

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA UNIRIO - PROExC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC  
LABORATÓRIOS DE ESTUDOS DO ESPAÇO TEATRAL E MEMÓRIA URBANA - LEGT-5



Anais de resumos expandidos

# III JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA,  
TEATRO E  
CULTURA

26, 27 e 28 de agosto de 2015

Realização:



Apoio:



**III JORNADA NACIONAL**

# **ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA**

**26 a 28 de agosto | 2015  
Rio de Janeiro**

## **ANAIS DE RESUMOS EXPANDIDOS**

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO



Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana  
Coordenadora Evelyn Furquim Werneck Lima  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO  
Av. Pasteur, 436 – fundos sala 601C  
[www.unirio.br/espacoteatral](http://www.unirio.br/espacoteatral)

# **III JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA**

**Coordenador Geral  
Evelyn Furquim Werneck Lima**

**Comissão organizadora  
Evelyn Furquim Werneck Lima (UNIRIO/CNPq)  
André Gardel (UNIRIO)  
Leonardo Messentier (UFF)  
Niuxa Dias Drago (UFRJ)  
Regilan Pereira (UNIRIO)**

**Capa  
Lucas Rangel**

**Editoração Gráfica  
Niuxa Dias Drago**

**Produção  
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana**

**Apoio Institucional  
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Pró-Reitoria de Extensão e  
Cultura, Faculdade de Teatro, Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro  
– FAPERJ, CAPES, CNPq.**

III Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura (3.: 2015 : Rio de Janeiro, C719 Brasil).

Anais de resumos expandidos / 1. Terceira Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura, 26 a 28 de agosto de 2015; coord. geral Evelyn Furquim Werneck Lima. – Rio de Janeiro, Brasil : UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2015.  
69p. 23 cm

ISSN: 2237-4302

1. Arquitetura – Congressos. 2. Teatro – Congressos. 3. Cultura – Congressos.  
I. III Jornada Nacional Arquitetura Teatro e Cultura (3. : 2015 : Rio de Janeiro, Brasil). II. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946-. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. IV. Anais de resumos expandidos. V. Título.  
CDD – 720.601

## PROGRAMA

Audiovisual do Centro de Letras e Artes da UNIRIO  
Bloco II - 4o. andar

### Quarta feira (26/08)

#### 9h - **Mesa de Abertura**

Ricardo Cardoso (Vice Reitor UNIRIO)  
Carole Gubernicoff (Decana CLA)  
Helena Uzeda (Diretora de Cultura)  
José da Costa (PPGAC)  
Evelyn F. W. Lima (LEG-T5)

#### 10h - **Conferência**

Walter Lima Torres Neto (UFPR/CNPq)

#### 11h30 - **Mesa Redonda**

*Arquitetura e Teatro*

Leonardo Mesentier (UFF/IPHAN)  
Ricardo Brugger Cardoso (UFRB)  
Claudio Lima Carlos (UFRRJ)  
Evelyn F.W. Lima (Unirio/Crilus/CNPq)  
**Andrea Borde (UFRJ)**

#### 13h30 - **Pausa para almoço**

#### 14h30 - **Mesa Redonda**

*Cena Teatral e Contemporaneidade*

Regilan Pereira (Unirio)  
Carolina Lyra (Porto ESMAE)  
Joana Lavallé (UFRJ)  
Liliane Mundim (Unirio)  
**Ana Maria Bulhões (Unirio)**

#### 16h - **Mesa Redonda**

*A Cidade e as Artes Cênicas*

Carlos Eduardo Silveira (UFJF)  
Juscelino Machado (UFU)  
Francisco Leocádio (Unirio)  
Niuxa Drago (UFRJ)  
**Lídia Kosovski (Unirio)**

#### 18h - **Conferência**

José Dias (cenógrafo/Prof. Unirio/UFRJ)

**Lançamento de Livros**

**Exposição Praga em Cena**

### Quinta feira (27/08)

#### 10h - **Conferência**

Edécio Mostaço (UDESC/CNPq)

#### 11h30 - **Mesa Redonda**

*Cidade, Cinema e Cenografia*

Gabi Schillig (Universidade de Düsseldorf)  
Laura Erber (Unirio)  
Beth Jacob (UFRJ)  
Gilson Motta (UFRJ)  
**Doris Rollenberg (Unirio)**

