Rodas de conversa

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana - LEG T5 / PPGAC

CADERNO DE RESUMOS E DEBATES

Evelyn Furquim Werneck Lima (org.)
Carolina Lyra Barros da Silva Esteves (org.)

UNIRIO
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana
PPGAC Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
PROPGPI Pró Reitoria de Pós-Graduação Pesquisa e Inovação
CNPq
FAPERJ Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Créditos e Ficha Catalográfica

Coordenação Geral da Comissão Organizadora
Evelyn Furquim Werneck Lima
Carolina Lyra Barros da Silva Esteves

Comissão Organizadora
Milena Fernandes
Heder Braga
Natália Gadiolli
Bernardo Miranda
Julia Maciel
Edson Santiago

Debatedor
Heder Braga

Controlador de Debates
Milena Fernandes

Capa e cartazes
Milena Fernandes

Editoração gráfica
Milena Fernandes

Síntese dos debates
Bernardo Miranda
Julia Maciel

Revisão
Natália Gadiolli
Edson Santiago

GP "Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura"
Líder: *Evelyn Furquim Werneck Lima – Vice-líder: Leonardo Ramos Munk Machado*

GP "Espaço, Memória e Projeto Urbano"
Líder: *Evelyn Furquim Werneck Lima – Vice-líder: Leonardo Marques de Mesentier*

Ficha Catalográfica

Lima, Evelyn Furquim Werneck.; Esteves, Carolina Lyra Barros da Silva
Caderno de Resumos e Debates: Rodas de Conversa / Evelyn Furquim Werneck Lima; Carolina Lyra – Rio de Janeiro: UNIRIO / PPGAC, 2020.
54 p

1. Arquitetura de teatros - História. 2. Cenografias de teatros - História. 3. Teatros. 4. Cultura - História. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Lyra, Carolina. III. Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.

APRESENTAÇÃO

As Rodas de Conversa aqui apresentadas foram idealizadas como forma de socializar as pesquisas em desenvolvimento no Laboratório do Espaço Teatral e Memória Urbana. São dois Grupos de Pesquisa cadastrados no CNPq: “Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura”, existente desde 1994 e “Espaço, Memória e Projeto Urbano”, existente desde 2000, ambos cadastrados no Diretório de Pesquisa do CNPq desde que este foi criado.

Desde 2008, o Laboratório tem organizado Seminários Nacionais (cinco), Jornadas Nacionais (cinco), Congressos Internacionais de grande escopo (três) e Seminário Internacional (um), que têm permitido os intercâmbios entre várias universidades brasileiras e estrangeiras, tendo originado muitas parcerias acadêmicas.

Arquitetura, teatro e cultura são as palavras-chave destes encontros que ocuparam o Campus Urca da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com exposições, palestras, debates, performances e apresentações de pôsteres, e se tornaram espaços de inspiração para jovens estudantes. Espaços de partilha de conhecimento.

A pandemia que assola o mundo em 2020 não permitiu a realização do Congresso previsto, que foi substituído por cinco Rodas de Conversa realizadas virtualmente entre 10 de julho e 4 de agosto, reunindo como expositores apenas os pesquisadores que participam do Laboratório. A dinâmica destas Rodas de Conversa permitiu valiosas trocas entre os pesquisadores, cujas exposições foram abertas ao público, que participou intensamente dos debates. A organização ficou a cargo dos jovens pesquisadores do Laboratório que muito contribuíram para o êxito da iniciativa.

Este Caderno divulga, além dos resumos das pesquisas apresentadas, algumas das perguntas e respostas dos debates que ampliaram as perspectivas das pesquisas e promoveram parcerias entre pesquisadores.

Boa Leitura!

Em 20 de agosto 2020

Evelyn Furquim Werneck Lima

Carolina Lyra Barros da Silva Esteves

Sumário

RODA DE CONVERSA 1

CENAS EM DESLOCAMENTO 8
Leonardo Ramos Munk Machado

ESPAÇOS TEATRAIS NÃO CONVENCIONAIS: CONCEITOS E EXPERIÊNCIAS 9
Evelyn Furquim Werneck Lima

A EXPOSIÇÃO DE 1922 E SEUS "ESPETÁCULOS" 9
Niuxa Dias Drago

DEBATES: 10
Leonardo Ramos Munk Machado; Evelyn Furquim Werneck Lima; Niuxa Dias Drago

RODA DE CONVERSA 2

O ESPAÇO DA CULTURA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA 17
Leonardo Marques de Mesentier

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL, MEMÓRIA URBANA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS 18
Evelyn Furquim Werneck Lima

SEDE PESSOAL DO FAROESTE E TEATRO DE CONTÊINER E RELAÇÕES COM A CIDADE 18
Sara Fagundes de Oliveira

DEBATES 19
Leonardo Marques de Mesentier; Evelyn Furquim Werneck Lima; Sara Fagundes de Oliveira

RODA DE CONVERSA 3

METRÓPOLES SOB SUSPEITA: A REPRESENTAÇÃO DO RIO DE JANEIRO E DE BUENOS AIRES EM DOIS FILMES 27
Elizabeth Motta Jacob

ESPAÇOS DE GRUPOS TEATRAIS EM ARACAJU/SERGIPE 28
Joana Angélica Lavalée de Mendonça e Silva

A CENOGRAFIA QUE CONECTA CIDADE E TEATRO 28
Regilan Deusamar Barbosa Pereira

A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM DA CIDADE NA CENOGRAFIA DO INÍCIO DO SÉCULO XX 29
Francisco José Leocádio

DEBATES 30
Elizabeth Motta Jacob; Joana Angélica Lavalée de Mendonça e Silva; Regilan Deusamar Barbosa Pereira; Francisco José Leocádio

RODA DE CONVERSA 4

O TEATRO MUNICIPAL DE SÃO JOÃO DEL-REI: A REFORMA DE 1925. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA MAQUETE 37
Claudio José Guilarduci

A CIDADE ANTROPOFÁGICA DE FLÁVIO DE CARVALHO 38
Carolina Lyra Barros da Silva Esteves

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A FOLIA E A FESTA NO IMAGINÁRIO DOS ESPAÇOS PRATICADOS 38
Liliane Ferreira Mundim

NO ESCURINHO DO PORTÃO: ARTE, COMUNIDADE E CIDADE 39
Ramon Santana de Aguiar

DEBATES: 39
Claudio José Guilarduci; Carolina Lyra Barros da Silva Esteves; Liliane Ferreira Mundim; Ramon Santana de Aguiar

RODA DE CONVERSA 5

FUNDIÇÃO PROGRESSO: MUTAÇÕES, USOS E APROPRIAÇÕES NO PROCESSO DE PRESERVAÇÃO DE UM PATRIMÔNIO CULTURAL CARIOCA 47
Ricardo José Brugger Cardoso

FLÁVIO IMPÉRIO, POETA DO ESPAÇO: A REFORMA DO TEATRO OFICINA E AS CENOGRAFIAS INUSITADAS 48
Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

RUA DO TEATRO, UM ESPAÇO ASSOMBRADO 48
Ana Paula Brasil de Matos Guedes

DEBATES: 49
Ricardo José Brugger Cardoso; Carlos Eduardo Ribeiro Silveira; *Ana Paula Brasil de Matos Guedes*

Rodas de conversa

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana - LEG T5 / PPGAC

Grupo de Pesquisa

"Estudos do Espaço Teatral"

07/07- Leonardo Munk, Evelyn Lima, Niuxa Drago
21/07- Beth Jacob, Joana Lavallé, Regilan Pereira, Francisco Leocádio
04/08 - Ricardo Brugger, Carlos Eduardo Silveira, Ana Paula Brasil

Grupo de Pesquisa

"Espaço, Memória e Projeto Urbano"

14/07- Leonardo Mesentier, Evelyn Lima, Sara Fagundes
28/07- Claudio Guilarduci, Carolina Lyra, Liliane Mundim, Ramon Aguiar

COORDENADOR DOS DEBATES
Heder Braga

ORGANIZADORES
Milena Fernandes
Natália Gadiolli
Bernardo Miranda
Julia Maciel
Edson Santiago

Todas as rodas de conversa serão às 15:00h pelo zoom

UNIRIO PPGAC PROPGPI CNPq FAPERJ

www.unirio.br/espacoteatral

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana – LEG T5

Roda de Conversa 1

Grupo de Pesquisa

"Estudos do Espaço Teatral"

Tema:

Espaços teatrais não convencionais: algumas apropriações

Dia 07/07/2020 às 15:00h

Join zoom Meeting

https://us02web.zoom.us/j/81996373371?pwd=RlhDYU9CeitWeW9oZGdhcDJ6VXIyUT09

Debatedor
Heder Braga - Unirio

Profa. Titular
Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima
PPGAC /Unirio
Pesquisador 1-B CNPq

Prof. Associado
Dr. Leonardo Ramos Munk Machado PPGAC/Unirio

Profa . Adjunta
Dra. Niuxa Dias Drago
FAU/Proarq/UFRJ

PPGAC UNIRIO PROPGPI CNPq FAPERJ

Roda de Conversa 1
dia 07/07/2020

Grupo de Pesquisa
Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura

Título da Roda:
Espaços teatrais não convencionais: algumas apropriações

Cenas em deslocamento

Leonardo Munk
(Prof. Associado da Unirio)

O espaço teatral convencional se constituiu a partir de uma clara divisão entre o lugar da representação e o lugar do observador. E dentro daquilo que se convencionou chamar de teatro dramático, o processo de identificação que ocorre entre os participantes desse jogo – ator e espectador – dependia dessa separação. Pretendo, nesta comunicação, explorar em que medida os conceitos de espaço, texto e corpo foram tensionados, ou até mesmo superados, no contexto de algumas produções recentes.

Espaços teatrais não convencionais: conceitos e experiências

Evelyn F.W. Lima
(Profa. Titular da Unirio/ Pesquisadora CNPq/FAPERJ)

A partir da historiografia da arquitetura teatral, verifica-se que espaços não convencionais utilizados para a performance e o teatro têm sido cada vez mais apropriados pelos encenadores contemporâneos, principalmente em razão das qualidades espaciais com as quais a dinâmica cênica atual envolve *performers* e participantes, em geral intitulada *site-specific*. Com base nas teorias de Carlson (1989, 2012), Rufford (2015) e Pearson (2001), discutem-se nessa conversa ocupações de diferentes configurações espaciais, seja em galpões industriais, seja em espaços públicos ou semipúblicos da cidade que asseguram uma relação participativa entre palco e plateia e estabelecem papel relevante na fruição entre o corpo e o espaço, fora do edifício teatral.

A Exposição de 1922 e seus "espetáculos"

Niuxa Drago
(Profa. Adjunta UFRJ)

As comemorações do Centenário da Independência no Rio de Janeiro, em 1922, ensejaram grandes reformas urbanas, sob o comando do Prefeito Carlos Sampaio. O recinto da Exposição Internacional, construído sobre o aterro resultante do desmonte do Morro do Castelo, abrigou pavilhões, cinema, teatro, um grande parque de diversões e muitos eventos ao ar livre, como cortejos, shows pirotécnicos e pioneiros shows de luzes e cinema ao ar livre da cidade. Com apoio dos estudos de Motta (1992), Levy (2010) e Santucci (2015), mas também a partir de extensa pesquisa em periódicos da época, serão apresentados estes eventos e como as comemorações da exposição ensejaram a aproximação entre espetáculos tradicionais populares e eruditos, e a difusão da eletricidade, na vocação carioca de apropriação do espaço público.

DEBATES

Ao final das três apresentações, o debatedor Heder Braga fez comentários sobre os temas e sua pertinência ao título da Roda "*Espaços teatrais não convencionais: algumas apropriações".* Depois, passou a palavra à Milena Fernandes da Comissão Organizadora, que repassou as principais perguntas dos participantes selecionadas no *chat* da plataforma Zoom pelos também organizadores Julia Ferraz Maciel e Bernardo Miranda.

Liliane Mundim: Ao assistir o trabalho do Miguel Vellinho, gostaria de levantar a questão e saber a opinião do Munk em relação aos tempos atuais de distanciamento social e a possibilidade de o teatro passar por absoluta instabilidade e expectativa para o seu futuro. Você acha que a instalação como jogo é uma possibilidade para dar continuidade aos espetáculos?

Leonardo Munk: Eu coloquei um *link* no *chat* em que é possível ver os 30 minutos do espetáculo na íntegra. Se for isso que a Liliane está levantando, eu acho que esse trabalho específico, ele é muito visual. Ou seja, se serve de vídeo, se serve de som. Isso poderia, digamos assim, funcionar em outro suporte? Funcionaria? Teria potência em outro suporte? Em certos aspectos creio que sim, está trabalhando com vídeo, com som e com áudio. Mas por outro lado, eu traria também a experiência da instalação. O que caracteriza a experiência da instalação, única e não reprodutível? Exatamente a presença. Eu acho que quem for ver o espetáculo da Companhia Pequod no Youtube vai ter talvez 10 a 20% da experiência *in loco*. Claro que dizer isso também não é dizer muita coisa, porque eu acho que, de um modo geral, os espetáculos teatrais sempre perdem muito no registro. A questão que eu propus para a discussão aqui é em que medida o trabalho da Pequod é convencional? A minha proposta, a minha ideia é que ele não é convencional. Tanto que o espetáculo flerta com o campo da instalação. E eu acho que você coloca bem, o trabalho está lá flertando com a instalação sonora, com a instalação do vídeo. Agora, como isso pode falar, como isso pode vislumbrar experiências futuras em tempos de pandemia? Eu acho que isso está completamente em aberto, acho que as pessoas estão exatamente fazendo isso agora. O grupo Satyros com a experiência *online* e, acredito que outros grupos, estejam tentando fazer isso agora. Não sei, não saberia te responder. Especificamente no caso deste trabalho, acho imprescindível a presença, se era essa a sua dúvida. No caso deste espetáculo, apesar da questão sonora, da questão do som e da imagem, eu acho que é imprescindível a presença.

Liliane Mundim: É só para a gente pensar mesmo, não é? Reduzir a presença, reduzir plateia, mas eu acho que é uma possibilidade bem potente.

Leonardo Munk: Até porque nesse caso as pessoas ficavam muito próximas umas das outras, situação que em tempos de isolamento social não seria conveniente.

Carolina Lyra: Gostaria que a Evelyn definisse o que é o "teatro abjeto" da Dorita Hannah?

Evelyn Lima: A situação é a seguinte, no último trabalho da Dorita Hannah, que se chama *Event Space*, ela propõe classificar a arquitetura teatral da modernidade em diferentes espaços. O primeiro espaço que ela propõe é o espaço simbólico que ela denomina de "absoluto", que é o espaço do Appia e do Craig, do tempo do Wagner. Depois ela fala do "espaço abstrato" que é o espaço modernista do Walter Gropius, dos construtivistas russos, o espaço puro e racional. Depois ela vai defender que Artaud teve uma influência gigantesca no teatro e vai trabalhar com o "espaço abjeto" baseado nas afirmativas de Artaud e nos escritos sobre arquitetura de Georges Bataille, o escritor maldito francês. Ela vai dizer que arquitetura tradicional do teatro não tem mais sentido, numa situação em que esse edifício não protege mais, não deixa que a proteção seja absoluta. Ela acredita que esse "espaço abjeto" é um espaço acontecimental, em que a arquitetura vai se referir à obra do arquiteto Bernard Tschumi, arquiteto suíço fantástico que projetou um trabalho lindíssimo para a cultura em Le Fresnoy em Tourcoing, na França. Dependendo das afirmativas e dos trabalhos do Tschumi ela vai trabalhar com esse conceito de espaço-evento, "espaço abjeto", um espaço que rasga as entranhas, que não precisa ser fixo. Ela vai interpretar que a Lina Bo Bardi fez essa experiência no último Teatro Oficina, que a Carla Juaçaba fez essa experiência no grande edifício que ela projetou para Rio 2012 no Forte Copacabana. Também vai falar de um teatro de Wellington na Nova Zelândia que tem essa perspectiva, um teatro no qual o espectador participa intensamente, ele é parte do espetáculo. Lógico que eu poderia aprofundar mais isso, escrever um artigo sobre o conceito de "espaço abjeto", mas espero que tenha ficado claro para vocês.

