

História de algumas casas impossíveis ou a arquitectura das casas sem tempo

José Manuel Castanheira

Independent researcher

Abstract This text evokes the author's experience as a scenographer, where he had to learn to invent other houses for so many stories that were represented in plays. The examples evoked are evidence of imaginary architecture. For these houses to be credible, memory made and unmade authentic combinations between dream and reality.

Resumo 1 As casas impossíveis. – 2 Na Cenografia.

É evidente que este convite só pode ter por base a minha vida na cenografia, onde para tantas histórias, representadas nos espectáculos, foi preciso aprender a inventar outras casas.

Vou tentar recordar alguns exemplos, na verdade algumas aventuras, por uma arquitectura imaginária.

Para essas casas serem credíveis, a memória fez e desfez autênticas coreografias entre sonho e realidade.

No teatro, a cumplicidade entre o actor e o espectador mostrou sempre que a matéria prima essencial é o Tempo; e que, afinal, se trata de um jogo sobre construção, manutenção ou demolição, e que estas operações não se fazem com os materiais de construção ditos convencionais.

Para melhor compreensão destes exercícios é necessário situar esse tempo; tempo de uma anunciada arquitetura moderna, uma modernidade que desenhou casas e cidades, esquecendo, ou quase excluindo, o corpo humano, e que, agora, a fenomenologia contemporânea o tenta recolocar no centro dessa experiência, redescobrando o sentido perdido das coisas, as suas características táteis, olfativas e sonoras.

Uma dimensão corporal da cidade torna-se a descoberta das características topológicas do espaço; a pluralidade da experiência do corpo convive com a singularidade da geometria e da representação legítima.

Até mesmo Le Corbusier, que anunciou a casa como máquina de habitar, que inspirou novas cidades como Brasília, acabou em contradição, seguindo o exemplo de Heidegger na Floresta Negra, vivendo os seus últimos anos numa cabana de madeira envolvido por uma grande alfarrobeira, que a protegia dos raios solares, em pleno contacto com a Natureza e com uma vista privilegiada sobre o mar.

Este regresso a uma dimensão corporal, com a cumplicidade da natureza, é também uma aproximação ao fenómeno teatral.

Neste quadro acrescenta-se ainda a minha vida como professor de arquitetura.

Recordo os primeiros anos de ensino. A ligeireza como foram suprimidos os esforços (exercícios) para a perceção do espaço que fazia com os alunos, introduzindo a plenitude da perceção sensorial.

Não foi fácil ser professor de arquitetura.

O esforço para mostrar que a minha tarefa não é ensinar, mas sim proporcionar. Não se ensina a desenhar casas. Quanto muito podemos ansiar ser capazes de suscitar pensamentos a propósito da questão... o que é uma casa?

E creio que nesse sentido estas Casas Imaginárias puderam ser um contributo importante.

1 As Casas Impossíveis

Nesta canseira, de onde não conseguimos sair, as Casas Impossíveis existem e sobrevivem.

A maior parte das casas onde vivemos não foram pensadas nem desenhadas para nós. As casas onde vivemos hoje são exercícios de geometria, construídas com base em muita economia, funcionalidade, eficácia, utilidade, muita luz artificial, betão e metal. São casas onde foi esquecido o tempo, o pó, corredores, recantos, sótão, sombra e penumbra, espaços inúteis, melancolia dos cheiros, da boa madeira, luz filtrada.

Esqueceram-se do tempo. O fascínio que tenho por uma casa mede-se pelo cheiro a tempo e pelos mistérios de lugares escondidos. Ou seja tudo o que hoje são inutilidades.

Georges Perec fazia a descrição exaustiva dos espaços através do modo de usar a vida, numa autópsia ao uso do espaço e do tempo.

Numa breve viagem pelas casas onde vivi até hoje, descubro aquilo que as tornou únicas, e que permitiu nunca mais as esquecer. O que não esqueci foram pedaços de atmosferas e o modo como as habitei.