#### 13h30 - Pausa para almoço

#### 14h30 - **Mesa Redonda**

*Cultura, Tradução e Teatro*

Claudio Guilarducci (UFSJ)  
Ramon Aguiar (UEMG)  
Anna Esteves (UFF/Crilus)  
Edson Santiago (PUC-Rio)  
**Maria de Lourdes Rabetti (PPGAC/CNPq)**

#### 16h - **Mesa Redonda**

*As Artes Cênicas e as Artes Visuais*

Zalinda Cartaxo (Unirio)  
Cássia Maria Monteiro (UFRJ)  
Leonardo Munk (Unirio)  
Rosangela Cerqueira (Unirio)  
**Luís Henrique Sá (Unirio)**

#### 18h - **Conferência**

Colmar Diniz (cenógrafo e figurinista)

#### 20h - **Performance sob direção de Rafael Perrone**

### Sexta feira (28/08)

9h00 - Saída para visita técnica ao **Teatro Municipal Raul Cortez, em Duque de Caxias.**

14h - Reunião de Avaliação da III Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura. Grupos de pesquisa do CNPq.



# SUMÁRIO

|                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Conferência:</b> <i>O programa e suas funções no interior da cultura teatral</i> ..... 09 |
| Walter Lima Torres Neto                                                                      |

## **Mesa Redonda Arquitetura e Teatro**

|                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Arquitetura é cultura: o habitat e o desenvolvimento cultural da sociedade</i> ..... 11                                         |
| Leonardo Mesentier                                                                                                                 |
| <i>Análise de dois espaços cênicos em Feira de Santana-BA: o Teatro Universitário e o Teatro de Arena do CUCA/UEFS</i> ..... 13    |
| Ricardo Brugger Cardoso                                                                                                            |
| <i>O Cine Teatro Gustavo Dutra da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - espaço cultural do campus Seropédica</i> ..... 15 |
| Claudio Antonio Lima Carlos                                                                                                        |
| <i>The Shed em Londres: arquitetura-evento, instalação ou espaço teatral temporário</i> ..... 17                                   |
| Evelyn Furquim Werneck Lima                                                                                                        |

## **Mesa Redonda Cena Teatral e Contemporaneidade**

|                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>O discurso do artista</i> ..... 20                                                                                              |
| Regilan Deusamar Barbosa Pereira                                                                                                   |
| <i>Apolo sob o signo da devoração</i> ..... 22                                                                                     |
| Carolina Lyra Barros da Silva Esteves                                                                                              |
| <i>Espaços para Shakespeare no percurso de grupos teatrais brasileiros: Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão</i> ..... 24 |
| Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva                                                                                           |
| <i>Cidade e Teatro: o espaço urbano induzindo ao jogo teatral</i> ..... 26                                                         |
| Liliane Ferreira Mundim                                                                                                            |

## **Mesa Redonda A Cidade e as Artes Cênicas**

|                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>O Teatro e a Cidade: o espaço teatral e suas relações com a cidade contemporânea</i> ..... 30  |
| Carlos Eduardo Ribeiro Silveira e Julia Barroso Garbero                                           |
| <i>Pop-up store: a performatividade e a teatralidade de uma arquitetura em movimento</i> ..... 32 |
| Juscelino Humberto Cunha Machado Junior                                                           |

|                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Colmar Diniz e o tempo dilatado na apreciação da cenografia</i> ..... | 34 |
| Francisco José Cabral Leocádio                                           |    |

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Arquitetura e cenografia na representação do Brasil: um breve estudo dos pavilhões brasileiros de Londres a Milão</i> ..... | 36 |
| Niuxa Dias Drago                                                                                                               |    |

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Conferência:</b> <i>Arquitetura/Cenografia: comunhão de emoções</i> ..... | 39 |
| José Dias                                                                    |    |

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| <b>Conferência:</b> <i>Espaço e Performatividade</i> ..... | 41 |
| Edécio Mostaço                                             |    |

### **Mesa Redonda Cidade, Cinema e Cenografia**

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Mediating Space: on bodies, environments and the city</i> ..... | 43 |
| Gabi Schillig                                                      |    |

|                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Rugas, suor e paredes brancas: o esvaziamento do cenário no cinema de Carl Th. Dreyer</i> ..... | 44 |
| Laura Erber                                                                                        |    |

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Manifestação transfigurada: a ocupação do espaço público por hologramas</i> ..... | 45 |
| Elizabeth Motta Jacob                                                                |    |

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| <i>"Aqui, isso não é arte!" Ananse no Mercado de Madureira</i> ..... | 47 |
| Gilson Motta                                                         |    |

