **Arquipélago Centro de Artes Contemporâneas**

Cliente: Direção Regional de Cultura dos Açores
Localização: Ribeira Grande, São Miguel, Açores
Área: 12.914 m2 (9.736 m2 edifícios + 3.178m2 espaços exteriores)
Arquitetura: João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos
Equipe: Jorge Teixeira Dias e Adalgisa Lopes (coord. projeto), Filipe Catarino e Inês Mesquita (coord. obra), Ana Leite Fernandes, Ana Rita Martins, António Ferreira da Silva, Catarina Fortuna, Cláudia Santos, Cristina Maximino, Inês Ferreira, Joana Figueiredo, João Branco, João Fernandes, João Pontes, Luís Campos, Mariana Sendas, Pedro Costa.
Arquitetura Paisagista: Ana Barroco, Rui Figueiredo
Espaços Exteriores: João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos
Conservação e Restauro: Gabriella Casella (Cariátides)
Programação e Arquivo: Elisa Babo, Miguel Von Haff Pérez, Marta Almeida
Mecânica de Cena: João Aidos
Estruturas: Hipólito Sousa, Jerónimo Botelho, Pedro Pinto (SOPSEC, S.A.)
Instalações Hidráulicas: Diogo Leite, Filipe Freitas, Jorge Rocha (SOPSEC, S.A.)
Instalações Eléctricas: Raul Serafim, Hélder Ferreira (Raul Serafim & Associados, Lda.)
Instalações Mecânicas: Raul Bessa, Ricardo Carreto (GET, Lda.)

Instalações de Gás: José Pinto (SOPSEC,SA)
Térmica: André Apolinário (SOPSEC,S.A.)
Acústica: Rui Calejo, Eduarda Silva, Filomena Macedo (SOPSEC,S.A.)
Segurança: Maria da Luz Santiago (Raul Serafim & Associados, Lda.)
Construtor: Consórcio Somague, Marques S.A. e Tecnovia.
Fiscalização: Pedro Câmara (Eng. Tavares Vieira, Lda.)
Fotografia: José Campos - fotografia de arquitetura

1998 **Vermelhos, Negros e Ignorantes**

Teatro Nacional São João
Porto, 2 de julho de 1998
Autor: Edward Bond
Tradução: Pedro Feijó Cunha, Paulo Eduardo Carvalho
Direção: Paulo Castro
Cenografia: João Mendes Ribeiro, Catarina Fortuna
Figurinos: Nuno Carinhas, Cláudia Ribeiro
Desenho de Luz: Abílio Vinhas
Música e Desenho de Som: Albrecht Loops
Interpretação: Alberto Magassela, Ângela Marques, António Durões, Clemência Matos, Fernando Moreira, Isabel Leitão, João Pedro Vaz, Lígia Roque, Nuno M. Cardoso, Sandra Resende
Adereços: Guilherme Monteiro
Voz e Elocução: Luís Madureira
Assistente de Encenação: João Pedro Vaz
Produção: Teatro Nacional São João

1999 **Arranha-Céus**

Teatro Nacional São João
Porto, 4 de Novembro de 1999
Autor: Jacinto Lucas Pires
Encenação: Ricardo Pais
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Nuno Carinhas, Ana Luena
Música Original: Wafers (Vitor Rua)
Desenho de Luz: Carlos Assis, José Carlos Coelho
Desenho de Som: Francisco Leal
Interpretação: Alberto Magassela, Emília Silvestre, Fernando Mora Ramos,
Fernando Moreira, Hugo Torres, Isabel Lopes, Ivo Alexandre, João Paulo
Costa, João Reis, Jorge Vasques, Lígia Roque, Mafalda Portocar-rero, Mário Santos, Martinho Silva, Nicolau Pais, Paulo Freixinho, Raquel Silva, Rui Garcia, Rui Ramos