Em vez de tentar descrever todas essas casas, tarefa que, para poder estabelecer ligações, me obrigaria a inventar mil espaços que se perderam no esquecimento, tentarei antes descrever alguns fragmentos que sobreviveram.

Por exemplo: uma infância vivida entre duas casas, aldeia e cidade, lugares para início da construção de uma memória do espaço.

Do princípio na aldeia, depois a cidade, depois outras aldeias e outras cidades...

- Há o soalho de madeira que era esfregado todas as semanas, aos sábados, com água e sabão azul e depois encerado em algumas divisões;
- As portas duplas todas com bandeiras, asseguravam uma luminosidade interior, doce e misteriosa que se perdeu, bem como as robustas portadas de madeira que dominavam o poder da luz solar;
- Uma dessas portadas e cortinas de renda foram primeiro palco de teatro miniatura, onde folheava e comentava para os outros miúdos da rua os livros de bonecos;
- Os corredores que se enchiam de fantasmas à noite e uma longa escada e o quintal dominado por uma velha figueira;
- A cozinha com chão de pedra e grandes arcas salgadeiras de madeira onde me sentava a comer;
- A romãzeira que guardava a entrada na horta e que controlava os pássaros que de noite vinham dormir entre as pedras do poço redondo;
- Ao fundo do corredor, uma porta de madeira sempre fechada, porta que em doze anos nunca se abriu, facto que estimulou permanentemente a minha imaginação;
- Os fantasmas mouros nos cavalos brancos, de lanças em riste, de quem ouvia falar na escola, e que, de noite, emergiam de um móvel ao canto do quarto e atormentavam o meu sono;
- Outra vez as portas com bandeira, agora já na cidade, que eu tapava com cartolinas para poder acender a luz de noite; ou escondido, agora numa tenda de lençóis por baixo da cama, com um candeeiro aceso para fazer casinhas de papel;
- A garagem, a banda rock e os bailes com a telefonia Telefunken do avô, avançada tecnologia do momento que servia de amplificador às violas;
- O sótão e a cave onde guardavam velhas inutilidades de repente tornadas úteis para as casas que armava entre as árvores do quintal;

- Enigmático e longo corredor em volta de um sombrio e húmido saguão, onde, lá no fundo, um cão branco chorava diariamente.

Tanta, tanta coisa dispersa, materiais de memórias, disponíveis para novas combinações, para novas construções. E, depois, a proporção das coisas que nos engana. Nós crescendo com o tempo e as casas a minuar.

No laboratório da cenografia, desenhos, maquetas, brinquedos e demais quinquilharia servem para ajustar a dimensão desejável de tudo.

Seria bom poder dispor de um *Breve dicionário das casas invisíveis* onde muitos outros materiais deveria acrescentar para melhor compreender o modo de usar a casa.

Alguns exemplos:

- Conseguir descrever muitas das longas viagens que faço dentro de casa, seja no estuque trabalhado dos tetos, nos veios das tábuas do soalho ou dos móveis, ou ao longo das manchas nos mármore da casa de banho ou da cozinha;
- Como o cheiro das casas permanece e em muitos casos perdura para sempre, tal como a luminosidade essencial, sobretudo aquela que atravessa as cortinas ao fim da tarde;
- Bem como uma sonoridade, por vezes música, que ecoa no silêncio de cada casa;
- Registrar o interior das paredes habitadas por seres que não conseguimos ver, mas cuja presença sentimos;
- Poder conversar com os construtores de portas e janelas, que há muito deixamos de imaginar simplesmente como a ausência momentânea de paredes;
- Inundações, entupimentos, esgotos, humidade ou a água como acontecimento. Quando chove a casa transfigura-se, tudo muda, os cheiros, os sons, as cores, tanta coisa que naquele instante sofre metamorfose instantânea;
- Compreender os corredores, o sótão ou a cave, como peças imprescindíveis para a necessária terapia da solidão;
- O relógio mais antigo, a quem temos de dar corda e com quem se aprende a saber parar o tempo. Máquina que envelhece adquirindo o estatuto de guardião do templo. Até que um dia, a casa e o relógio se tornam inseparáveis;
- A longa vida dos objetos guardados numa complexa geografia particular. Objetos organizados para contar histórias, melhor que todos os álbuns de fotografias;
- O soalho de madeira criteriosamente escolhido para receber a projeção da luz da janela ao fim da tarde;
- A ranhura na porta que se conjuga com a cortina da janela para a longa espera do carteiro;