Luiz Henrique Sá: Minha questão é para a Niuxa. Você consegue traçar paralelos desta performatividade do espaço urbano na exposição de 1922 com performatividades (políticas) de urbanismos mais recentes, como no caso dos Jogos Olímpicos?

Niuxa Drago: Existem certos escritos que fazem esta comparação, porém a escala muda imensamente. Se a gente pensar o tanto da cidade que os jogos olímpicos ocuparam, eram vários polos espalhados muito distantes na cidade, porém ligados, e o quanto que isso representou, nós discutimos isso na época: o apagamento nos mapas de alguns espaços da cidade, a remoção de casas ao longo das vias férreas que eram aquelas específicas para ligar esses grandes polos. Se a gente pensar, o Rio de Janeiro é uma cidade tombada, a própria paisagem no sentido macro estaria protegida. É muito interessante pensar nessa escala. Outra coisa que é um paralelo interessante - mas que não é a minha área específica de estudo - é a mesma questão das relações políticas de 1922, foi um ano incrivelmente conturbado no Brasil. A exposição inteira aconteceu sob estado de sítio, então a gente viveu isso há pouco tempo com os conflitos que aconteciam durante os eventos e aquela possibilidade das leis que declarariam as manifestações como atos terroristas. Isso aconteceu em uma escala menor, do tamanho de população, em 1922. Então são muitos paralelos possíveis de se estabelecer. Mas 1922 tem a especificidade de ser um momento muito inaugural do Rio de Janeiro como cidade de capa de revista, fato que, com certeza, continua em escala maior nos eventos.

Carlos Eduardo Ribeiro: Gostaria de mais informações sobre o impacto que a cenografia proposta por Appia causou naqueles que estavam acostumados aos cenários barrocos/óperas.

Leonardo Munk: Eu não sou um estudioso profundo do Appia. Não sei se saberia te dizer qual foi o impacto concreto das experiências do Appia naquele momento. Até porque eu fico me perguntando se o Appia, num primeiro momento, não foi mais um teórico do que qualquer outra coisa. Fico me perguntando se o Craig não conseguiu ser mais feliz na corporificação das suas "vertigens".

Evelyn Lima: O Appia tinha uma ideia sobre o espetáculo teatral e de ópera, todos eles eram baseados na música, no ritmo. Havia toda uma relação espaço-tempo que a ópera do Wagner não estava dando conta, que os cenógrafos do Wagner não estavam dando conta. Wagner fez uma proposta de uma sala em forma de leque, considerado revolucionário por vários historiadores, mas Dorita Hannah afirma que dificilmente o Festspielhaus de Bayreuth poderia ser considerado revolucionário e democrático como as pessoas falam. Mas, de qualquer maneira, o Appia influenciou muito na questão da luz dentro do palco, ele mudou completamente a iluminação cênica, tirou os telões pintados e passou o cenário para uma proposta volumétrica, uma proposta de praticáveis de escadarias, que se encontravam, se desencontraram e o corpo do ator era esculpido pela luz. Então houve uma mudança radical, ele fez o projeto da ópera *Parsifal*, eu não sei se seu projeto foi encenado ou se não foi, mas é muito documentado nos livros de cenografia e ele teorizou sim, escreveu muitos livros, mas ele foi um cenógrafo atuante.

Leonardo Munk: Sobre essa questão de impacto fico me perguntando, me parece claro que no caso do Antoine com as propostas cênicas dele, o impacto foi muito mais concreto. Nesse aspecto há uma concretude, você falou aí na questão da indústria cultural, até que ponto isso foi de fato implementado. Então a gente tem que ver o impacto, ele não ocorre de modo imediato. Logo a proposta do Antoine se torna quase que *mainstream.* A gente compara uma montagem do Wieland Wagner - se não me engano dos anos 1960/1970 - com esboços de montagem do Appia, você vai ver que ele está "bebendo" diretamente na herança do Appia. Eu não saberia dizer com mais precisão, se nas primeiras décadas do século XX essas montagens todas já eram despidas daquele excesso de objetos ou se eram ainda mais pesadas como eram no século XIX.

Evelyn Lima: O Appia realmente fez cenografias que foram implementadas e, principalmente, no espaço teatral que foi criado no Hellerau. Foi um espaço asséptico, limpo, nada barroco, nada ligado ao palco italiano no qual aconteceram muitos espetáculos, porque o Appia era o cenógrafo de Dalcroze no Hellerau. Ele implementou sim inúmeras cenografias baseadas nesses praticáveis, nessas escadarias, nessa iluminação cênica que ele chamava de rítmica.

Liliane Mundim: Minha pergunta é para a Niuxa. Seria exagero dizer que o teatro e o espetáculo na rua seriam algo como o espetáculo a 360 graus? Considerando a paisagem e tudo que a compõe, como sonoridades, plasticidades, teatralidades e outros?

Niuxa Drago: Eu estou estudando o livro do Arnold Aronson, *The history and theory of environmental scenography*. Aronson, no primeiro capítulo, tenta fazer uma espécie de categorização de como esse espaço ambiental pode participar do espetáculo. Às vezes você está vendo o espetáculo na rua, mas dependendo do lugar e da situação ele é muito frontal, ele não faz o ambiente participar. Às vezes sim, e ele vai descrevendo as formas como isso pode acontecer. É bem interessante, ele fala que se o fundo for só um cenário, que participa da sua percepção e que você constrói uma relação com o espetáculo, é uma coisa. Se o próprio espetáculo já usa aquele espaço para construir uma relação dramática, é outra coisa. Mas o que ele fala do Parque é muito interessante porque ele fala que o parque tem várias ações cênicas acontecendo e você está mergulhado naquele espaço de uma forma que você só consegue sair daquele espetáculo se você sair daquele lugar. O que é diferente do espetáculo de rua: muitas vezes você vira as costas e sai. Mas essa feira específica, que vem das exposições universais, a feira moderna, ela tem essa capacidade, ela cria tantos espetáculos que você tem que se deslocar fisicamente daquele lugar para conseguir escapar ao espetáculo. Então, essa questão é muito interessante mesmo, até para os próprios diretores. Como de fato transformar aquilo numa cenografia ambiental.

Leidson: Minha questão é para o Leonardo Munk: Pude conferir as duas peças que você analisou e, ao meu ver, ambas utilizam de forma diferenciada espaços teatrais já consagrados: um dos teatros do CCBB, no Rio; e, aqui no Recife, os teatros Hermilo Borba Filho (sem uso de palco e plateia, tudo num vão só) e Arraial Ariano Suassuna (levando o público ao palco). Cabe nestes dois casos da PeQuod e Magiluth o termo "espaços não convencionais" (pois sempre penso em lugares originalmente não teatrais) ou seria uma nova experimentação de espacialidade já convencional?

Leonardo Munk: Com relação ao Magiluth, eu não vi em um teatro, eu assisti em um auditório. Era um auditório que pertencia ao Espaço Cultural FURNAS, que não existirá mais porque a empresa vai se mudar. Mas era um auditório que servia um pouco para tudo, show, teatro, o que fosse aprovado. Vi esse espetáculo no auditório, mas de fato, nesse caso especificamente, ele serve bem e fica bem no palco sem grandes problemas. Já o da companhia PeQuod, você fala que ele ocorre num espaço considerado consagrado, de fato, mas eu acho que ele poderia acontecer em outro lugar, como um galpão, outro espaço do Rio de Janeiro. Não sei se acontecer no espaço 3 do CCBB o desqualifica como uma experiência num espaço não convencional. Não sei, é uma pergunta. Na verdade, o espetáculo da companhia me lembrou muito algumas experiências sonoras e imagéticas que estavam até pouco tempo em Inhotim, aquele parque do Bernardo Paz, em Minas Gerais. Então eu não sei, é uma pergunta. Até que ponto os espaços são ou não convencionais? Às vezes você se serve de um espaço convencional, de um teatro clássico, e consegue um resultado não convencional. Fico me perguntando se se trata do espaço, se é ele que molda, que qualifica e que caracteriza a experiência ou a proposta, ou a linguagem X ou Y, ou se essa linguagem X ou Y não pode de certo modo subverter o espaço em que está inserido. Não sei, mas é uma questão. Na verdade, não precisamos qualificá-los de espaços não convencionais de pronto. Particularmente, acho que a companhia PeQuod com "A Última Aventura é a Morte" se enquadraria mais nisso, mas é algo a pensar.

Rogério Marcondes: Minha pergunta é para a Niuxa. Você intui alguma relação entre as transformações urbanas que você pesquisa e algum estudo teatral? É possível usar alguma teoria teatral para analisar e descrever mudanças teatrais?

Niuxa Drago: Para além dessas teorias da cenografia ambiental, eu não sei. Mas eu fiquei muito impressionada, como eu já falei aqui, com a palestra que a Ana Paula Brasil apresentou no seminário do ano passado, quando ela faz uma comparação da sensibilidade que as pessoas tinham, um pouco moldada por aqueles espetáculos populares de mágica, e essa impressão da Exposição de 1922, pois eram eventos contemporâneos. Eu não conheço teorias da cenografia ou espetáculos que me levem a comparar o espaço urbano com espetáculos teatrais, além dessas teorias da cenografia ambiental. Acho que ainda tem bastante coisa para se discutir, em relação às sensibilidades, em relação à cultura de uma maneira geral. Acho que a chave para leitura dessas comparações de percepção do espaço urbano com as experiências teatrais que as pessoas tinham passa por um estudo mais geral da cultura. Mas, eu não conheço. Se você quiser me dar dicas, inclusive, aceito.

Edson Santiago e Cristiane: Vocês poderiam falar mais sobre cenografia e instalação?

Leonardo Munk: Parece que um conceito de cenografia, o conceito de instalação, não sei se é o caso de tentarmos explorar isso aqui, ou se fornecer depois uma bibliografia, seria mais apropriado. Me parece que o conceito de cenografia, depois a Evelyn pode complementar, historicamente, é algo mais bem colocado. Agora, existem cenografias, a gente poderia colocar no plural. A qual cenografia você vai se referir? Ou você quer trabalhar ou desenvolver, até quem sabe uma não-cenografia. Estava pensando aqui sobre a pergunta anterior, até que ponto o Magiluth não propõe uma não-cenografia? A ideia de um teatro em casa, há experiências nesse sentido. Quando o teatro é em casa, o que é cenografia? É a casa? Mas ela foi manipulada ou não foi manipulada? Poderia ir por aí. Já o conceito da instalação parece um conceito que está presente já há um bom tempo, há algumas décadas, mas parece que ainda não foi esgotado. Não quero dizer com isso que o conceito de cenografia tenha sido esgotado. Mas me parece que o conceito de instalação, justamente por pertencer ao campo das artes plásticas, talvez, num determinado momento, tenha virado um grande guarda-chuva para enquadrar muitas coisas. Mas fico me perguntando até que ponto aquilo foi de fato pensado? Poderia dizer de cara que tem um pesquisador interessante da UFMG chamado Stéphane Huchet, ele é francês, mas radicado no Brasil. Ele tem um trabalho bastante interessante, particularmente um texto que se chama: “A instalação em situação”. Claro que o foco dele não é as artes cênicas, ele não trabalha com teatro especificamente, mas as correlações podem ser feitas. Há, claro, outros autores que a gente poderia citar. Não sei se é bem isso que eles queriam, poderíamos continuar depois uma conversa.

Evelyn Lima: Eu também acho bastante complexa essa conversa porque acho que a gente tem que remeter aos anos 1960, às pesquisas da Mion Kwon, norte-americana que trabalhou sobre o conceito de *site-specific*. Sobre o deslocamento da obra de arte daquele espaço consagrado do museu, o espaço consagrado das galerias de arte para o espaço público, sem pedestal como fala Rosalyn Krauss. Acho que houve uma mudança radical, primeiro nas artes plásticas quando aconteceram as

intervenções urbanas nos anos 1960, e depois eu acho que o teatro se apropriou disso, saiu também do espaço institucionalizado do edifício teatral e foi para o espaço público. Na verdade, a cenografia, como diz a Katleen Irwin, mudou completamente, porque agora o cenógrafo ajuda no "espaço encontrado", ele vai trabalhar com o "espaço encontrado", então ele vai selecionar as localidades para a performance. Essas localidades, elas têm oficialmente que corresponder à proposta da performance, elas têm que ser coerentes com a apresentação. A Juliet Rufford fala muito dessa questão do espaço "encontrado" e que muitas vezes não combina com o que está acontecendo com a proposta do encenador, do grupo colaborativo. Eu acho que a cenografia está passando por um processo muito complexo que eu não posso adentrar agora. Já dei um curso sobre esse tema analisando as teorias de diversos autores, e constata-se que cada um fala uma coisa diferente, acho que não há um consenso. Mas com essa saída, tanto com a sua fala como com a minha, a gente traz essa proposta do deslocamento do espetáculo teatral de dentro do teatro tradicional para espaços inusitados. Como você diz, a casa vai sofrer uma cenografia? Existe uma experiência na Índia de um teatro que funciona numa casa em que todos os *performers* trabalham dentro dessa casa, que cada cena é encenada em um cômodo, então as pessoas vão andando pela casa. Nessas novas experiências, a cenografia passa a sofrer uma grande mudança. Mas eu acho que aqui não é o fórum para a gente discutir isso, porque é um curso que não se encerra em uma conclusão. Existem muitas propostas, muitos teóricos, mas não existe unanimidade.

Encerrados os debates, Heder Braga convidou os três expositores a fazerem suas considerações finais. Antes de dar os trabalhos por terminados, aproveitou para levantar pontos muito positivos sobre a Roda de Conversa para as pesquisas do Grupo de Pesquisa "Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura". Em seguida, convidou todos os participantes para a Roda de Conversa 2, na semana seguinte.

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana – LEG T5

Roda de Conversa 2

Grupo de Pesquisa

"Espaço, Memória e Projeto Urbano"

Tema:

Espaço, Memória e Cultura: algumas práticas e políticas públicas

Dia 14/07/2020 às 15:00h

Join zoom Meeting

https://us02web.zoom.us/j/81996373371?pwd=RlhDYU9CeitWeW9oZGdhcDJ6VXIyUT09

Debatedor
Heder Braga - Unirio

Profa. Titular
Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima
PPGAC /Unirio
Pesquisador 1-B CNPq

Prof. Adjunto
Dr. Leonardo Marques de Mesantier
EAU/PPGAU/UFF

Profa . Mestre
Sara Fagundes
LEG T5/UNIRIO

UNIRIO PPGAC PROPGPI CNPq FAPERJ

Roda de Conversa 2
dia 14/07/2020

Grupo de Pesquisa
Espaço, Memória e Projeto Urbano

Título da Roda:

Espaço, Memória e Cultura: algumas práticas e políticas públicas

O espaço da cultura na cidade contemporânea

Leonardo Marques de Mesentier
(Prof. Adjunto da UFF)

Há, desde sempre, uma relação estreita entre a cultura e o espaço público. No mundo contemporâneo, essa relação se torna contraditória. Lugar do medo e do encontro, do estranhamento do outro e da copresença, do arrastão e do bloco de carnaval, da vida cotidiana e do evento, lugar da espetacularização da cidade e das manifestações culturais alternativas. Lugar da cidade em que vivem os que a nada têm direito e lugar de disputa pelo direito à cidade. Refletir sobre o espaço público, em sua relação com as práticas culturais contemporâneas, tornou-se uma necessidade central, tanto para a formulação de políticas públicas, quanto para a elaboração teórica que busca compreender a cidade contemporânea.

Patrimônio industrial, memória urbana e práticas artísticas

Evelyn Furquim Werneck Lima
(Prof. Titular UNIRIO/CNPq)

A conversa enfatiza a prática de regeneração do patrimônio cultural atenta à diversidade e mistura de culturas e às inter-relações com políticas urbanas e culturais na área portuária, na qual armazéns industriais desativados estão vagos há décadas. Em busca da diversidade social e da mistura entre diferentes culturas em uma das regiões mais antigas do Rio de Janeiro, a proposta visa integrar diferentes classes sociais nas atividades artísticas produzidas por várias etnias que ainda vivem nos bairros delimitados. Com base em experiências bem-sucedidas, examina-se a ocupação de antigos armazéns industriais, com base nas teorias de Henri Lefebvre (1974) e Michel de Certeau (1980), também fundamentado nas discussões de Beatriz Kühl sobre a restauração e reutilização do patrimônio industrial (2002), propondo implementar atividades artísticas comunitárias que devolvam esse patrimônio histórico às populações locais, contribuindo assim para a diversidade cultural da região.