### **Mesa Redonda Cultura, Tradução e Teatro**

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Os edifícios teatrais na cidade de São João del Rei: a cidade narra sua história</i> ..... | 50 |
| Claudio Guilanducci, Isis Bey Trindade, Amanda Victória Silva e Janaina Braga Trindade        |    |

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Espaço e Tradição: a cena comunitária de Reis e Rainhas nas Minas Gerais</i> ..... | 52 |
| Ramon Santana Aguiar                                                                  |    |

|                                                                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Teatro Dialético no Brasil Contemporâneo: Impasses dos movimentos sociais e dos grupos teatrais críticos</i> ..... | 54 |
| Anna Maria Pereira Esteves                                                                                            |    |

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| <i>Ensaio sobre Hamlets menores</i> ..... | 56 |
| Edson Pessoa Santiago                     |    |

## **Mesa Redonda As Artes Cênicas e as Artes Visuais**

*Artimanhas do Escondimento* ..... 60  
Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo

*(des)Encontro de Hélio Oiticica e Augusto Boal na Ilha de Manhattan* ..... 62  
Cássia Maria Fernandes Monteiro

*Limites e Deslocamentos da Cena: o teatro em instalação* ..... 64  
Leonardo Munk

**Conferência:** *A colaboração ou não da arquitetura teatral com a cenografia teatral* ..... 41  
Colmar Diniz

# **CONFERÊNCIA**

*Walter Lima Torres Neto*

# O programa e suas funções no interior da cultura teatral

*Walter Lima Torres Neto*  
(*Professor Associado da UFPR*)

São inúmeros os objetos periféricos à encenação e ao processo criativo dentro do trabalho teatral que despertam, na atualidade, a atenção dos estudos teatrais. Dentre esses documentos-fontes, que ao longo do tempo adquiriram o estatuto de patrimônio histórico, e que até então, pouco ou modestamente, foram explorados encontram-se por exemplo: a correspondência teatral; os livros de memórias; os cartazes dos espetáculos; os cadernos de direção; os projetos de cenografia; os mapas de iluminação; os croquis de figurinos; os projetos de produção; o próprio material de divulgação; dossiers de imprensa; toda sorte de impressos como cartazes e cartões postais; maquetes de cenários; entre outros objetos. Percebe-se a subalternidade desses objetos se comparados com os inúmeros estudos dedicados aos sentidos da dramaturgia, aos procedimentos de atuação, às concepções da encenação, e à própria história do espetáculo entre outras disciplinas como a crítica e a estética teatral. Nesta fala apresento resultados de minhas pesquisas sobre o programa de teatro e suas funções na cultura teatral ocidental de maneira geral e na brasileira de forma particular. Essas funções ou ênfases discursivas por mim verificadas são: didascálica; estética; histórica e genética. Procurarei demonstrar, do ponto de vista da dinâmica da vida teatral, uma hipótese sobre a origem do programa de teatro no teatro ocidental. Desde sua origem, o programa de teatro seguiu algumas orientações em seu projeto editorial, o que geraria, além de uma tipológica de discursos ou de ênfases atribuídas a esses mesmos projetos editoriais, funcionalidades dentro da vida teatral. Neste caso, destacam-se programas específicos para cerimônias teatrais específicas: espetáculos de gala; apresentações em benefício; temporadas anuais; espetáculos em turnê; além da permanente oposição entre o teatro dito teatro comercial e o teatro público. No âmbito brasileiro essa oposição seria marcada pelo conjunto de programas do dito teatro comercial ou “teatrão” em oposição ao dito teatro de linguagem ou de pesquisa.

## **MESA REDONDA**

*Arquitetura e Teatro*

# Arquitetura é cultura: o habitat e o desenvolvimento cultural da sociedade

*Leonardo Marques de Mesentier*  
(Professor Adjunto da UFF/ arquiteto e pesquisador do IPHAN)

Esse trabalho busca, num primeiro momento, refletir sobre a arquitetura enquanto manifestação cultural. O que constitui a condição humana é a cultura; é a constituição do cultural realiza o deslocamento da espécie da condição de primata para a condição humana. Dentro desse processo de deslocamento aparecem a consciência e o um comportamento humano-cultural, isto é, não instintivo.