- Aprender a medir a casa por espaços perdidos, fendas por reparar, cor a desbotar, luz refletida, vistas por descobrir;
- Os metros quadrados que servem para medir coisa nenhuma. Uma casa em metros quadrados é um espaço ilegível;
- A escada anuncia o sentido da verticalidade, o movimento do centro da terra para as nuvens;

E, por aí fora...

2 Na Cenografia

As casas sonhadas, por conseguinte as Casas Impossíveis nasceram por causa das histórias que se associaram procurando nunca ilustrar, mas sim, estimular, acrescentar outras hipóteses, tanto ao ator habitante como ao espectador *voyeur*.

Tantas vezes, espectadores vieram ter comigo pedindo que lhes recreasse em suas casas, ambientes semelhantes aos que acabavam de viver no espetáculo.

Entrei para a cenografia com uma primeira casa cenário que inventei, em 1973, para *Os pequenos burgueses* de Gorki e, creio que, muito intuitivamente, condensava naquele momento uma visão particular do meu mundo até ali.

Aquilo não era uma casa, era uma gigantesca teia de aranha, transformada num casulo que engolia todo o espetáculo, incluindo os espectadores.

Baseado na ideia de que a pequena burguesia conformista, assiste impávida, por vezes até deslumbrada, à instalação arquitectónica, arditosa, de uma aranha que lentamente vai tecendo a sua teia até enclausurar tudo e todos.

A casa-teia era assim o próprio teatro e a grande mesa da família, que dominava o espaço, era a aranha cujos braços formavam a bancada onde se sentavam os espectadores.

Em 2002 trabalhei com João César Monteiro no filme *Vai e vem*. Longas tardes a fio conversávamos na esplanada do Pau de Canela, o seu café preferido da Praça das Flores, lugar transformado por ele no seu escritório. Ali recebia e falava com toda a gente, ali escolheu a protagonista do filme, ali se passaram várias cenas deste filme autobiográfico. Vários episódios davam conta de uma outra forma de usar a Casa Imaginária.

Por exemplo: uma tarde fomos a sua casa, um primeiro andar, ali perto da Praça das Flores. A chave na porta e esta não abria mais que um palmo. Algo impedia. Vimos um corpo deitado no chão, era o seu filho.

João explicou quem era e ao que vínhamos, mas Pedro, o filho, imperturbável disse que estava a ver um filme e só se poderia levantar para abrir a porta quando o filme acabasse.

E pronto, encolheu os ombros, virou-se para mim e disse: «José Manuel, vamos embora, temos de esperar que acabe o filme».

Noutra ocasião, no Bairro Alto, alugou-se um velho solar para as filmagens. A cenografia contemplava a transformação de algumas divisões. Quando terminava a construção e instalação da 'sua biblioteca' (ele próprio era João Vuvu, personagem principal do filme), recorrendo ao aluguer de umas largas centenas de livros, eis que chega, observa tudo com complacência e, acercando-se, puxa um livro ao acaso; olha para o autor e perplexo interroga-me sobre o que fazia aquele senhor na sua biblioteca. Com um olhar assustado abriu a janela, que dava para a Rua dos Caetanos, e lança o livro sem mácula pela janela fora, repetindo o gesto várias vezes com outros tantos autores que nada lhe diziam e por quem evidentemente não nutria qualquer apreço. Mais tarde, já de novo ambos sentados na 'sua' esplanada, após longo silêncio, diz-me com olhar perplexo: «Zé Manel... não pode ser!... nos meus filmes entra só quem eu quero». E a única solução foi levar de sua casa parte da biblioteca pessoal. Era vê-lo então feliz, deitado no chão, saboreando os livros, antes, no intervalo e depois das filmagens, invariavelmente ao som de Chostakovitch!