Sede Pessoal do Faroeste e Teatro de Contêiner e relações com a cidade

Sara Fagundes de Oliveira
(LEG T5/Unirio)

A conversa pretende discutir como espaços teatrais alternativos que fogem aos padrões hegemônicos das casas de espetáculo tradicionais podem apontar para outras possibilidades de se pensar a urbanização contemporânea. Nesse sentido, evoca-se o trabalho dos grupos Pessoal do Faroeste e Companhia Mungunzá – em suas respectivas sedes: Sede Pessoal do Faroeste e Teatro de Contêiner –, que por meio de sua espacialidade, pelos projetos que articulam e pelas relações que desenvolvem com as realidades socioespaciais nas quais estão inseridos, buscam e criam outro tipo de cidade.

DEBATES

Ao término das três exposições, o debatedor Heder Braga comentou sobre a relevância das contribuições para a discussão do patrimônio cultural e das práticas artísticas e passou a palavra para a organizadora Milena Fernandes, que direcionou as perguntas previamente selecionadas pelos também organizadores Julia Ferraz e Bernardo Miranda, a partir do *chat* da plataforma Zoom.

Francisco Leocádio: Minha pergunta é para o Leonardo Mesentier. O recolhimento das estátuas dos escravocratas para dentro dos museus seria a melhor solução para preservação da história, tanto da figura representada como do imaginário que ela gerou no espaço público em que fora instalada?

Leonardo Mesentier: Eu acho que é uma solução, não sei se tem uma melhor solução para isso. Pessoalmente acho uma solução razoável. Mais importante do que a solução que essas estátuas vão ter, no meu entendimento, é a gente entender o ato político que foi feito em relação a elas, o debate que ela está gerando. Que é revelador da nossa sociedade e do que é o espaço público em relação ao patrimônio, à memória e à identidade. Então, em primeiro lugar, eu acho que o ato político que aconteceu em Londres, que produziu um debate sobre esses eventos aqui no Brasil, aponta para o fato de que na verdade nós vivemos numa sociedade muito racista. Foi o ato no espaço público em relação a um bem que poderia ser considerado patrimonial que foi revelador disso. Por que é revelador? Algumas pessoas disseram: mas como atingir uma estátua de uma figura? A pergunta que veio logo em seguida foi: como existia uma estátua de um traficante de escravos no espaço público, alguém que vivia do sequestro de pessoas, que praticava assassinatos para coagir as pessoas em situação de sequestro e levava essas pessoas para uma condição de trabalho forçado, através de métodos extremamente violentos? O ato, em relação às estátuas, coloca em xeque o que é a cultura dessa sociedade, então, ele é revelador dessa cultura racista e a própria reação das pessoas mais preocupadas com a estátua do que com a descoberta do seu racismo, é uma relação também muito reveladora. Por outro lado, ele revela o papel do espaço público e do patrimônio na construção social da própria cultura. Quando você reverencia o espaço público com figuras como a de um sequestrador que praticava assassinatos e outros atos violentos, você está construindo a cultura de uma sociedade através do espaço público. Isso tem consequências, algumas delas nós temos visto todo dia na televisão, na internet, etc. Acredito que levar para os museus ajuda, se a estátua for contextualizada, porque o museu é um lugar onde você pode analisar um objeto, não que o objeto deva estar ali simplesmente para ser enaltecido, mas para ser discutido e criticado. Então você pode colocar aquela estátua, ela também tem que ir para o museu e ser referenciada. O que ele fez? O que era o tráfico de escravos? Como é no navio negreiro? A que tipo de tortura as pessoas estavam submetidas? Tem algumas imagens que eu mostro em aula para os meus alunos quando eu vou discutir história da cidade. Imagens do processo de escravização, todo mundo fica chocado, tem aluno que não aguenta assistir aula porque é pesado. É uma história chocante. Essa história tem que estar ali referenciando aquela estátua, contando a história do personagem. Isso ajuda se for feito assim, mas não ajuda levar para o museu e dizer este é o grande conde, fica tudo no mesmo. Acho que pode ser uma solução, mas o que eu acho que é mais interessante é o fato que provocou este debate, isso é mais instigante do que qualquer outra coisa.

Niuxa Drago: Minha pergunta é para a Evelyn. Você chegou a estudar o caso do Centro Cultural Usina do Gasômetro em Porto Alegre?

Evelyn Lima: Agradeço muito a pergunta, acho que é uma ótima pergunta. Estive no mesmo congresso que a Niuxa lá em Porto Alegre e uma das primeiras visitas que eu fiz, fora do congresso, foi a esse maravilhoso patrimônio industrial recuperado e transformado. Lógico que não é o mesmo tipo de caso que a gente está querendo implementar com o nosso projeto de pesquisa. Em Porto Alegre, tive acesso a todas as plantas da Usina Termoelétrica do Gasômetro, a uma série de materiais que são importantes para pesquisa e pretendia escrever um artigo sobre aquela transformação do patrimônio industrial em área cultural, mas eu tenho muitas ressalvas à transformação de patrimônios em centros culturais, pois acho que é um problema. É lógico que também há um teatro naquele belíssimo prédio com uma chaminé imponente, com grandes janelas à beira do Rio Guaíba. O trabalho de readaptação e conservação foi de primeira. Um lindo mosaico, no fundo, numa sala principal, os antigos fornos da produção de gás aparecendo, mas não é bem essa a proposta do nosso projeto. A nossa é uma proposta da transformação do patrimônio cultural material com o patrimônio existente na área, o patrimônio intangível que já está lá e que não foi montado para ser um centro cultural. Acho o trabalho da recuperação daquela usina maravilhoso, mas a proposta de uso que estamos pesquisando é outra.

Carolina Lyra: Minha pergunta é para a Sara Fagundes. No Teatro de Contêiner, os habitantes da redondeza também participam da ação teatral?

Sara Fagundes: Então Carol, eu perguntei sobre isso para o Marcos Felipe e ele falou que, quando são espetáculos da Companhia Mungunzá, os moradores do entorno vão se sentindo um pouco mais à vontade de adentrar o espaço. Ele aponta inclusive que durante a última temporada do espetáculo "Epidemia Prata", que foi o primeiro trabalho que eles fizeram já no Teatro de Contêiner, eram em torno de 15 a 20 usuários de drogas ou moradores em situação de rua por apresentação. Ou seja, um número bastante significativo. Além disso, eles também desenvolvem outro projeto que se chama Consultório na Rua, que acontece uma vez por mês e que realiza uma apresentação de espetáculo no período da tarde exclusivamente para essas pessoas em situação de vulnerabilidade social. Então sim, as pessoas participam e, recentemente, logo depois que o Teatro de Contêiner foi inaugurado, a prefeitura colocou na frente do teatro, no terreno também desativado, sem uso, um centro de acolhimento aos usuários de droga, que inclusive o pessoal do Teatro de Contêiner desconfia muito que foi uma forma de tentar provocar a expulsão do grupo dali. Mas, o que aconteceu foi algo inverso, porque o Teatro de Contêiner fez então uma parceria com esse centro de acolhimento e as pessoas que estavam lá podiam, por exemplo, voltar um pouco mais tarde para o centro de acolhimento por conta de estarem assistindo o espetáculo que acabava mais tarde. Então eu acho que sim.

Liliane Mundim: Minha pergunta é para o Leonardo Mesentier. Você não acha que ao colocar estátuas nos espaços da cidade, de alguma forma, haverá sempre o risco de transformações políticas e sociais colocarem esse patrimônio como algo a ser discutido e até mesmo ser considerado fora de contextos contemporâneos? O que você recomendaria para dar conta dessa demanda?

Leonardo Mesentier: Se a sociedade fosse completamente homogênea, qualquer homenagem no espaço público seria tranquila, porque corresponderia mais ou menos ao interesse de todo mundo, todos têm o mesmo interesse. Mas a sociedade é desigual e heterogênea, homem, mulher, afrodescendente, descendentes de europeus, católicos, evangélicos, judeus, ateus, músicos, jogador de futebol. A diversidade da sociedade, de identidade, é muito grande. No entanto, durante um certo período do tempo, havendo uma certa estabilidade de valores, essa estabilidade de valores que se forma na esfera pública, gera um consenso na sociedade sobre aquilo que pode estar sendo homenageado no espaço público. Para citar um exemplo, que talvez hoje soe estranho, mas dependendo da experiência, se a pessoa estava viva nos anos 80 principalmente 1988, se você quisesse eleger uma estátua do Ulysses Guimarães ou um pouco depois do Tancredo Neves no espaço público, não haveria problema pra isso, ou dar o nome deles para uma rua, isso seria muito tranquilo. Porque em torno dos valores da constituinte de 1988, dos movimentos democráticos, essas eram figuras que estavam sendo amplamente reconhecidas. Isso vai se alterando ao longo do tempo. Então o que eu acho que é interessante a gente pensar sobre a questão, volto novamente, é o que ela anuncia da mudança de valores na sociedade. Um fato de reações à violência racista antes nos Estados Unidos, tomaram uma escala global em um certo momento, houve essa agressão à estátua escravista. Vale citar que o caso, por exemplo, de uma estátua que foi objeto de agressão, não me lembro agora de quem era, durante o período militar por grupos de ultradireita que explodiram a estátua. Depois que ela explodiu e foi parar no museu, alguns alunos da USP recuperaram essa estátua roubaram a estátua do depósito da prefeitura de São Paulo, reconstituíram a estátua e colocaram no pilotis do MASP. (https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41448739). Consenso e dissenso sobre estátua no espaço público são sempre potentes e podem sempre existir, porque a arte e o patrimônio dão significado ao espaço público. O dissenso aparece dessa forma: seja da ultradireita bombardeando uma estátua de uma figura como Garcia Lorca, em torno de 1964; seja com o ato posterior de reconstrução e realocação, pelos alunos da USP, em torno de 1979, quando o movimento estudantil começa a campanha de redemocratização. Essas ações agora contra estátuas escravistas marcam o momento em que a sociedade altera os seus valores, e ao alterar os seus valores, surge um dissenso sobre o que está dando significado ao espaço público e sobre o que pode estar ali sendo homenageado ou não. Acho que isso é que é importante a gente perceber. Para se colocar uma estátua no espaço público ela tem que corresponder aos valores que estão predominando na esfera pública num determinado momento, que são aqueles que coletivamente poderiam estar sendo aceitos. Talvez o que a gente esteja vivendo um momento de dissenso social e cultural muito grande, eu não consigo me lembrar de nenhum exemplo agora de alguém que pudesse ser homenageado sem que alguém reclamasse. Consigo imaginar umas pessoas homenageando uns, e outras homenageando outros. Consenso está faltando.

Joana Lavallé: Minha pergunta é para o Leonardo Mesentier. Gostaria de ouvi-lo um pouco mais sobre possibilidades de diálogo entre o patrimônio intangível e o patrimônio imaterial nas cidades.

Leonardo Mesentier: Eu fiz uma pesquisa durante um certo tempo no IPHAN sobre a presença do patrimônio material em cidades históricas e constatei que em 90% delas onde existiu o patrimônio material, o patrimônio imaterial e intangível estava presente. Acredito que exista uma forte interação entre o patrimônio material e imaterial, entre a edificação de pedra e cal e a prática cultural na sociedade, entre o conjunto histórico da Lapa, aquele que a professora Evelyn coordenou a Área de Proteção do Ambiente Cultural que o preservou, e o fato de que aquela área é a área do samba e da música popular. Eu acredito que essa relação é muito grande, essa é a minha opinião sobre isso.

Evelyn Lima: Eu gostaria de acrescentar mais alguma coisa. Também concordo com o Leonardo que há uma correspondência quase que biunívoca entre o patrimônio intangível e o de pedra e cal. Nesse sentido, quando a gente escolheu o patrimônio material industrial das antigas docas, que foi dos estivadores, dos trabalhadores, numa área que foi ocupada por mais de duzentos anos, o local onde chegaram os escravos no Brasil, pelo menos na região sudeste. É uma área que por si só já traz um forte cunho de patrimônio intangível. A área onde está a Pedra do Sal, onde todos cultuavam os Orixás, o Cemitério dos Pretos Velhos, toda a questão da afro-descendência que está ali e ainda permanece ali. Creio que no caso da Área Portuária o fato fica evidente, mas acho que funciona para todas as áreas, porém, nesse caso específico, a gente tem um patrimônio imaterial muito rico, as bordadeiras, as artesãs, as rodas de samba, os terreiros, os cultos que ali acontecem. Acredito que tudo isso vai colaborar muito para que haja uma correspondência entre o patrimônio intangível e o tangível.

Niuxa Drago: Direciono esta pergunta a todos os expositores**.** Pensando no processo recente na zona portuária carioca, se vocês acham que a ocupação por coletivos artísticos independentes é compatível com a valorização imobiliária pretendida pela prefeitura e que estratégias seriam necessárias adotar para impedir tanto que a área volte a cair em abandono (pelo poder público) quanto que sofra um processo de gentrificação.

Evelyn Lima: Sim, a prefeitura pretende uma valorização gigantesca, tanto que vai desalojar o grupo dos cenógrafos e cenotécnicos que está há 35 anos ocupando um galpão na Avenida Venezuela para construir imóveis de 30 a 40 pavimentos de uso residencial de luxo para aquela área. Existe toda uma proposta. O Projeto Porto Maravilha, com o qual a gente não está de acordo, tentou implantar essa proposta de valorização da área, que está em desacordo total com a ocupação de pessoas residentes ou que trabalham na área. É óbvio que tem que fazer uma mistura no planejamento urbano, a gente sabe muito bem que não há como adotar uma diretriz única e exclusiva. O uso tem que ser multifuncional, as classes sociais têm que se misturar, tem que haver de tudo um pouco. Habitação sim. População de alta renda? Pode ser, mas também misturada com população de baixa e média renda para que não haja a gentrificação da área. Já fizemos um levantamento estatístico e há uma grande população residente na área. Muitas pessoas que fazem parte dessa população, tal como a gente já pesquisou, possuem capacidades artísticas não exploradas e com desejos de explorá-las. Lógico que é ótimo você pegar um galpão e dizer: vai ser para o Veste Rio, vai ser para o salão de Gastronomia, aqueles usos tão criticados pelo Adorno e Horkheimer, porque fazem parte da indústria cultural. A gente não quer que a utilização da área portuária seja exclusiva para a indústria cultural,

não é que não possa ter, deve ser uma área de uso misto, atendendo a diferentes classes sociais. Como citou o Leonardo na fala dele, a Jane Jacobs quer o "olho das pessoas sobre a rua", ela não quer um prédio envidraçado no qual fica uma grande empresa que veio de Luxemburgo e está isolada de tudo. É para que a área seja usufruída, que os espaços públicos sejam usufruídos, e por que não os espaços semipúblicos ocupados por grupos que tenham a capacidade de autogestão como se mostrou o grupo ocupante da Fábrica Bhering?

O processo de gentrificação é quase que inevitável, mas o que a gente quer fazer é uma resistência. A nossa proposta se baseia na proposta do Harvey, o grupo que mora ali é que tem que fazer a resistência ao poder que vem de cima. É aquela questão do "espaço de representação" que é do povo, contra a "representação do espaço", que é do poder público. É isso que estamos tentando, não sabemos ainda qual será o desfecho do projeto, mas temos uma proposta muito certa. A mesma coisa ocorre com o bairro da Luz em São Paulo e, tal como a Sara falou, ali existe toda uma proposta governamental. Mas a população vai sair dali? Não vai, vai ficar sempre ali. Há que se fazer uma proposta em que haja uma articulação, todo mundo tem direito à cidade, não é só o pobre, o rico também tem, mas tem que ser articulado. Pelo menos é esse o pensamento que permeia a nossa pesquisa.

Sara Fagundes: Eu queria só complementar mesmo essa última questão, eu acho que o Teatro de Contêiner e a Companhia Pessoal do Faroeste respondem muito bem a isso. Como ocupar esses espaços, sim com cultura, sim com práticas artísticas, mas em diálogo com aquela realidade específica. Então eu acho que os dois teatros, de maneiras diferentes, conseguem articular essas questões de uma maneira bem potente.