Colaboração Coreográfica: Né Barros
Vídeo: Carlos Assis, Paulo Américo
Voz e Elocução: Luís Madureira
Assistentes de Encenação: Pedro Feijó Cunha, Nicolau Pais
Direcção de Cena: Pedro Guimarães
Co-Produção: Teatro Nacional São João, Teatro Bruto, uma iniciativa Dramat (Centro de Dramaturgias Contemporâneas)

1996 **Propriedade Privada**
Teatro Nacional São João
Porto, 26 de Julho de 1996
Coreografia: Olga Roriz
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Olga Roriz
Colagem Musical: Ludger Lamers
Desenho de Luz: Clemente Cuba
Assistência de dramaturgia: João Carneiro
Texto: Olga Roriz, intérpretes
Interpretação: Sónia Aragão, Carla Ribeiro, Lina Santos, Suzana Queiroz,
Ludger Lamers, Fabrizio Pazzaglia, Luís Carolino
Apoio Vocal: Luís madureira
Co-Produção: Olga Roriz Companhia de Dança, Teatro Nacional São João, Fundação das Descobertas

2003 **Pedro e Inês**
Teatro Camões
Lisboa, 4 de Julho de 2003
Coreografia e Dramaturgia: Olga Roriz
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Mariana Sá Nogueira
Seleccção e Edição Musical: Olga Roriz
Desenho de Luz: Cristina Piedade
Interpretação: Henriett ventura, Ana Lacerda, Carlos Pinillos, Didier Chazeau, Alexandre Fernandes, Andreia Pinho, Margarida Pimenta, Alba Tapia, Clare Figgins, Irina de Oliveira, Paulina Santos, Rui Alexandre, Jon Ugarriza, Ediz Erguç, Xavier Carmo, Kursat Kiliç, Pedro Mascaranhas, Freek Damen, Frederico Gameiro, Filipa Pinhão
Fotografia: Amir Sfair Filho, Alceu Bett – Ag. Espectaculum, João Mendes Ribeiro
Sonoplastia: Bruno Gonçalves
Assistente de Direcção: Francisco Rousseau
Ensaiaadores: Isabel Fernandes, Kimberley Ribeiro
Produção: Companhia Nacional de Bailado

2000 **Savalliana**
Teatro Camões
Lisboa, 27 de Abril de 2000
Coreografia: Rui Lopes Graça
Seleção Musical: Rui Vieira Nery, sobre interpretações de Música Ibérica dos Séculos XVI e XVII dirigidas por Jordi Savall
Cenografia: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Vera Castro
Desenho de Luz: Daniel Worm d’Assumpção
Interpretação: Inês Amaral, Annabel Barnes, Filipa Castro, Isabel Galriça, Ana Lacerda, Mariana Paz, Inês Pereira, Verónika Reithmeier, Paulina Santos, Rui Alexandre, Didier Chazeau, Fernando Duarte, David Fielding, Filipe Macedo, Alistair Main, Pedro Mascaranhas, Filipe Portugal, Bruno Roque, Kimberley Ribeiro
Produção: Companhia Nacional de Bailado

2003 **Estudo para Ricardo III – Um Ensaio Sobre o Poder**
Sala Estúdio Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, Teatro Nacional D. Maria II
Lisboa, 28 de Fevereiro de 2003
Autor: William Shakespeare
Excertos de Ricardo III de William Shakespeare
Tradução: Luís Miguel Cintra, Adélia Silva Melo, Eduarda Dionísio
Direcção e Encenação: Carlos Pimenta
Espaço Cénico: João Mendes Ribeiro
Figurinos: Filipe Faísca
Música Original: Mário Laginha
Desenho de Luz: Daniel Worm d’Assumpção
Interpretação: Rogério Samora
Voz off: Francisco Pêra
Piano e Sintetizadores: Mário Laginha
Diaporama e Fotografias: Margarida Dias
Assistente de Cenografia: Luís Pedro Crisóstomo
Dobro, Guitarra Eléctrica e Programação de Computadores: Mário Delgado
Modelo: Andreia Dionísio
Produção: Teatro Nacional D. Maria II