Durante a rodagem, os técnicos de iluminação com todo o aparato da maquinaria, dia após dia, acabavam quase sempre por ser meros espectadores, acantonados nos enormes carros cheios de material e estacionados com dificuldade na estreita Rua dos Caetanos. Perante múltiplas indicações do diretor de fotografia Mário Barroso, o João César depois de observar e analisar com a sua calma e sagacidade, optava sempre pela luz natural que, segundo ele, era insubstituível. Por vezes ainda deixava experimentar, com recurso a alguns projectores, mas depois no visionamento desistia, dizendo para deixarem entrar a luz natural da janela. Luz, luz, nada como a luz do sol!

Também a certa altura, João Vuvu repreende a empregada doméstica por estar a limpar o pó aos livros, dizendo-lhe para estar quieta e deixar o pó em paz... «o pó está em toda a parte e não tem para onde ir».

Em 1980, na devastada Avenida da República, ficava a Casa dos Elefantes, ali quase em frente ao Galeto. Casa enorme, imponente vivenda geminada, cujo interior fui transformando para *O tio Vânia* de Tchekhov.

Longo trabalho laboratorial de experimentação. Partindo de uma espécie de pátio interior com claraboia, cobrindo algumas paredes, descobrindo múltiplas vistas através de portas, corredores, janelas interiores, escadas e varandins. Instalei o público no topo do pátio, numa bancada que invadia a casa e fazia dos espectadores uma espécie de *voyeurs* com múltiplas perspetivas.

Gostei muito de fazer a casa para *O contra baixo* (1987) de Patrick Suskind na Sala polivalente da Gulbenkian. Uma excelente metáfora sobre a vida de um funcionário público anónimo, aqui contra baixista

da orquestra, condenado a fazer sempre as mesmas tarefas, todos os dias, sem sair das normas, sem criatividade, sem autonomia. Dissera ainda sobre o que fazer para alcançar a realização pessoal, sair do marasmo que é a imutabilidade da estabilidade laboral onde se encontra.

A casa em vertical sem janelas, solidão de um músico subalterno em três níveis: o primeiro, o seu universo da música, espaço dominado pelo monstro da casa - a caixa do contrabaixo; o segundo, o jardim - nostalgia da natureza por onde entra uma fresta de luz; e o terceiro, o quarto de dormir; todos estes níveis ligados por escada vertical que lhe vai permitir no final, num derradeiro acesso de coragem, uma saída possível pelo tecto da casa. Possibilidade inventada sobre como seria fazer o que nenhum ser racional no mundo faria. Mas que, neste caso, o actor fazia.

Esta espiral que atravessa o espaço é algo que atravessa muitas destas invenções.

Vem da verticalidade esquecida, da circularidade democrática de dispor publico e actores.

Em 1984, para *O avarento* de Molière partia da metáfora universal do avarento. A casa é todo um teatro de raiz isabelina, assente num palco todo colchão, cama, espaço centrifugado a partir do buraco redondo por onde entra, sai e rasteja esta figura emblemática da dramaturgia e da natureza humana.

Também no *Auto da Índia* de Gil Vicente (1988), toda a casa era uma cama que transformou o chão do palco num 'colchão nacional' circundado por labirinto de portas com bandeiras que se abriam e fechavam para evocar as escotilhas das caravelas.

Como se poderá imaginar, em tantos anos de criações cenográficas, há algumas obras de que gosto particularmente que, por esta ou aquela razão, não pude realizar. Mas entre as realizadas, há uma de que não me posso queixar, que é *O Cerejal* de Anton Tchekhov. Foram três vezes que fiz esta obra, e nas três de modo tão diferente (1986, 1999 e 2021).

Uma obra que é uma verdadeira parábola do mundo, parábola da crise a instalar-se, obra que anuncia a transformação radical da sociedade pós revolução industrial.

Sinto que vivi muita coisa semelhante ao que se passa nesta obra. A invenção desta casa e do cerejal, lugares de acção desta obra, foram evoluindo comigo e retratando a minha visão da vida.