Leonardo Mesentier: Concordando com as duas respostas anteriores, eu queria complementar no seguinte sentido, vou inverter a ordem. Como recuperar a área sem gentrificação. Para tratar a questão sobre a qual a gente deve refletir. Vou contar um episódio. Quando a prefeitura estava pensando no plano do Porto Maravilha, fez um debate no IAB, e eu estava lá com uma amiga. Nós perguntamos para o rapaz da prefeitura que estava falando: "De onde você acha que vem essa pujança capitalista toda, que vai construir prédio alto nesses espaços todos e vai encher isso aí de dinheiro? De onde você acha que vem isso?" Ele respondeu para a gente: "Nós precisamos ser otimistas!" Então a minha amiga falou no meu ouvido: "É, trocamos o planejamento pela autoajuda!" Então eu acho que o primeiro passo para recuperar a área é voltar para o planejamento, ou seja, sair da autoajuda. O Estado não é um demiurgo que chega e diz assim: bom nessa área aqui agora vai ser uma área de prédios altos, muitas empresas capitalistas, com pessoas de altíssima renda. Não é assim, a cidade não liga para isso. A cidade tem sua dinâmica, e como costumo dizer, "o rabo não balança o cachorro". A área portuária não vai balançar o Rio de Janeiro. Se você não integrar a ação sobre área portuária a uma ideia de planejamento da cidade com um todo, aquilo não vai ter jeito, a não ser o que todas as coisas têm ao longo do tempo. Eu costumo dizer, alguns espaços de arena, feitos no império romano, acabaram virando praças ovais, na Europa. Porque as fundações das construções estavam ali e capital fixo no ambiente construído sempre se aproveita. Agora se você quiser um processo mais dinâmico e eficiente, a primeira coisa é integrar o planejamento da área portuária ao planejamento da cidade, entender o que aquela área pode ser na cidade. Se nós entendemos o que a cidade pode ser. Coisa que eu tenho a impressão, hoje em dia, que ninguém

tem a menor ideia. O grande problema do Rio de Janeiro não é a falta de entendimento específico sobre a área portuária, é a falta de entendimento sobre o Rio de Janeiro, o que é essa cidade pode ser, quais são as políticas públicas que são centrais para a cidade voltar a ser dinamizada. Dentro dessa perspectiva também acho que, como disseram a professora Evelyn e a Sara, há possibilidades de você estimular o desenvolvimento de ações culturais na área sem que isso seja um elemento de estímulo à exclusão. O problema é que, o tipo de atividade cultural que foi levada para lá, com algumas exceções, foi excludente por ser um tipo de atividade cultural que fica entre a arte de distinção e a indústria cultural, que é diferente da arte que se mistura com a sociedade, e da arte popular ou da arte alternativa, da arte crítica. Ela é diferente, porque não é para se misturar, não é para haver uma ação de reflexão e interação, como a Sara mostra nas companhias de teatro na tese dela, não é isso. É um lugar que você vai, entra, paga o ingresso, vê umas coisas e na saída tem umas coisas para você comprar, uma cafeteria com pão de queijo a 10 reais. Então, esse modelo cultural que está ali, esse modelo é excludente. A área, como lembra a professora Evelyn, tem lá o Prata Preta. O Centro José Bonifácio funcionava como um centro cultural muito eficiente antes da prefeitura começar a intervenção, com rodas de samba que aconteciam ali que articulavam aquela comunidade. Eu fui algumas vezes nas rodas de samba ali, tinha uma roda de choro que ficava no alto da Rua João Homem, eu tinha uns amigos que tocavam numa roda de choro ali em cima, tinha a festa junina e a festa da Igreja Nossa Senhora da Conceição no Morro da Conceição, uma festa cultural que mobilizava a comunidade. Pode-se interagir perfeitamente com ateliês, com grupos de teatro e tal. Essas coisas são diferentes de um museu onde você paga ingresso para ver umas poucas coisas que parecem sofisticadas e comer um pão de queijo de 10 reais.

Rogério Marcondes: Minha pergunta é para Sara Fagundes. Há muita semelhança entre os dois grupos com relação à proposta de valorização da vida urbana, mas, eu pergunto, você observa alguma diferença, ou talvez complementaridade, entre as ações da Faroeste e do Contêiner? E como você pretende desenvolver a pesquisa?

Sara Fagundes: Essa pergunta de como você pretende desenvolver a pesquisa é sempre uma grande interrogação. Na verdade, essas companhias apareceram na dissertação e agora nesse doutorado, que começou junto com a pandemia, ainda estou descobrindo como vou conduzir essa pesquisa. Mas Rogério, eu acho que tem sim uma complementaridade, tem uma diferença grande. O Pessoal do Faroeste não ocupou o espaço que eles alugaram, embora hoje eles estejam sem pagar aluguel há meses, estão com uma dívida absurda. À princípio eles pagavam por aquele espaço, enquanto a Munguzá foi ocupar um terreno público vazio. Então, eu acho que aí já tem uma diferença grande na forma como os dois grupos usam o espaço. Por exemplo, eu sinto na Mugunzá um desejo muito grande de que as pessoas ocupem mesmo, aquela coisa do *playground,* o domo geodésico, enquanto o Pessoal do Faroeste parece estar mais ligado em ações de apoio à essa população envoltória. Acho que esses dois trabalhos se complementam, mas como a pesquisa vai caminhar, a gente vai descobrindo aos poucos.

Andréa Sampaio: Minha pergunta é para a Evelyn Lima. Concordo com a fala da Evelyn. No entanto, temos observado muitos estudos que criticam usos artísticos em bens culturais como se sempre fossem geradores de gentrificação. Acho que a sua pesquisa pode desmistificar isso, assim como o que a Sara trouxe para a discussão e o Leonardo também. Mas como podemos combater esse preconceito com a economia criativa e usos artísticos em relação à reabilitação do patrimônio?

Evelyn Lima: Sim, Andréa, é uma excelente pergunta. Acho que faz todo sentido e a gente está tentando na pesquisa desmistificar isso. Concordo plenamente que os usos culturais, de uma maneira geral, são elitistas. Ma,s o teatro contemporâneo não é mais elitista, ele entrou em um diálogo muito franco com a cidade e está trabalhando no sentido de abrir as portas. A Companhia Ensaio Aberto no Armazém da Utopia é um exemplo fantástico, porque é um trabalho que aquela companhia desenvolve ali, ela ocupou o espaço, ela não aluga. É um trabalho voltado para a população, para todo mundo, não é um trabalho elitista. Então, há como a gente fazer um trabalho nessa pesquisa de desmistificar que o uso artístico deva ser sempre um uso gentrificador. No caso da Fábrica Bhering que nós visitamos em conjunto, nem ao menos a recuperação do patrimônio cultural foi feita, mas o espaço é cheio de vida, não é um espaço caído e, também, não é um espaço gentrificado. Então há como trabalhar isso. Eu sou contra o uso cultural tipo museológico para os bens patrimoniais. Eu tive essa experiência quando dirigi o órgão do patrimônio cultural do município, todos esses centros culturais eram recuperados, custavam uma fortuna e a cada cinco anos precisavam de obra novamente porque as obras já haviam se deteriorado, face ao pouco uso. Eu sou a favor do Museu d'Orsay, de uma série de alternativas de outro tipo de escopo. Mas, a gente está falando aqui de um patrimônio muito mais simples, da indústria, do trabalho e esse patrimônio do trabalho merece ser apropriado pela população local. Pelo menos no que tange ao que pensam os pesquisadores que estão desenvolvendo essa pesquisa.

Liliane Mundim: Novamente minha pergunta é para o Leonardo Mesentier. Complementando a pergunta anterior, li no jornal que um vereador quer trocar o nome de um lugar para o nome do Bicheiro Luizinho Drumond, ligado ao Carnaval. O que você acha?

Leonardo Mesentier: Eu acho que não é consensual, não vai ser um consenso, mas acho que há setores que querem. Essas homenagens no espaço público precisam se orientar por uma estrutura de valores mais consensual. No momento, a sociedade vive um dissenso muito grande. Eu se fosse governante nesse momento recomendaria a todos, na medida do possível, que não mudem o nome de nada, porque muito provavelmente, dificilmente vai se achar nomes de consenso, porque a sociedade está no momento de muito dissenso. Evidentemente que é uma homenagem que faz sentido para esse vereador, mas acredito que para a imensa parte da sociedade não faça o menor sentido.

O debatedor agradeceu a todos pela participação e passou a palavra aos palestrantes para as considerações finais, findas as quais, ele fez o convite para a Roda de Conversa 3, na semana seguinte.

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral
e Memória Urbana – LEG T5 /PPGAC

Roda de Conversa 3

Grupo de Pesquisa

"Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura"

Tema:

Cidade, Espaços teatrais, Cenografia e Cinema algumas relações

Dia 21/07/2020 às 15:00h

Join zoom Meeting

https://us02web.zoom.us/j/88025832978

Debatedor
Heder Braga - Unirio

Profa. Adjunta
Dra. Joana Lavallé
DTE /UFS

Prof . Mestre
Francisco Leocádio
IED/LEGT5

Profa. Associado
Dra. Elizabeth Jacob
PPGAC/ECO/ UFRJ

Profa. Substituta
Dra. Regilan Pereira
ET/UFSJ

UNIRIO PPGAC PROPGPI PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO PESQUISA E INOVAÇÃO CNPq FAPERJ Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Roda de Conversa 3
dia 21/07/2020

Grupo de Pesquisa:
Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura

Título da Roda:

Cidade, Espaços teatrais, Cenografia e Cinema: algumas relações

Metrópoles sob suspeita: a representação do Rio de Janeiro e de Buenos Aires em dois filmes

Elizabeth Motta Jacob
(Profa. Associada do PPGAU/ECO/ UFRJ)

Esta apresentação aborda a construção da visualidade e da espacialidade no cinema tendo como objeto de análise privilegiado sua configuração plástica aplicada ao espaço urbano. Temos como ponto de partida de nossa análise, as representações do espaço urbano na construção da imagem fílmica e as inter-relações entre a cidade e as imagens criadas pela transfiguração das mesmas, através dos procedimentos cinematográficos. Ao entrar em contato com a produção sobre este tema, vemos uma preocupação com o modo como os cinemas nacionais abordam o urbano, a cidade pós-moderna no cinema, as relações estabelecidas entre o cinema e a vida moderna. Outra abordagem recorrente no que tange à representação do espaço urbano no cinema diz respeito aos estudos decoloniais. Trataremos da construção da visualidade de áreas marginalizadas de duas grandes metrópoles Latino Americanas, Rio de Janeiro e Buenos Aires, por meio dos filmes *O elefante branco*, dirigido por Pablo Trapero, produzido em 2012, Argentina / França / Espanha, e *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles em 2002, Brasil. Trazemos então para o centro de nossa análise as representações visuais e sociais da cidade e as dinâmicas da construção da visualidade das mesmas no cinema.

Espaços de grupos teatrais em Aracaju/Sergipe

Joana Angélica Lavallé de Mendonça e Silva
(Profa. Adjunta Universidade Federal de Sergipe)

A partir da perspectiva apresentada por Magela Lima (2019) em *Os nordestes e o teatro brasileiro*, são inúmeros os nordestes no Brasil, e estes ainda estão por ser investigados mais acuradamente no que se refere à produção teatral. Como parte do olhar para um dos nordestes possíveis, esta apresentação propõe um breve sobrevoo sobre a cidade de Aracaju, a partir de alguns grupos de teatro de diferentes gerações que se encontram atuantes nos anos 2000 e seus respectivos espaços de sede, localizados em bairros distintos da capital do estado de Sergipe. Uma das inúmeras formas que o espaço dedicado ao teatro pode adquirir como edificação presente nas cidades contemporâneas são as sedes de grupos, como parte dos processos de consolidação de suas múltiplas atividades. É notável que as características do espaço físico de um grupo modificam seu trabalho e, por sua vez, a forma com que um grupo trabalha transforma e redimensiona a vocação do lugar (TROTTA, 2012), a exemplo do que ocorre nas experiências dos grupos de teatro Imbuaça, no bairro Santo Antônio, o Mamulengo de Cheiroso no bairro Aeroporto, o Boca de Cena no Bugio e o Caixa Cênica no Inácio Barbosa. Estes espaços teatrais alternativos, cada qual a seu modo, concentram a produção artística dos grupos, fundada em continuidade de pesquisa cênica a partir de modos de produção diversos, interfaces com os públicos e com a cidade, genealogias possíveis e a busca por estratégias de visibilidade que evidenciem poéticas.

A cenografia que conecta cidade e teatro

Regilan Deusamar Barbosa Pereira
(Profa. Substituta Universidade Federal de São Joao del Rei)

A experiência de lecionar o curso de Cenografia para graduações de Licenciatura e Bacharelado em Teatro trouxe indagações a respeito do ensino e da construção do espaço cênico. Os estudos sobre a História da Cenografia evidenciam a relação que cada espaço teatral teve com a cidade que o promoveu num determinado período da História. A partir dessa observação, surgiu a constatação de que se faz necessário conhecer a cidade que abriga cada teatro especificamente. Certamente, a arquitetura teatral de edifício italiano invariavelmente apresenta a relação de frontalidade entre cena e plateia, e no Brasil são inúmeras as cidades que possuem teatro com palco italiano, porém cada um destes teatros está diretamente relacionado às especificidades da cidade que o abriga. Cada cidade, em si, possui recantos particulares, que poderíamos identificar como cenografias, que podem ser monumentos arquitetônicos, mas também espaços de manifestações artísticas e comunitárias que conferem singularidades às diferentes localidades. Conhecer, estudar, investigar estes espaços

configuram conexões que podem ligar teatro e cidade, aproximar as realizações artísticas que se produzem dentro e fora do teatro de acordo com uma identidade visual, identificação de formas, cores, expressões que podem ser verificadas pelos estudos da Cenografia. Da mesma maneira que identificamos que a forma arquitetônica dos pátios das hospedarias do século XVI na Inglaterra e na Espanha inspiraram a forma arquitetônica dos teatros elisabetanos e espanhóis, podemos investigar na contemporaneidade as particularidades artísticas dos edifícios, monumentos arquitetônicos, praças da cidade que abrigam nossa área de atuação profissional, e criar um diálogo com esta cidade através da Cenografia, de acordo com um estudo ético e estético. Esta proposição tem como fundamentação teórica os estudos e realizações de Lina Bo Bardi entre finais da década de 1950 e início de 1960 na cidade de Salvador, quando ela esteve na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia e teve a oportunidade, através da parceria artística com Martim Gonçalves, reunir teatro, museu e universidade.

A representação da paisagem da cidade na cenografia do início do século XX

Francisco Leocádio
(Prof. Mestre IED/RJ e LEG T5/UNIRIO)

A longeva relação entre teatro e cidade tem acontecido de diversas formas através dos séculos. Observa-se a própria presença do edifício teatral e sua inserção no tecido urbano como uma relação cheia de derivações. Mas, também acontece na menção da cidade pela literatura dramática, tanto em sua ação cênica, como na rubrica e suas indicações da ambientação da cena. A própria realização desta ambientação indicada no texto dramático materializa-se com uma diversificada representação cenográfica. Sem mencionar as incursões da própria performance dos atores na urbe, fazendo um atravessamento da cidade real pela trama ficcional do teatro praticado nas ruas. Das diversas manifestações de relações, é a representação da cidade na cenografia teatral da caixa cênica acontecida nos palcos de modelo italiano de fins do século XIX e início do século XX que se pretende como mote da apresentação da comunicação. Essa representação nos palcos acontece desde o início da estruturação do edifício teatral com a caixa cênica italiana. Sebastiano Serlio, em um resgate da comédia e da tragédia de espírito clássico, promovia uma cenografia análoga para ambos os casos: “casarios, templos, arcos e palácios representando a cidade.” (CERRI, 2012, p.5). Com a configuração do palco italiano estabelecida, os cenários apresentados nos palcos, em diversas produções teatrais, possuíam a paisagem da cidade como representação do espaço. Assim, será proposta uma análise breve destas paisagens, sob os princípios compositivos e pictóricos da pintura de paisagem, a partir das conceituações de Kenneth Clark (L’Art du Paysage, 1949) e Daniel Arrasse (Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture, 1992).