Assim em 1884 os ideais carregados de esperança acreditavam firmemente no futuro e a casa era resplandecente, toda num vermelho *cerise* abrindo gradualmente sobre um horizonte luminoso.

Depois, em 1988, algumas dúvidas tinham começado a corroer uma esperança sem limites. E então a casa passou a ser como o interior de uma nave translúcida onde os personagens nos apareciam por vezes como fantasmas. Através de cortinas, o branco e a neblina

cobriam tudo. Fora de cena, ao fundo do palco e através de um vidro esfumado, os actores (como passageiros perdidos) esperavam a sua entrada em cena jogando bilhar pausadamente.

Por fim e muito recente, em 2021, a parábola é definitivamente a afirmação da crise instalada, com a ação toda a decorrer entre restos de paredes, casa em derrocada, pó por todo o lado, abandono de objetos e mobília, tudo entre imagens rasgadas de antiga floresta.

Em todas estas versões o grande armário é o elemento central. Um armário fortaleza, preparado para salvar o que ainda for possível, uma espécie de Arca de Noé. Walter Benjamin dizia que esses armários eram como fortalezas medievais. Casa dentro da casa onde habitam as recordações que passavam de geração em geração.

E assim este armário, na primeira versão que fiz, lugar onde o velho guardião (Firs, o velho mordomo) ao ver que se esqueciam dele se encostava para morrer, e que ao abrir-se era um armário sem fundo, como uma janela aberta sobre o mundo.

Na segunda versão o armário era como um puzzle de nove cubos de vidro, com a maquete da propriedade, que ao serem desarrumados serviam como bancos de jardim.

Tchekhov dizia que no teatro «temos de mostrar a vida não como ela é, nem como devia ser, mas tal como ela nos aparece em sonho» e nesta obra sentimos que há uma espécie de segredo que todos transportam consigo, porque sentimos que enquanto falam parecem estar sempre a pensar noutra coisa.

Na terceira versão, o grande armário da casa é também o lugar onde guardam o passado, as memórias, os brinquedos da infância, mas neste espectáculo já não tem portas e está embrulhado numa árvore em flor de Van Gogh. Parece agora a caixa da vida, prestes a ser encerrada. Armário com rodas que, errante e cheio de cor, circula no meio de uma atmosfera a preto e branco que vacila entre a destruição e a reconstrução.

Lugar onde se esconde a sabedoria e a poesia, tudo o que se poderá salvar perante a ameaça iminente.

Agora que já não se fazem armários como estes, onde tudo gravita à volta da fórmula IKEA, futuro certo para aquela propriedade, à beira da destruição, agora nas mãos do novo-rico seu recém proprietário.

Por isso o palco está nu, gélido com restos calcinados de imagens de florestas nas paredes, forrado de elementos translucidos como em qualquer obra e um amontoado de placas de gesso desfeito.

As personagens correm, de um lado para o outro, muitas vezes parecem perdidas, só há duas frestas, uma de cada lado, tudo também num jogo cromático de branco sujo entre a neve e o pó.

Ainda algumas outras casas impossíveis inventadas...

Muitas destas inquietações se produzem quando procuramos casa. Tal como no texto de Teresa Rita Lopes, *Esse tal alguém* (2001),

numa sucessão de pequenas histórias, onde a certa altura uma personagem procura comprar uma casa através de uma agência, lugar em que possa reencontrar objetos ou acontecimentos com geografia adjacente... e onde o vendedor lhe anuncia que dessas casas já não tem, foram todas vendidas há muito tempo.

Para a *Casa de Boneca* de Ibsen (2001), a casa onde Nora se sente prisioneira e dará o grito de revolta, fiz uma casa simbolicamente soterrada na neve.

Para *A prova* de David Auburn (2002), fiz uma casa impregnada de melancolia para a solidão de um professor da Universidade de Chicago. Uma casa inspirada no quadro *Summer Evening* de Edward Hopper, onde luz e cor parecem congelar o exacto momento do anoitecer. Casa construída num local isolado, só com vegetação em volta, universo interior e exterior submerso numa luz sombria.