DEBATES

Findas as quatro exposições, Heder Braga, o debatedor, teceu alguns comentários sobre a riqueza dos temas estudados que se entrelaçam sob o título da Roda “Cidade, Espaços teatrais, Cenografia e Cinema: algumas relações” e passou a palavra à Milena Fernandes, da Comissão Organizadora, para repassar as perguntas dos participantes, previamente selecionadas no *chat* pelos também organizadores Julia Ferraz e Bernardo Miranda.

Liliane Mundim: Minha pergunta é para a Joana Lavallé. Como você percebe, ou não, esses grupos se organizando nesse momento?

Joana Lavallé: Agradeço a pergunta, nessa necessidade de apresentar percurso de pesquisa, muitos detalhes passaram batidos. O teatro de rua é realmente uma potência viva nessas práticas que se estabelecem hoje, aqui no teatro de Sergipe e sobretudo os grupos Imbuaça, Boca de Cena e Mamulengo de Cheiroso. O Imbuaça e o Boca de Cena, que se declaram como herdeiro do Imbuaça que é o grupo mais antigo. Você percebe uma certa genealogia entre os grupos e as ligações com a universidade, isso já não é tão enfatizado, então existe esse desejo de estabelecer e aprofundar mais esses laços. O Mamulengo do Cheiroso, que seria o teatro de bonecos nordestinos, também tem a rua como um espaço de pesquisa. Queria frisar que nenhum desses grupos coloca o teatro de rua como única possibilidade. Nesse momento da pandemia, tenho observado que esses grupos têm participado de muitas *lives* e partilhado com o público sua trajetória, tem se debruçado sobre eles mesmos. Se existem propostas de ações imediatas, elas ainda não foram partilhadas com o público em geral. Percebo uma grande movimentação de estar em diálogo com o público, ironicamente mais do que antes, porque agora temos essas plataformas como a que nós estamos usando. Pensando que todos esses grupos têm um desejo de transitar por outros espaços, embora eles se declarem como grupos de teatro de rua, não é o único território onde eles se estabelecem.

Evelyn Lima: Meu comentário é para Elisabeth Jacob. Parabenizo a excelente relação feita em sua fala com a cidade, comunidades e o cinema. Gostaria de saber, essa pesquisa já virou artigo?

Elizabeth Jacob: Eu ainda não publiquei esse artigo, está escrito enquanto artigo e estava meio esquecido ali em algum lugar. Mas acho que vou enviá-lo para publicação, visto que já está concluído.

Niuxa Drago: Minha pergunta é para a Joana Lavallé. Você acha que a definição de "sede" pode ser a mesma para grupos que têm a rua por palco e lugar de experimentação?

Joana Lavallé: Niuxa, vou te responder desdobrando a resposta que dei para Liliane. Todos esses grupos, mesmo os que se declaram como grupos de teatro de rua, têm experiências de investigação também em espaços cênicos fechados. Dessa forma, muitas vezes a sede vai ser o lugar dessa experimentação. São lugares onde desenvolvem também a interface com o público, são espaços formativos, nos quais oferecem oficinas de atuação abertas à população em geral. No caso do Mamulengo de Cheiroso, o grupo oferece no espaço de sede oficinas ligadas às diversas técnicas artesanais existentes no contexto do teatro nordestino de bonecos. O grupo tem se organizado também como uma sede que pretende desenvolver outras possibilidades, fora a de espaço formativo que oferece oficinas. Eles têm um acervo grande, não somente relativo ao seu próprio repertório de espetáculos, mas uma coleção enorme de bonecos do mundo inteiro, todo tipo de figura humana presente nas artes populares não só do Brasil, como de várias partes do mundo, adquiridos nas viagens de pesquisa que realizam. O grupo possui o hábito de ir a campo. Existe o desejo de que o espaço da sede contemple a exposição desse acervo cultural riquíssimo ligado à linguagem das formas animadas. Cada vez mais, percebo certas sedes de grupos de teatro como espaços de múltiplas camadas, nas quais reitero a perspectiva de acolhimento afetivo e inclusão social.

Edson Santiago: Minha pergunta é para a Regilan Pereira. Você sempre pensa nos operários da cena dando-lhes o valor que eles merecem. Sabemos que a diferenciação do saber técnico (ligado ao fazer) e saber intelectual (ligado ao pensar) foi algo formulado pelos filósofos na Grécia antiga. No entanto, você "borra" essas fronteiras desconstruindo hierarquias. Teria como falar um pouco mais sobre a importância política desse gesto?

Regilan Pereira: Sim, eu acredito que a gente possa viver numa sociedade muito mais harmônica e digna, todos nós queremos isso, não é? Mas a respeito dos prestadores de serviços, no campo de trabalho operariado, no sentido de operar máquinas, como o personagem naquele filme do Chaplin, *Tempos Modernos*, aquele que realiza um movimento repetitivo, ele não pensa todo o processo para construir um sapato, por exemplo, somente aperta o botão da máquina para fazer um determinado furo no sapato, sem saber construir o sapato, de fato. No teatro, no entanto, nós podemos pensar toda a estrutura de construção da nossa ideia, então, é importante passar isso não só para a plateia, que está no processo final, na apresentação da cena, vendo o ator com o figurino, mas pensar o processo de construção da cena com todos os construtores. Que eles possam entender que a luz que está dando a ambiência ao encontro de Romeu e Julieta trata das relações afetivas, de acordo com a época shakespeariana do século XVI. A partir daí, como nós pensamos essas relações afetivas no cerne familiar, por exemplo? Ou então refletir sobre um personagem shakespeariano mais polêmico como o Ricardo III, um político. Esse eletricista não deve pensar somente como realizar muito bem as conexões elétricas, mas ter a oportunidade de, no momento da montagem do projeto da cena, também refletir e debater com os outros profissionais a respeito das questões sociais, humanas, culturais que permeiam a peça. Pensei em trazer essas reflexões sobre as relações profissionais no teatro para a sala de aula. Reflexões sobre o encontro dos alunos e alunas com a costureira para fazer um figurino, por exemplo. Que esse encontro possa criar uma oportunidade de discutir as funções do figurino. Se a veste irá trajar a personagem de uma rainha, que a costureira tenha a oportunidade de refletir a respeito das diferenças entre uma rainha e uma plebeia. Para que essas

reflexões possibilitem conjuntamente pensamentos críticos sobre o espaço que a gente vive, trabalha, estuda. Trata-se de refletir não somente sobre a ficção teatral, mas analisar criticamente o nosso espaço através da arte, oportunizar a arte para todos que estão construindo a cena com a gente. Aí, Edson, você fala de "borrar" essas fronteiras, sim eu acho fundamental desfazer essa rigidez nas relações profissionais. A arte permite isso de uma maneira muito criativa, desde a sala de aula até a construção da cena.

Jean Lavallé: Minha pergunta é para Elisabeth Jacob**.** Gostaria de saber se você tem algum artigo sobre as suas reflexões sobre o filme "Cidade de Deus", pois gostei muito da explanação.

Elizabeth Jacob: Na verdade eu escrevi dois textos, acho que o primeiro, só sobre *Cidade de Deus,* está disponível, posso depois lhe passar o *link* do artigo no qual eu trabalho especificamente com *Cidade de Deus.* Quando eu vi *Elefante Branco*, resolvi escrever novamente usando a análise similar à da *Cidade de Deus*. Por quê? De um lado, porque que eu gosto muito do cinema argentino e acho que ele é um cinema extremamente político, acho que tem algumas relações políticas que são tratadas de modo muito diferente entre o cinema brasileiro e o cinema argentino. O povo argentino é mais consciente e reivindicador das suas questões e dos seus problemas do que o povo brasileiro. Acredito que *Cidade de Deus* seja um filme que tem um papel bastante interessante de esclarecer um pouco a história desse bairro, como ele cresceu, ao longo de toda uma trajetória histórica, mas também me encanta muito a maneira como ele transforma as ruas, becos e as articulações dos personagens com a própria malha urbana. Esse personagem ele vive, ele sobrevive de um saber, que é um saber dessa urbanidade. Esse saber, na *Cidade de Deus,* está marcado muito por duas questões, de um lado os conhecimentos específicos de como funciona essa urbanidade crescida a partir da necessidade, como é que essas ruelas se formam, um mercado aqui, o que está ali. Essa própria distribuição de serviços está mais perto da rua principal, chamada de asfalto, e essas relações como elas são engendradas nesse sentido, são muito importantes para o filme, porque fazem a própria natureza dos personagens. Eles só sobrevivem porque estão inseridos dentro dessa lógica. Foi por isso que eu achei interessante o diálogo entre *Cidade de Deus* e *Elefante Branco*. Se de um lado o filme *Cidade de Deus* trabalha muito esses personagens que são da comunidade e que estão com aquilo na sua vivência, por outro, em *Elefante Branco*, esses personagens também necessitam dessa sabedoria para a sobrevivência. Ao mesmo tempo, a gente tem os três personagens principais, pessoas do asfalto que vão trazer e viver dentro de uma lógica que é até mais temerária, porque é quase impossível não se envolver com essas questões e, ao mesmo tempo, não tem uma cultura dessas relações. Mas eu posso depois disponibilizar os artigos que eu escrevi.

Evelyn Lima: Minha pergunta é para o Francisco Leocádio**.** Muito boa a sua fala. Você diz que o telão pintado faz parte de um sistema complexo. Você poderia aprofundar mais esta questão?

Francisco Leocádio: Obrigado, Evelyn, pela pergunta. O sistema ilusionista da caixa cênica italiana não se encerra apenas no telão pintado, nem na perspectiva cônica monofocal representada nesta superfície. Mas, também pelo posicionamento desse telão no próprio palco e de outros dispositivos que ajudam a intensificar essa percepção ilusionista. Assim como dispositivos que ajudam a proporcionar o ilusionismo espacial: pernas e bambolinas, devidamente pintadas. Todo esse conjunto é um sistema que colabora com sugestão de rompimento dos limites da profundidade física da caixa cênica. O fundo do palco apresenta algo para além do espaço real.

Liliane Mundim: Direciono minha pergunta para Regilan Pereira**.** Refleti muito sobre nossa UNIRIO e vejo tantos funcionários que circulam por lá que provavelmente nunca entraram em contato profundo com essas questões tão importantes.... Você pensa em criar na universidade algum projeto que envolva essa camada da sociedade acadêmica?

Regilan Pereira: Essa pergunta me pegou de surpresa, mas o meu trabalho diário, digamos assim, nesse mês de fevereiro, nós não estávamos cientes de que iríamos passar por esse isolamento. Fiquei trabalhando montando minha sala de aula para dar aula de indumentária e cenografia. Esse trabalho já é uma relação com os funcionários que realizam a limpeza e organização de espaço. Nosso próprio laboratório, com a professora Evelyn e os demais professores, quando a gente está organizando os momentos presenciais de jornadas e congressos, necessitamos de todos esses colaboradores. Então já começa a relação de você começar a preparar o teatro, o auditório, já começa trabalhando. Por exemplo, nesse preparatório da minha sala de aula organizando o acervo de figurinos, alguns funcionários me perguntavam sobre a funcionalidade daqueles materiais. Coloquei maquetes na sala, a mesma sala eu ia dar aula de cenografia e indumentária, então tinha oportunidade de falar daquela maquete. “Olha aquela maquete eu construí na escola de cenografia, foi cenografia para canção, esse aqui é desenho arquitetônico”. Tive a oportunidade de falar do texto que trata de questionamentos sobre os nobres. Por que a nobreza tem certos privilégios e o povo não tem? A gente sempre pode encontrar momento de levar adiante esse conhecimento artístico que temos, que é muito crítico. Agora o projeto oficializado eu não pensei, não tive a oportunidade, é uma ótima sugestão Liliane, muito obrigada. Porque são pessoas que estão trabalhando dentro de uma escola, acho que podemos ampliar esse pensamento, todos que estão dentro da escola de alguma maneira podem receber alguma configuração do pensamento, desenvolvimento do pensamento, não só prestar o serviço. Mas, ali desenvolver uma atividade cognitiva. O professor Eichbauer tinha um comentário muito bom que dizia: “Eu queria ser o faxineiro da academia de Platão. Para ficar varrendo e ouvindo o que Platão e todos os outros professores estão pensando, confabulando.” É isso, que todas as pessoas que estejam, professores, alunos, serventes, todos estejam construindo aquela peça no fim do semestre, envolvidos, participando daquela construção. Que a nossa escola seja orgânica a este ponto. O vizinho do lado trouxe uma colaboração material porque o filho dele está fazendo uma peça na escola, essas conexões. Obrigada pela colaboração, Liliane.

Elizabeth Jacob: Minha pergunta é para o Francisco Leocádio**.** Como você vê as relações entre os painéis pintados nos teatros que você estuda e o uso de projeções no teatro contemporâneo?

Francisco Leocádio: O que considero mais evidente nas relações de semelhança é a permanência do aspecto de frontalidade na apreciação de ambos recursos cenográficos. Outro aspecto relevante é a bidimensionalidade. Mas neste caso, há que se pesquisar mais minuciosamente, mas está presente pela estrutura física dos dois sistemas. Tanto o telão pintado como a projeção de imagens no palco do teatro são sistemas que se desenvolvem, na maioria das produções, em uma superfície plana. De qualquer modo, o que se busca, tanto em um como em outro dispositivo, é o efeito ilusionista. O objetivo é transformar aquela superfície em algo que tenha profundidade, que tenha uma outra materialidade. Sendo mais específico sobre a projeção no palco em produções teatrais, não consigo afirmar que ao se utilizar deste recurso, haja a intenção de levar a linguagem do cinema para o palco. Mesmo o uso de tecnologias mais complexas de projeção como o *vídeo mapping,* o resultado não é uma janela para um outro mundo, mas uma vinculação desta projeção com elementos presentes no palco. No caso do *vídeo mapping*, fica claro que se objetiva a alteração da materialidade da superfície que recebe a projeção. Se quiser acrescentar, contribuir com alguma coisa pode falar, agora estou curioso para saber.

Elizabeth Jacob: Não é que a sua fala me fez pensar nisso? Na verdade, quando estava pensando no que eu ia falar nesta Roda de Conversa, comecei a ver alguns filmes brasileiros que usavam cidades como cenários e comecei a pensar nisso. Não tenho nenhuma opinião formada sobre essa relação, mas acho que poderia gerar um artigo interessante. Você dissertaria sobre isso e eu falaria sobre essa outra questão, porque eu acho que se criam realidades ilusórias que são bastante interessantes. Acho que nem todas as projeções têm uma função cinematográfica, acho que a maioria delas não tem. Inclusive, acredito que a maioria dessas projeções criam outras dimensões de espacialidade, de profundidade, buscam ampliar, colocar em evidência alguns elementos, também trabalham com essa questão da transposição. Acho que são alguns elementos que têm diálogo com esse uso da paisagem e das pinturas de cidade nos teatros como ocorria no Teatro Municipal, no período que você estuda. Queria provocar você no sentido de pensar mesmo que alguns recursos mudam tecnologicamente, mas que algumas funções são preservadas, não todas, e algumas são transformadas. Mas pensando um pouco sobre essa matriz, essa necessidade de criar alguns fundos que se modificam ao longo do espetáculo.

Francisco Leocádio: Sim, concordo. Algumas funções são preservadas, mesmo com distanciamento tecnológico. Inclusive, a ideia de transposição colocada por você é bem acertada, tanto para o telão pintado como para a projeção. Uma ideia bem de acordo com as propostas ilusionistas dos dois sistemas. Uma diferença que você bem observou é que a projeção possui o recurso de ampliação de imagens, contribuindo para evidenciação de elementos como você citou. O telão pintado não tem a agilidade da troca de imagens, e pelos exemplos por mim identificados até hoje, existe a preocupação com a equivalência da escala real do ator ou *performer* que está numa posição do palco. Essa preocupação era tanta que havia indicações de restrição de deslocamento do ator no palco. O ator não podia se aproximar do telão porque ele iria romper esse ilusionismo, a aproximação do ator iria denunciar o "truque". Mas como você falou, o recurso da projeção tem outras aplicações muito diversas, ampliar detalhes, rostos.

Joana Lavallé: Minha pergunta é para a Regilan Pereira. Gostei muito dessa ênfase na sua fala sobre o teatro como espaço sagrado. Você poderia comentar algo mais sobre essa questão? Pensando nesse desafio de dialogar com a influência das igrejas hoje?

Regilan Pereira: Olha, o teatro é sagrado para mim no sentido da humanidade, das nossas relações humanas e de como fortalecê-las. Quando falei dessa questão das igrejas, foi porque o teatro tem várias linguagens, a gente pode gostar de uma ou de várias. É natural que as pessoas gostem de ir para a praça, não digo todo mundo, aqueles que têm um comportamento mais extrovertido e que consegue pegar o microfone para falar. "Estudei isso aqui e sinto que estou apto a falar sobre isto aqui e que isso pode servir às outras pessoas." Há aqueles que usam esse instrumento com muita boa vontade e disposição de fazer algo bom, assim como há aqueles que têm interesses outros. "Eu quero construir um espaço para que os outros me ouçam e eu fale sozinho". Mas, observando esse comportamento humano em vários lugares, há pessoas batendo nas suas portas para falar o próprio discurso. Por que não teriam essa mesma paixão pelo teatro? Isso já é uma forma teatral, cheguei a fotografar pessoas com microfone e amplificador no meio de uma praça, a falar sobre os estudos bíblicos que desenvolveu. Imagine se nós construíssemos anfiteatros dentro das escolas e colocássemos nossos jovens para fazer o exercício de assumir um compromisso com o outro a partir da própria fala? Foi pensando nessa satisfação natural do ser humano, que é se expressar através da linguagem, que constatei que precisamos variar os textos. Um texto bíblico para os cristãos tem uma importância religiosa. Mas aí estou falando para irmos para outros interesses, estudar dramaturgias e literaturas como as de Shakespeare, Nelson Rodrigues. Existem tantos textos dentro do teatro que podemos discutir com o planeta inteiro! Esse é o meu pensamento a respeito desse teatro, que ele vá para rua, seja apropriado, porque ele é apaixonante. Experimentar a intensidade de sentimentos nos bastidores do teatro é apaixonante. Tenho certeza de que todos nós que gostamos de teatro, já vivenciamos isso um pouco e, por isso, estamos falando da relação do teatro com a cidade.

O debatedor agradeceu a todos pela participação e passou a palavra aos palestrantes para as considerações finais, findas as quais, ele fez o convite para a Roda de Conversa 4, na semana seguinte.

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana – LEG T5/ PPGAC

Roda de Conversa 4

Grupo de Pesquisa

"Espaço, Memória e Projeto Urbano"

Tema:

Cidade, Espaço e Memória

Debatedor
Heder Braga - Unirio

Dia 28/07/2020 às 15:00h

Join zoom Meeting

https://us02web.zoom.us/j/88025832978

Profa. Pesquisadora
Dra. Carolina Lyra Barros da Silva Esteves
LEGT5 / Unirio

Prof. Pesquisador
Dr. Ramon Aguiar
LEGT5/ Unirio / PMD

Prof. Associado
Dr. Claudio Guilarduci
PPGAC/UFSJ

Profa. Adjunta
Dra. Liliane Mundim
PPGEAC/Unirio

UNIRIO PPGAC PROPGPI CNPq FAPERJ

Roda de Conversa 4
dia 28/07/2020

Grupo de Pesquisa
Espaço, Memória e Projeto Urbano

Título da Roda:

Cidade, Espaço e Memória

O Teatro Municipal de São João del-Rei: a reforma de 1925. O processo de criação de uma maquete

Claudio José Guilarduci
(Prof. Associado PPGAC/UFSJ)

O Teatro Municipal de São João del-Rei, inaugurado em 1893, foi construído somente após a demolição do antigo teatro da Rua da Prata. O teatro da Rua da Prata iniciou suas atividades no ano de 1837 e em 1887, após um grande incêndio, encerrou suas atividades. É também no ano de 1893 que a cidade de São João del-Rei tornou-se candidata à capital do estado de Minas Gerais. A inauguração do Teatro Municipal é um importante elemento simbólico para indicar que a cidade são-joanense era um polo moderno e republicano capaz de representar o estado mineiro. O presente trabalho apresenta as ações desenvolvidas no projeto *O Teatro Municipal de São João del-Rei: a reforma de 1925*. O referido projeto objetiva criar uma maquete volumétrica do edifício do Teatro Municipal para discutir a miniatura do teatro como um brinquedo que é capaz de produzir um anacronismo temporal. É na possibilidade de olhar e de brincar com a miniatura que a maquete pode ser pensada como um *rastro aurático,* que ocorre no instante anacrônico do agora com o outrora no *aqui-e-agora* da experiência, pois é no exercício dialético da decomposição e produção que a imagem pode desestabilizar o tempo e o espaço.

A Cidade Antropofágica de Flávio de Carvalho

Carolina Lyra
(Profa. Pesquisadora LEG-T5/ UNIRIO)

Em 1930, o engenheiro, arquiteto e artista plástico Flávio de Carvalho defende no *IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura,* realizado no Rio de Janeiro, a sua *tese livre* "A Cidade do Homem Nu". Durante os anos de 1926 a 1930, o artista desenvolveu projetos arquitetônicos modernistas para construção de edifícios públicos que agiram como manifestos de uma nova arquitetura, mas também de um novo modo de ser e estar na cidade. Estes projetos apresentaram convergências com o *movimento antropofágico* anunciado por Oswald de Andrade, em 1928, por se expressarem pelas mesmas bases teóricas: Sigmund Freud e Friedrich Nietzsche. A psicanálise e a filosofia nietzscheana que fundamentaram o projeto político-terapêutico engendrado pela *antropofagia* oswaldiana foram também utilizados por Flávio de Carvalho para criação de um projeto de cidade pautado na ideia de coletivismo e pertencimento.

Memória e esquecimento: a folia e a festa no imaginário dos espaços praticados

Liliane Mundim
(Profa. Adjunta PPGEAC/UNIRIO)

Pretende-se discutir a potência do espaço e suas possibilidades no campo da exploração e da ocupação, no que tange às intervenções artísticas e performáticas, inseridas na perspectiva da cultura popular, como algo vivo e praticado. Aborda-se o trabalho que vem sendo realizado há mais de dez anos pelo Coletivo Cantareira, que se configura como um movimento comunitário empenhado em lutar pela manutenção das singularidades da Ilha de Paquetá, um bem tombado, repleto de história e de tradições. Ocupando espaços públicos – como praças, praias e ruas diversas – em alguns festejos e eventos típicos da ilha, embora pautado em objetivos de caráter artístico, os trabalhos do grupo são desenvolvidos como um processo de fazer coletivo e cooperativo comunitário, de cunho informal, aleatório e de viés performático, que tomam caráter de encenação de rua. No atual momento, em tempos de isolamento social devido à pandemia provocada pelo novo Corona Vírus (COVID -19), instabilidades e incertezas se mesclam a angústias e ansiedades. Memórias vêm e vão, reconstruindo- se e reinventando-se em diferentes formas de comunicação e expressão. Nesse contexto, muitas práticas possivelmente tendem a ser reconstruídas e modificadas ou até mesmo, em alguns casos, interrompidas de forma quase radical.

No escurinho do portão: arte, comunidade e cidade

Ramon Aguiar
(Prof. Pesquisador LEG T5- Unirio/ PMD)

Com 21 anos de atuação, o Grupo de Teatro São Gonçalo do Bação é constituído por moradores do distrito rural de São Gonçalo do Bação, na cidade de Itabirito-MG e, devido às suas dinâmicas, constitui-se como um grupo de Teatro e Comunidade (AGUIAR, 2008). Para além de espetáculos de teatro e atividades afins, o grupo promove diversos eventos culturais com destaque para os "Festivais de Inverno", que ocorrem desde 1999. Estes promovem eventos culturais que valorizam a cultura tradicional, artes do fazer (CERTEAU, 1995), nas mais diversas áreas: artesanato, culinária, música, dança, teatro, artes visuais e educação tendo a memória coletiva da cidade de Itabirito como inspiração e como público-alvo seus habitantes. As ações em artes de caráter comunitário, criam lastros que extrapolam o objeto artístico. O movimento provocado nas mentalidades dos envolvidos pode tornar-se poderoso alicerce de reconhecimento identitário, de constatação da diversidade cultural bem como da promoção de desdobramentos sociais e culturais nas possíveis relações entre arte, memória e cidade.

DEBATES:

Após as quatro exposições, o debatedor Heder Braga fez alguns comentários sobre as contribuições e passou a palavra à Milena Fernandes, uma das organizadoras, encarregada de repassar algumas das perguntas selecionadas por outros organizadores que, dos bastidores, controlavam os questionamentos feitos no *chat* da plataforma zoom.

Mônica de Avila: Minha pergunta é para o Cláudio Guilarduci**.** Qual a potência da materialidade da maquete, no ensino e na aprendizagem, na perspectiva da ludicidade?

Claudio Guilarduci: Acredito que a potência está na própria ideia de miniatura. Miniatura no sentido de o objeto estar no tamanho da criança e de que a maquete pode ser pensada como brinquedo. Já a ideia do lúdico, eu tenho algumas restrições sobre o seu uso na educação, porque eu penso sobre a sua impossibilidade. Entretanto, a maquete, que seria a miniatura desse objeto do tamanho da criança, pode trazer a ideia de "suspensão do tempo" na qual nós temos uma anacronia, uma mistura de passado e de presente. Acredito que a potencialidade lúdica da maquete vai estar nessa mistura temporal e espacial.

Joana Lavallé: Minha pergunta é para a Carolina Lyra**.** Você cita "Toda cidade é a casa do homem nu". Você poderia comentar um pouco mais sobre essa proposição de Flávio de Carvalho?

Carolina Lyra: Bom, ele diz no texto da tese livre a "A Cidade do Homem Nu" que toda a cidade é a casa do homem. Dez anos depois, quando ele publica em 1940, uma tese livre no 5º Congresso Pan-americano de Arquitetos - no qual fala da casa do novo homem, e não mais da cidade – diz que em breve o mundo será todo ele a Casa do Homem e isso está ligado a duas questões. A primeira liga-se à antropofagia. O Manifesto Antropófago fala que a primeira lei do homem é: "só me interessa o que não é meu", então vamos abolir as fronteiras. E completa: "nunca soubemos o que era suburbano fronteiriço e continental". Há então essa mesma ideia antropofágica de que todo o mundo é a casa do homem. A Suely Rolnik também fala sobre os tempos turbilhonantes, em que não existem espaços que não sejam variáveis, que é um pensamento da Antropofagia.

A segunda questão, tem a ver com a arquitetura que dialoga, e eu até escrevo na tese que ela corrige o tempo da casa com o tempo da cidade, acerta os relógios. O tempo da cidade não é o tempo outro criado dentro da casa que ele critica como chamando de "fortaleza". Então o homem já não está dentro da casa, uma c*asa-fortaleza* que tem uma biblioteca, que tem uma tecelagem, que tem toda a estrutura que hoje é oferecida pela cidade. Por isso, quando ele diz que toda a cidade é a casa do homem, primeiro ele afirma que os equipamentos devem ser públicos para que todas as pessoas circulem pela cidade, já que a casa é onde ele passa 50% do tempo apenas. Essa casa também é uma casa em *devir* e isso faz parte da construção. Uma casa com janela aberta para a cidade, além de outras especificações dessas edificações. Portanto, isso acerta o relógio com a cidade. o homem já não vive preso numa fortaleza, em um *espaço-tempo* fictícios, e sim olhando a cidade, em devir, junto com seus acontecimentos.

Joana Lavallé: Minha pergunta é para a Liliane Mundim: Você diz que pensando nessa origem de São Roque como protetor da saúde, inclusive lembrando lendas que envolvem a cura do próprio D. João VI na Ilha de Paquetá, o Coletivo Cantareira pensa em criar alguma ação alternativa nesse momento? Ouvi o que você apontou na sua finalização, mas pergunto se vocês pensam em enfatizar esse viés simbólico da saúde e da cura na cidade?

Liliane Mundim: Ao ouvir essa pergunta, me veio um pensamento que tem sido bastante recorrente recentemente, porque a gente passou todo esse tempo somente com a comunicação via *WhatsApp* mas com muita angústia, tristeza e também torcendo e emanando energias, tentando ver no que a gente poderia encontrar como brecha. Recentemente, nos reunimos por uma plataforma virtual e fiquei impactada com a vontade das pessoas em construir algo para esse momento. Como o coletivo trabalha sempre aberto em seu roteiro, com propostas abertas, já marcamos no sábado que vem, na Capela de São Roque, para construirmos um roteiro reduzido, para uma possível apresentação no dia da festa, que provavelmente será no interior da igreja. Já estão "pipocando" ideias e propostas ligadas a essa questão da cura, já que São Roque, diz a lenda, sai em busca das pessoas acometidas pela peste; ele tem essa carga bastante sagrada da cura de pandemias, e, por isso, está ligado a esse simbolismo em todas as suas questões. Então, para nós, neste momento, urge pensarmos exatamente no todo, já que estávamos e estamos trabalhando não só com a ciência, mas também com a fé e os processos culturais de memória, com esta questão que nos assola nesse

momento. Interessante pontuar que desde o início procurei deixar claro que este grupo trabalha com o caminho da experiência e ela é feita no "passo a passo"; nesse sentido, só poderemos saber mais informações, assim que for realizada na prática. Mas, é claro que já estão reunindo muitas ideias e espero que a gente possa dar conta dessas expectativas do grupo, como também das pessoas da ilha que aguardam com esperança.

Evelyn Lima: Minha questão é para o Ramon Aguiar. O grupo de São Gonçalo do Bação ainda tem o mesmo número de participantes que tinha quando você defendeu a dissertação?

Ramon Aguiar: Atualmente, o grupo tem uma constituição diferenciada da original, investigada em 2006, ano da minha defesa da dissertação na UniRio. Hoje, estão atuantes no grupo três pessoas dessa composição original: o diretor, a figurinista e uma instrumentista. Todos os outros atuais membros (19 pessoas) são jovens e em sua maioria, recém integrados (últimos 4 anos). É importante destacar que, por São Gonçalo do Bação ser um distrito rural localizado muito próximo à sede (Itabirito) e relativamente próximo à cidade de Belo Horizonte (capital de Minas Gerais), há um trânsito grande de pessoas. No caso do distrito, principalmente dos jovens, pois chega um momento em que eles partem em busca de estudo e ou trabalho. Esse movimento, reflete-se no grupo de teatro fazendo com que haja alterações relativamente constantes na constituição do grupo. Porém, como a comunidade do distrito é antiga e constituída principalmente por famílias tradicionais daquela região, há retornos num contínuo trânsito de idas e vindas. Então, mesmo o grupo, atualmente, contando com apenas três componentes originais e os demais componentes jovens, muitos antigos membros fundadores ou que estiveram no grupo em alguma montagem ou ação cultural nesses 21 anos de existência, mantém-se presentes seja como voluntários, espectadores ou contribuindo com oficinas e outras atividades nos festivais e, mesmo, em montagens do grupo. Nessa dinâmica comunitária houve também casos de componentes do grupo serem filhos (e ou netos) de antigos membros.

Flora Lucena: Minha pergunta é para o Cláudio Guilarduci. Na verdade, adoro seu projeto e é incrível levar o projeto para as escolas, mas fiquei com uma dúvida: haveria manuseio da maquete pelos alunos?

Claudio Guilarduci: Eu poderia dizer que existirá manuseio, mas este será limitado diante da fragilidade que o objeto maquete apresenta. Por isso, estaria muito mais na instância do olhar do que do pegar. Entretanto, como eu ainda não estive nas escolas, ainda não sei como vai se efetivar esta experiência e, na realidade, eu estou partindo do pressuposto de que essa maquete pode ser pensada como um brinquedo, mas ainda prefiro dizer que haverá manuseio limitado e analisarei suas especificidades

Niuxa Drago: Gostaria de perguntar à Liliane Mundim se a arquitetura da cidade participa do Auto de São Roque? E se as pessoas não podem participar do auto, será que balcões, muros e janelas podem?