Para *O que diz Molero* de Dinis Machado (2003) inventei uma casa inspirada na sua própria casa repleta de livros e papéis, uma espécie de arquivo infinito de todas as coisas do mundo. A casa dos mil arquivos, que numa outra escala poderíamos observar também na cena final de *Os Salteadores da Arca Perdida* de Spielberg.

Para *O pelicano* de Strindberg (2014), num espaço intimista ao jeito do Teatro Íntimo que o autor criou em Estocolmo, fiz uma casa em que o público parece avançar num corredor infinito, com perspetiva acelerada, portanto claustrofóbico e evocando a melancolia das atmosferas de Hammershøi.

Para *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub (2020), que em Portugal ganhou o nome de *Gostava de estar viva para vê-los sofrer*, a casa inventada para esta mulher destruída e a quem mataram toda a família, obrigada a ser criada na sua própria casa... é uma pequena ilha, uma jangada de velhas tábuas a desfazer-se atravessada verticalmente por uma escada, que não sabemos de onde vem e para onde vai, e cuja compreensão está para além da própria história.

E para *O leitor por horas* de José Sanchis Sinisterra, no original *Il lettore a ore* (2006), inventei uma casa dominada por uma enorme biblioteca. Na verdade uma biblioteca-cidade em que as estantes móveis se tornam volumes esculpidos fundindo livros, paredes e móveis.

Um homem rico e culto contrata um jovem professor para ler livros à sua filha cega Lorena. Tudo gira em volta de um ritual íntimo e misterioso da leitura, onde pouco a pouco emerge o poder imaginário da literatura.

Uma casa que começa e acaba na grande biblioteca onde a ação dramática, através do poder da leitura, parece mover-se, tal como se move toda a casa. Através de Tomasi di Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler são-nos permitidas viagens a moradas e paisagens onde nunca estivemos, descobrir seres diferentes e distantes, sensações alheias, sentimentos proibidos, vozes irreconhecíveis, palavras fulgurantes que nos revelam aquilo que sempre soubemos sem o saber.

O que será que faz e desfaz em nós o ato imperceptível da leitura? Como dilui e depois reconstrói os nossos contornos interiores?

Esta era uma daquelas casas, toda ela uma biblioteca, onde podemos, ou mesmo queremos, perder-nos.

Nas casas das minhas cenografias, paredes e portas são meras convenções. Uma porta numa cenografia é ilustração, é redundância. A problemática interior-exterior é um exercício que remeto para o espectador. Ao olhar do espectador fica entregue a tarefa de tomar decisões.

Daí a importância do tipo de espaço onde se vai estabelecer essa relação actor-espectador. Daí a inoperância da maioria da arquitetura dos teatros, mas isso é outro tema para outra conversa.

E assim, com esta aparente libertação, o fator chave passa a ser a luz. Não a luz que é colocada para vermos os atores a evoluir, mas sim a luz essencial, aquela luminosidade que pertence ao imaginado, a luz que nos permite ver e decifrar o espaço sonhado.

Por isso, sempre que me é possível, gosto de trabalhar desde o primeiro dia com o desenho de luz.

Termino com estas breves notas de 1990, que escrevi para o programa do espetáculo *Platonov* de Tchekhov, na Fundação Gulbenkian:

A CASA - Ideias e perguntas para um modelo

Elementos dispersos de um mesmo sistema? Ou a construção de um fascínio?

- Nunca saberemos em definitivo se uma casa qualquer está no mundo ou se o mundo nela...
- Demolições, sobretudo o esventrar da casa, produzem fascínio e esses actos têm um efeito secreto notável...
- O que faz alguém encostado a um pilar de betão? Em que pensará, sabendo como sabe de escombros e fotografias? Que imagem terá quando no meio da destruição um raio de luz surgir e o recortar infinitamente?
- Como na casa ou na cidade, também no teatro, depois da sala escura, quando finalmente um pequeno projetor se acende nós acreditamos e temos esperança de ver surgir uma imagem que nos conforta o coração.