Liliane Mundim: Então, a ideia ainda está em sua fase embrionária. Normalmente nesses 10 anos de realização dos Autos de São Roque, em agosto, a gente sempre realizou um cortejo que percorre toda a ilha e entra na festa de rua naturalmente e, como falei, até o momento da saída desse cortejo entram personagens, pessoas que vão chegando e figurinos que ficam espalhados dentro do salão paroquial, para que todos possam utilizar, tornando-se um trabalho "em processo" até seus últimos momentos.

Nesse momento, em especial, o pároco local (Padre Nixon) foi bem cuidadoso e nos ofereceu a nave da igreja da capela de São Roque, que fica na praça, para que no máximo 30 pessoas do grupo, que hoje conta com mais de 100 pessoas, que queriam participar, para ficarmos no interior da igreja, realizando essa participação. Nesse sentido, devemos começar a pensar se vamos ou não trabalhar com figurinos e adereços; mas, com certeza, vamos colocar música e outros atrativos, porém com esse distanciamento bastante minucioso. Nesse momento, a ideia do padre Nixon é que a comemoração seja transmitida *online* para as pessoas que estejam em casa, ainda há a possibilidade de termos um telão na porta da igreja, com algumas cadeiras bem separadas na praça para que as pessoas possam assistir; mas isso ainda está em negociação. Como dito no início, ainda é uma ideia embrionária, mas que tem tendência a crescer. Entretanto, nesse momento, nosso medo é que ela cresça demais, já que todos querem se abraçar e se reunir e estamos com limitações óbvias. Então, provavelmente teremos reservado para nós somente o espaço interno da igreja para maior controle, já que a ilha tem o costume de se concentrar em qualquer movimentação diferente do cotidiano.

Niuxa Drago: Minha pergunta é para o Ramon Aguiar: De que forma você acha que o teatro pode contribuir para a educação patrimonial. Você citou experiências nesse sentido, podia explicá-las melhor?

Ramon Aguiar: Na realidade essa comunidade e as suas experiências vão focar na educação patrimonial no momento em que as relações com as cidades são estabelecidas e que a ressignificação de memórias coletivas ligadas ao uso do espaço, apropriação deles e até mesmo o excelente exemplo do Professor Cláudio hoje, que apesar de não ser um exemplo do teatro especificamente, é sobre o espaço como memória, que é o espaço do patrimônio da cidade e assim vemos que existem várias experiências relacionadas a isso.

Nesse sentido, Portugal possui uma riqueza superior à nossa, quando falamos da promoção pública de suas ações e essa dinâmica, quando acontece, é muito importante. Quando os grupos sociais e comunitários são envolvidos nessa ressignificação, a partir de suas memórias individuais, essa reconstrução das memórias coletivas ligada a um determinado espaço, aspecto do grupo social ou cidade, desenvolvendo ações artísticas, estreitam-se as relações do teatro com a cidade. Assim, poderíamos somar inúmeras possíveis ações.

Durante uma época, desenvolvi um trabalho histórico no Museu Abílio Barreto em Belo Horizonte, que a professora Evelyn inclusive teve a oportunidade de assistir a um desses trabalhos, no qual eu apresentava um trabalho de teatro e patrimônio dentro de uma exposição museológica. Então, estávamos numa espécie de releitura teatral de uma exposição em que já estava posta a área da memória, mas que agora, tinha uma relação presencial e uma ação entre a exposição e o público, que era estudantil, seguindo a ideia do projeto.

Carolyna Lira: Minha pergunta é para o Cláudio Guilarduci. Você poderia apresentar novamente a diferença entre *rastro* e *aura*?

Cláudio Guilarduci: Como esses dois conceitos benjaminianos são complicados, eu vou partir de um exemplo para facilitar. Ao escavar o solo, você pode localizar um objeto antigo e esse objeto antigo está aqui, agora na sua frente. Esse objeto antigo pode lhe levar a um passado, e isso é o *rastro*. Quando eu acho algo, esse algo pode me levar ao passado. Já a *aura* está no sentido de percepção. É um objeto visto, olhado pelo que ele já traz do passado. Ele já traz uma informação que pode ser sagrada, que pode ser cultual, como por exemplo o Teatro Municipal de São João del-Rei. Eu tenho o *rastro* dessa obra arquitetural e quando eu vou lá visitá-lo e eu observo determinados elementos da sua arquitetura, por exemplo, na reforma que foi feita no início dos anos 2000, e posso observar que existem tipos diferentes de papel de parede. Isso é *rastro*!

Ao mesmo tempo, o Teatro Municipal de São João del-Rei tenta ostentar de forma sagrada e aurática uma ideia de que São João del-Rei é e sempre será uma cidade rica em manifestações culturais. Então, desde o século XVIII, junto com a sacralidade barroca, teatro e música são as duas artes mais importantes da cidade. Assim, auraticamente, o Teatro Municipal nos leva para esse mundo mágico, aurático, e a essa cultura rica que São João del-Rei quer indicar para suas cidades vizinhas: ou seja, que aqui é o lugar mais importante para a cultura mineira.

Evelyn Lima: Gostaria que a Carolina Lyra explicasse melhor as ideias dos três teatros sugeridos pelo Flávio? No CAM, no Teatro da Experiência e na Casa de Ariel?

Carolina Lyra: Sim! Não existe um texto onde ele defina o espaço cênico ideal. No CAM (Clube dos Artistas Modernos) existia um praticável no qual aconteciam algumas apresentações e palestras, mas mesmo sobre esse praticável existem poucas fotografias. É um praticável retangular pequeno, com pouca altura. Há palestras com cadeiras em formato de auditório e há uma fotografia sem público que mostra o espaço central, a frente do palco, vazio e as cadeiras e mesas de madeira nas laterais, coladas às paredes. O bar do *CAM* era o protagonista deste espaço. Reuniam-se os modernistas ali. Começava-se assistindo a uma palestra, seguida de uma conversa e dali saíam sugestões de obras e teorias. O Flávio, inclusive, elogia muito a estrutura do bar não só em sua estrutura física, como também a forma democrática como essas conversas aconteciam, já que durante a conversa se produzia conhecimento e experiência. Ele elogia essa forma de convívio. Havia também no *CAM* um praticável quadrado bem pequeno localizado no centro do espaço. Uma reportagem da época diz que o Flávio se dirigia a esse praticável ao centro para fazer algumas comunicações. Acredito que essas *mobílias* fossem móveis.

No *Teatro da Experiência* também havia um praticável em uma de suas paredes. Na verdade, não era uma parede, era uma porta de ferro. Nas fotografias do *Bailado do Deus Morto* podemos ver o palco. *O Bailado do Deus Morto* foi o único espetáculo representado lá, porque depois o teatro foi fechado pela censura. Eu inclusive escrevi um trabalho falando sobre as obras do Oswald que nós conheceríamos. Montagens antropofágicas antes de 1967, antes de o Oficina montar o *Rei da Vela* com cenografia e figurinos de Hélio Eichbauer. Nós teríamos o Flávio como cenógrafo, figurinista e elaborador do espaço cênico e ainda teríamos o texto do Oswald sendo montado. Brasil Gerson também tinha dramaturgias já em construção para serem apresentados no *Teatro da Experiência*.

Se o teatro não tivesse sido fechado pela censura, nós teríamos hoje uma ideia de espaço antropofágico ou um espaço herdeiro da filosofia nietzschiana, da psicanálise freudiana, pensada pelo Flávio. Por isso recorri às casas do Flávio para reconhecer a sua poética.

Quando ele anuncia a *Casa de Ariel*, não descreve o espaço, só diz que é um teatro para massa, enquanto o Oswald falava de teatro estádio também. Então as realizações foram o micro, mas pensava no macro. Quando ele é perguntado sobre o que faria se ganhasse um milhão de contos, responde que construiria um grande laboratório de experiências para a massa.

Em suas experiências ele faz da cidade um palco. Na *Experiência n. 2*, que acontece numa procissão de Corpus Christi, na *Experiência do New look* e depois na realizada na floresta amazônica.

O Flávio tem um projeto de teatro para Campinas e eu estou investigando a partir de plantas.

Joana Lavallé: Gostaria que o Cláudio Guilarduci falasse mais sobre a maquete. Ela será apresentada isolada ou numa base incluindo a topografia e os edifícios próximos? O que você acha que este objeto ganha, e o que ele perde, se visto isoladamente do seu contexto urbano?

Cláudio Guilarduci: Infelizmente, será de forma isolada. Eu não sou arquiteto e na realidade a minha formação primeira é em filosofia. Depois me especializei em teatro e artes cênicas. Para esse trabalho com as maquetes, eu tenho sempre alguns alunos bolsistas da arquitetura da UFSJ, do curso de graduação, sendo que este ano passou por um período sem professores para construção de maquete. Essa disciplina só retomou no ano passado. Então eu estou sempre dependendo de mãos hábeis de outros cursos e por isso a maquete será feita de forma isolada. Eu vejo duas questões quando eu apresento de forma isolada essa maquete. Uma, e nesse sentido eu percebo que é de forma positiva, é que eu sou capaz de colocar uma lupa nesse objeto arquitetural e ele estando isolado, eu posso aumentar o olhar e a observação, eu posso ter um olhar mais atento sobre esse objeto único. Por outro lado, eu vou perder sempre a ideia do fato urbano, eu vou perder sempre a ideia de que um determinado objeto arquitetônico é capaz de congregar no próprio espaço urbano e isso é muito claro com o Teatro Municipal na cidade de São João del-Rei, onde este edifício congrega inúmeros discursos, inclusive discursos auráticos como eu falei na resposta anterior.

Durante o período em que nós estávamos construindo a maquete do teatro do Clube Teatral Artur Azevedo, a partir da construção da maquete de forma isolada e pensando única e exclusivamente nos detalhes do próprio teatro, eu acho que nós pesquisadores, a equipe que estava trabalhando junto comigo, de certa maneira, nós reescrevemos a história desse clube teatral que existiu em São João del-Rei durante 80 anos e que talvez seja o clube teatral mais longevo do Brasil. O clube existiu de 1905 a 1985 com um a vasta e ampla história. A gente sempre teve um olhar específico sobre esse grupo de teatro amador que existiu em São João del-Rei. Esse olhar direcionou a busca de documentos para construção da maquete e sua própria construção. O que nós hoje estamos discutindo é que não era um grupo amador de teatro do interior de Minas Gerais, e, sim, um grupo profissional de teatro.

Este grupo chegou a construir três edificações de cineteatro: duas em São João del-Rei e uma numa cidade vizinha, tudo nos anos de 1950. O cinema funcionava como forma de manutenção do teatro, possibilitando verbas para eles fazerem o teatro e, por isso, temos que pensar que nós temos um grupo amador de magnitude, ou mesmo profissional, no Clube Teatral Artur Azevedo.

Camila Lelis: Gostaria de perguntar para o Cláudio Guilarduci se ao levar as maquetes para as escolas, serão priorizadas as escolas que se encontram mais distantes dos locais das maquetes, visando apresentar aos estudantes um espaço que eles talvez nunca tenham visitado, sendo este o objetivo, ou também é válido levar para os que moram na região "maquetizada" e se isso poderia fazer o estudante ressignificar o espaço ao seu redor.

Cláudio Guilarduci: Necessariamente ao trocar olhares com a maquete, este aluno já irá ressignificar o espaço urbano. Aqui em São João del-Rei, assim como nas outras grandes cidades, nós temos alunos de periferia que não conhecem o centro da cidade, em uma justificativa pela pobreza, já que "o centro é o lugar dos ricos", então, para esses alunos, olhar a maquete é poder entender um pouco mais sobre o espaço urbano da própria cidade. Inicialmente o meu projeto foi pensado para visitar escolas onde os professores de arte são formados em Licenciatura em Teatro. O curso de graduação em Licenciatura em Teatro da UFSJ alterou a rede básica de educação com a inclusão de professores formados em Teatro. Temos vários alunos que passaram em diferentes concursos e hoje são professores. Até então, na grande maioria, nós tínhamos professores autorizados a lecionar Arte. O curso de Teatro, de certa maneira, alterou o perfil do professorado da rede pública. Então, no primeiro momento, eu pensei em levar essa maquete nas escolas que tivessem professores formados em Teatro, mas como meu projeto foi necessariamente alterado devido à pandemia e devido aos meus problemas de saúde - tanto que meu projeto de 2020 só retomei em junho, mesmo tendo começado em janeiro. Possivelmente as visitas nas escolas só devem começar em 2021, então, até lá vamos ver como vai ser a questão do dinheiro, além de que esse meu projeto está inserido no edital que existe na UFSJ que é anual, é o edital de criação e circulação artística. Eu entrei neste edital nas três etapas e consegui em todas elas para criação das maquetes. As maquetes no edital são entendidas como um objeto artístico. Para o ano que vem, eu pretendo entrar nesse mesmo edital, caso ainda exista, já que não podemos esquecer a situação precária da universidade. Vou tentar aprovar novamente o projeto, a partir da ideia de circulação desses objetos artísticos, das maquetes, aí é que eu vou pensar mais efetivamente quais escolas o projeto vai visitar. Um abraço, obrigado, muito obrigado a todos.

Após os debates, o mediador Heder Braga louvou a profundidade das pesquisas e a coerência com a temática da Roda de Conversa e passou novamente a palavra aos quatro expositores, para os comentários finais. Encerrou com o convite para a Roda de Conversa 5, na semana seguinte.

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana – LEG T5 / PPGAC

Roda de Conversa 5

Grupo de Pesquisa

"Estudos do Espaço Teatral: Arquitetura, Teatro e Cultura"

Tema:

Espaços Teatrais: algumas práticas, experimentos e adaptações.

Dia 04/08/2020 às 15:00h

Join zoom Meeting

https://us02web.zoom.us/j/88025832978

Debatedor
Heder Braga - Unirio

Prof. Adjunto
Dr. Carlos Eduardo Silveira
FAU /UFJF

Prof. Adjunto
Dr. Ricardo Brugger Cardoso
PPGap e CECULT da UFRB

Profa . Efetiva
Dra. Ana Paula Brasil
Escola Martins Pena / FAETEC

UNIRIO PPGAC PROPGPI CNPq FAPERJ

Roda de Conversa 5
dia 04/08/2020

Grupo de Pesquisa
Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura

Título da Roda:
Espaços Teatrais: algumas práticas, experimentos e adaptações

Fundição Progresso: mutações, usos e apropriações no processo de preservação de um patrimônio cultural carioca

Ricardo José Brügger Cardoso
(Prof. Adjunto do PPGap e do CECULT da UFRB).

Ao longo dos anos de 1980, o prédio da antiga fábrica de metais Fundição Progresso passou por uma grande reforma em sua estrutura arquitetônica, depois de cumprir sua histórica função de equipamento industrial, para se transformar inicialmente no primeiro Shopping Cultural da América Latina. Esta comunicação pretende apresentar um relato pessoal sobre a memória urbana deste complexo cultural e artístico, inserido no centro antigo do Rio de Janeiro. Durante as três gestões comandadas primeiramente por um engenheiro civil, em seguida por um cenógrafo e ao final por um ator e animador cultural, a Fundição Progresso passou por diferentes tipos de apropriações e usos de seus espaços internos. Localizada no coração da Lapa em uma região de grande efervescência sociocultural, *a priori*, a recuperação deste prédio contribui para a consolidação de uma política de preservação do patrimônio cultural carioca.

Flávio Império, poeta do espaço: a reforma do Teatro Oficina e as cenografias inusitadas

Carlos Eduardo Silveira
(Prof. Adjunto da FAU/UFJF)

Este debate visa breve análise de parte dos materiais iconográfico e escrito do arquiteto, artista e cenógrafo Flávio Império, especificamente para o projeto de reforma do Teatro Oficina, em 1967, após um incêndio consumir a edificação original. Parte-se da premissa de que esta investigação possibilitará montar e catalogar o repertório teórico-conceitual que Flávio Império empregou tanto na sua experiência como arquiteto, quanto na sua incursão pela cenografia e pelo campo das artes, dentro da linguagem do Grupo Arquitetura Nova. Pretende-se lançar luzes sobre o acervo técnico e estético desenvolvido por Império e utilizado no projeto para o grupo Oficina, bem como ao longo de sua carreira.

Rua do Teatro, um espaço assombrado

Ana Paula Brasil
(Profa. Efetiva da Escola de Teatro Martins Penna - FAETEC/RJ)

A rua do Teatro, na cidade do Rio de Janeiro, foi importante na relação entre as artes cênicas e a tecnologia, vindo a ser um polo de trocas e sociabilidades. O estudo analisa os fluxos entre a construção do Real Theatro São João e os edifícios teatrais adjacentes, a implantação da Academia Real Militar, que deu lugar à Escola Politécnica e aponta a rua como vetor de ocupação cultural. Recupera aspectos históricos, experimentos teatrais passados e adaptações contemporâneas, como o empreendimento temporário denominado Teatro do Saara. Propõe-se a reflexão sobre as relações entre o teatro e o espaço urbano “assombrado” que se apresenta como espaço de memória.

DEBATES:

Ao término das três apresentações, o debatedor Heder Braga fez comentários sobre os temas e sua pertinência ao tema "*Espaços Teatrais: algumas práticas, experimentos e adaptações"* e passou a palavra para Milena Fernandes, da Comissão Organizadora, para que repassasse as perguntas selecionadas pelos também organizadores Julia Ferraz Maciel e Bernardo Miranda que selecionaram e aglutinaram as perguntas registradas no *chat* da plataforma Zoom.

Liliane Mundim: Minha pergunta é para o Ricardo Brugger. Você ainda vê alguma luz no fim do túnel de retomada dessa área do centro da nossa cidade? Você acha que ainda é possível a Fundição ser um polo irradiador de cultura?

Ricardo Brugger: Bom, eu sempre consigo ver uma luz no fim do túnel, apesar de hoje essa luz estar bem fraca por conta de todos os fenômenos que estamos vivendo. Mas, antes de tudo, eu acho que a população carioca vai ter que escolher seu gestor entre candidatos mais progressistas, para que alguma mudança possa ser de fato iniciada nesse âmbito de atividades artísticas e culturais. Porque foi no período ao final dos anos 1970, de todo os anos 1980 e parte dos anos 1990, em que existiu um diálogo muito profícuo entre as políticas públicas da prefeitura e do governo do Estado com as associações, com todos os movimentos sociais que aconteciam naquele momento. Evidentemente, que esse período que eu trato aqui é um período de efervescência, um período de redemocratização no país e que isso vai se refletir de alguma forma também nas políticas que foram implementadas.

Houve, por parte da municipalidade, na época repleta de intelectuais, pessoas importantes e ilustres, muito embora a maioria tenha vindo de uma elite, mas que de alguma forma dialogavam bastante com a cidade, com todas as classes sociais e, por isso, havia um intercâmbio maior, ao contrário do que ocorre na atual conjuntura, na qual estamos vivendo um período muito conflitante, uma segmentação maior da sociedade. Até respondendo também um pouco o que o Francisco pergunta, eu estou um pouco afastado do Rio de Janeiro, já que vim para a Bahia e retornei somente para fazer o mestrado em 1997 e o doutorado já em 2001, me concentrando na minha pesquisa e não tendo tanta participação nas atividades culturais e artísticas da cidade, dedicando-me mais à academia. Então, no caso da Fundição, eu acredito que ela pode sim continuar sendo um polo, sabendo que é preciso reunir mais pessoas e fazer fóruns para que isso seja de alguma forma debatido, porque me parece que há, e talvez até a professora Evelyn possa colocar alguma questão nesse sentido, disputas entre a própria Fundição e sua posse ser do estado ou da prefeitura.

Dentro de toda essa confusão, a gente estava ali trabalhando, além de ter também a iniciativa privada que bancou todo o projeto. No período, tínhamos aquele sonho de transformar aquela parte antiga da cidade, com o caso da Fundição, tendo como referencial o Centro Cultural Banco do Brasil, então a gente tentava ao menos chegar perto do que seria um centro cultural. Mas como tinha essa onda muito neoliberal já começando naquele momento, a ideia evoluiu para um shopping cultural, sobre o qual hoje apresento ressalvas. Para finalizar, acho que quanto mais investigarmos o fato e em relação às experiências do passado, olhando um pouco para esse passado recente, podemos começar a

tentar descobrir alguma coisa com relação ao que pode ser feito, algum posicionamento mais para frente. Acho que pode ser uma solução talvez ou uma suposição, apenas.

Francisco Leocádio: Minha pergunta é para o Ricardo**.** Pegando o gancho da pergunta da Liliane, pergunto se existe um caminho possível para a conclusão da obra da Fundição.

Ricardo Brugger: É interessante. Como eu disse, estou há mais de vinte anos afastado da Fundição. Trabalhei exatamente quando estava no período do Márcio Calvão à frente da gestão, depois veio a gestão do Maurício Sette e minha saída da equipe de arquitetos, em seguida os sócios da ONG votaram no Perfeito Fortuna para assumir a nova gestão da Fundição. O que, na época, seria o primeiro Shopping Cultural da América Latina que não se realizou de fato e acho até melhor que não tenha se transformado em um shopping, na minha opinião. Mas acredito que deveríamos pelo menos tentar entender o que foi feito, como era a proposta anterior e fazer um debate sobre isso. Talvez isso possa ser apresentado à Fundição, de repente por uma Escola de Arquitetura, motivando-os a estudar esse assunto, compreender o que se passou ali e quais foram as propostas. No período da obra, houve grandes embates entre nós da arquitetura, um pequeno escritório, e o IPHAN, porque não concordávamos com algumas intervenções que foram feitas durante a reforma, gerando uma "boa briga". De qualquer maneira, o prédio está aí de pé e apesar de não ter sido executado até o fim, ele foi readaptado. Por isso, acredito ser possível concluir a obra sim, mas evidentemente com o suporte da iniciativa pública.

Carolina Lyra: Minha pergunta é para o Carlos Eduardo. Você poderia falar um pouco sobre o espaço cênico do projeto do Flávio Império para o Teatro Oficina?

Carlos Eduardo Silveira: Sim, já que é um dos pontos-chave da minha pesquisa, porque dentro do repertório que eu encontrei de pesquisa fora de São Paulo não é possível achar muita coisa. Temos essa descrição, que faz parte do inventário de tombamento e tem um material que está no site do Flávio Império. Esse material se constitui de desenhos, que seriam até mais fáceis de entender com ajuda de textos. Alguns são desenhos técnicos de arquitetura (cinco desenhos e quatro pequenos croquis) que o próprio Flávio fez. Entretanto, tentando traduzir essas imagens, o que percebemos é que Império aproveita a condição do lote e propõe que a caixa cênica seja feita na parte da frente desse terreno, respeitando todas as construções do entorno e a configuração do que sobrou depois do incêndio. Ressalto, como novidade para a época e que a gente percebe também pelo desenho dele, a proposição de um espaço teatral que tirava partido do objeto arquitetônico e dos seus materiais ("poética da economia"). Também destaco o espaço cênico que ele construiria para diversas peças, juntamente com os projetos de cenário. Mas de qualquer forma, e só reiterando o que eu disse anteriormente, com as imagens aqui em frente, talvez eu consiga me fazer mais claro. Havia esse volume na parte da frente, que lembrava (na volumetria e gabarito) o casario do bairro do Bixiga, em São Paulo, e abrigava todo o setor que dava acesso ao teatro. Nesse espaço interno, uma arquibancada em aclive, "tradicional", em concreto nu, com acessos laterais, surgia defronte a um palco à italiana. No centro desse palco, uma plataforma giratória. As paredes internas foram mantidas no tijolo aparente e toda parte técnica à mostra. Então, Flávio introduz certa técnica e uma tecnologia aplicadas ao teatro que abriram caminho para o lugar cênico que Lina Bo Bardi e outros arquitetos

criariam nos anos 1980. Quem tiver interesse, recomendo ver essas cinco plantas que estão disponíveis no site www.flavioimperio.com.br. Esse site contém grande parte do trabalho dele e é muito bem idealizado. Espero ter respondido de forma clara.

Liliane Mundim: Minha pergunta é para a Ana Paula. Será que esses imaginários sobre as ruas ainda estão sendo registrados hoje em dia? Esta memória é essencial para a história da cidade.

Ana Paula Brasil: Ótima pergunta. Acredito que a gente tenha que fazer esse trabalho de pesquisa sobre a história do tempo presente. Minha pesquisa toda é voltada para o passado. Cheguei a investigar um pouco o Teatro do Saara por ter despertado a minha atenção para essas técnicas de iluminação e cenografia muito rudimentares e que eram utilizadas nos teatros dessa região durante o século XIX. Entretanto, como não pesquiso o tempo presente, acho que precisamos contar essa memória das ruas e os eventos que aconteceram, já que é de suma importância registrar, e acredito que alguns pesquisadores façam isso, mas minha fala de hoje foge um pouco da minha pesquisa recente, porque eu nunca falo do tempo atual. Me senti tocada pela questão das baleias também. Agora, durante a pandemia, a cidade está um pouco mais calma e assim podemos observar mais esses animais que sempre passaram pela costa, as baleias. Elas foram expulsas da Baía de Guanabara e vão agora para Abrolhos. Acho que isso me toca até mais do que a questão da rua, já que acredito que numa cidade utópica, a gente deveria construir passarelas para capivaras tomarem banho de mar, enfim. A cidade do Rio de Janeiro e o espaço urbano da área central foram construídos de uma forma muito predatória. Então, acho que essa memória é dolorosa. Ela é sempre muito dura, porque é feita de desocupações, de expulsões, por isso não tenho certeza se os ocupantes legítimos dessas ruas e localidades querem lembrar os fatos. Acredito que você tenha me deixado com mais uma questão para investigar.

Jaqueline Sibeli: Gostaria de perguntar ao Ricardo. Você poderia me explicar melhor sobre a relação do edifício com a memória e como ativar socialmente na comunidade essa memória?

Ricardo Brugger: Bem, eu não sei se eu vou saber responder esta sua pergunta. É uma pergunta difícil. Eu acredito que para ativar podemos partir dos usos desses patrimônios, tentar estabelecer uma espécie de educação patrimonial, como você colocar nas escolas essa ligação com os patrimônios da cidade e com a riqueza arquitetônica que existe no Rio de Janeiro. Porque não temos só a Fundição, mas muitos outros prédios que ficaram abandonados pelo centro. Assim, acho que isso poderia ser uma forma de estimular essa ligação dos jovens e das crianças hoje com o patrimônio artístico, cultural e histórico aqui do Rio de Janeiro, não só em espaços fechados, mas também das praças e espaços abertos. Acredito que o mais importante, no caso de um prédio com alguma função ou alguma atividade específica, é mantê-lo vivo, vibrante e com atividades culturais e artísticas que tenham sido propostas para a ocupação desse espaço, criando agora a ligação com esse "público novo" que chega ao local. De alguma maneira, acho que isso pode criar um elo com a comunidade.

Evelyn Lima: Gostaria de pedir ao Carlos Eduardo se ele poderia falar mais sobre o termo "poética da economia"?

Carlos Eduardo Silveira: Então, trata-se de um termo, uma expressão do próprio grupo "Arquitetura Nova" (composto pelos arquitetos Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro).... Eles criaram a expressão "poética da economia" que é uma licença poética para trabalhar com materiais e decisões projetuais mais acessíveis. Tentando traduzir um pouco o termo sem ser somente referente à arquitetura, mas, também, prioritariamente a uma proposta estética. Quando eles se viram no campo do projeto, desenhando arquitetura nos anos 1960, eles queriam alguma coisa que fosse contra aquela linguagem passada do modelo dominante de projeto na época. Assim, a opção seria por objetos ou materiais que trouxessem essa imagem de processo construtivo de uma natureza crua, quase como se tivesse sido retirada do local original e recolocada no projeto de arquitetura. O grupo tem uma imagem muito interessante para esta linguagem que surge com a linguagem estética, com a "poética da economia". Trata-se de uma abóboda que eles projetaram, uma calota circular de tijolos e que era uma única peça, como estrutura, cobertura e, também, uma vedação, fazendo com que a sua grande estrutura acabasse se tornando esta imagem da "poética da economia". Não era só uma questão de materiais escassos, mas sim uma tentativa de romper com o ritmo de produção e de projetos daquele período da arquitetura dos anos sessenta, pensando na questão da redução da mão de obra, decisão de projeto e custo benefício. Dentro das escolas de arquitetura, podemos encontrar alguns autores, que inserem essa relação da estética da poética da economia como tal como o Brutalismo.

Evelyn Lima: Gostaria de perguntar para a Ana Paula. Que tipo de espetáculo é exibido no Teatro do Saara?

Ana Paula Brasil: Esses espetáculos eram inspirados na estética do Théâtre du Grand-Guignol, por isso tinham uma pegada de espetáculo de terror. Trabalhavam com uma cenografia bem simples, com algumas tapadeiras e criavam, a cada espetáculo, entradas e saídas diversas. Usavam alguns carrinhos que também eram transformados em vários objetos. As histórias eram curtas, de terror e suspense, elaborados de forma muito bacana, embora simples, com poucos recursos, tanto figurino quanto o cenário e iluminação eram bem rudimentares, mas feitos com cuidado, criando uma estética muito interessante. Tinha essa característica do espetáculo curto, contando com, no máximo, vinte e cinco minutos em cada caso encenado, em geral, um caso policial como o "O sequestro do trem fantasma", um suspense que deixava o público atento ao espetáculo. Acho que por serem muito rápidos o público talvez voltasse, porque eu fiquei com vontade de voltar, mas não consegui ver nenhum espetáculo duas vezes. Consegui ver todos, mas dava vontade de voltar, não por ter perdido algum detalhe, mas pela sensação de descoberta das pistas, já que a cena dava pistas da história de forma bem inusitada. No espetáculo "O sequestro do trem fantasma", em uma das cenas, o personagem se transformava em gorila, acontecia uma metamorfose, um truque bem antigo. Ele consiste em um jogo de vidros com uma determinada angulação em que a imagem do ator é projetada no vidro e a imagem de outro ator, vestido de gorila, também é projetada nesse vidro. Essas imagens se sobrepõem à medida que a luz do personagem se apaga e a luz do gorila vai acendendo aos poucos, criando então a metamorfose. Um espetáculo utilizava sombras, outro tinha uma câmera de espectros e você ficava naquele suspense se ia mostrar ou não mais detalhes, acabando por mostrar. Eles trabalhavam mais com o suspense policial do que com terror propriamente dito, como o teatro Grand-Guignol trabalhou em algumas épocas e durou 60 anos, em Paris, com várias fases. Em geral, a característica era essa, de suspense policial e com esses efeitos, de forma bem simples, mas muito precisa.

Carolina Lyra: Pergunta a ser feita para a Ana Paula: Você aborda na sua pesquisa a atividade do comércio dos árabes no Saara?

Ana Paula Brasil: Não abordo. Entretanto, acredito que eles tiveram uma intenção muito clara de montar o teatro no Saara. Porque a localização, na área central do Saara, próximo ao Largo de São Francisco, que é um local pelo qual as pessoas realmente precisam passar para pegar a condução, então, a pessoa poderia assistir ao espetáculo na hora do almoço, na hora do lanche ou na chegada e na saída do trabalho. A Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, SAARA, possui uma rádio que anunciava o espetáculo. Nesse sentido, acredito que o grupo pensou muito e fez uma pesquisa importante para determinar os horários e fluxos. Além disso, a Associação é muito forte, porque já tivemos episódios de tentarem passar um viaduto naquela região, almejando derrubar as casas para construí-lo, e a associação de comerciantes cumpriu seu papel de impedir.

Terminados os debates, Heder Braga convidou os três expositores a fazerem suas considerações finais, após as quais encerrou a roda de conversa. Aproveitou também para levantar pontos muito positivos sobre as cinco Rodas de Conversa que estreitaram os laços entre as pesquisas dos dois Grupos do Laboratório, “Estudos do Espaço Teatral: arquitetura, teatro e cultura” e “Espaço, Memória e Projeto Urbano”.

Créditos Institucionais

Reitor
Ricardo Silva Cardoso

Vice Reitor
Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação
Evelyn Goyannes Dill Orrico

Diretor de Pesquisa
Anderson Teodoro

Decana do Centro de Letras e Artes
Carole Gubernikoff

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Vanessa Teixeira de Oliveira

Coordenadores do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana
Leonardo Munk e Evelyn F. W. Lima