Ocorre também, dentro do mesmo processo o deslocamento da vida em natureza para os modo de vida em um habitat transformado, pela própria ação humana, cuja forma de produção, bem como a configuração resultante, não estão pré-determinadas instintivamente, mas sim orientada por ideias, crenças e concepções que integram a cultura. Nesse processo, de produção do habitat definido pela cultura, surgem então as praticas e artefatos a que chamamos arquitetura e urbanismo.

Para diferentes autores a passagem ao homem cultural, tem diferentes referências. Engels, no seu clássico de 1876, afirma que “o trabalho criou o próprio homem” e é a ferramenta que marca a passagem ao homem cultural. Com isso evoca a centralidade das forças produtivas e dos meios de trabalho na dinâmica sociocultural. Laraia (1986) indica que para Levi Strauss o que define a passagem a uma situação de predomínio da cultura é a existência da norma social que se sobrepõe aos instintos, mas que para Liesly White é o aparecimento de símbolos que define essa passagem. Para White a condição humana está na capacidade de originar, definir e atribuir significados, de forma livre e arbitrária às coisas e aos acontecimentos, e compreender esses mesmo significados, “simbologizando” o mundo . Para Habermas (1983) é o aparecimento da linguagem que define a passagem ao cultural, pois a linguagem possibilita a comunicação, sendo a comunicação a condição para a existência em sociedade e base de todo processo de acúmulo cultural.

A arquitetura e o urbanismo, enquanto conjunto de ideias e meio de constituição do habitat transformado pela própria ação humana é, ao mesmo tempo força produtiva de que realiza o habitat humano, constituindo-se o próprio habitat em força produtiva que organiza o trabalho e o modo de vida humano; é expressão da norma social que busca organizar e disciplinar a vida e as práticas sociais; tem força de expressão simbólica capaz de agregar a sociedade e se organiza como linguagem, pois estabelece possibilidades de comunicação estética (Eco, 2007 e 2008).

A arquitetura e o urbanismo se apresentam, portanto, como uma expressão cultural em qualquer uma dessas perspectivas, que refletem sobre a passagem do primata ao humano-cultural. Esse olhar cultural sobre a arquitetura e o urbanismo implica em se

afastar de qualquer perspectiva que reduza a produção dos edifícios e da cidade de uma perspectiva meramente pragmática, que reduza a atividade do arquiteto urbanista ao mero equacionamento tecnicista de funcionalidades predefinidas por necessidades de um cliente abstrato ou concreto.

Esse olhar coloca como necessário reconhecer que o habitat construído, se por um lado, é um produto da cultura e, portanto, uma materialização de visões de mundo, é por outro lado, um referencial para consciência em sua relação com o mundo e um elemento de construção e referencial de interação das identidades sociais, fundado na “simbologização” do território (Liesly White).

Nessa perspectiva, o arquiteto urbanista não é um mero vendedor de serviços necessários à construção, mas atua também como organizador da cultura e, portanto, como um construtor das visões de mundo da sociedade, um ator relevante daquilo que Habermas (1983) definiu como desenvolvimento moral e intelectual da sociedade.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, Umberto. As formas do conteúdo. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAESBAERT, Rogério. *Identidades Territoriais*. In ROSENDHAL, Zeny e CORRÊA Roberto Lobato (orgs.). *Manifestações da Cultura no Espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- HOLZER, Werther. *Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo*. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSEBDAHL, Zeni (org.). *Manifestações da cultura no espaço*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999
- HABERMAS, Jürgen. Para reconstrução do materialismo histórico. São Paulo: Brasiliense. 1983.
- LARAIA, Roque Barros. Cultura: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.
- MESSENTIER, Leonardo Marques de. *Patrimônio urbano, construção da memória social e cidadania*. Vivência – UFRN/CCHLA, v. I, n. 1, p. 167-177, 2005.
- VASQUEZ, A. S. As ideias estéticas de Marx. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

**Palavras-chave:** Arquitetura; Cultura; Identidades Sociais.

# **Análise de dois espaços cênicos em Feira de Santana - Bahia: O Teatro Universitário e o Teatro de Arena do CUCA/UEFS**

***Ricardo J. Brugger Cardoso***  
***(Professor Adjunto do CECULT/UFRB)***

Neste estudo preliminar, apresenta-se uma análise técnica de dois espaços cênicos que fazem parte do programa arquitetônico do Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Fundado em 1995, este Centro Universitário vem desenvolvendo diversificadas atividades artísticas e culturais, ao longo desses vinte anos, em âmbito local e regional. Trata-se, portanto, de uma unidade específica da UEFS que é responsável pelo planejamento das estratégias e das políticas culturais da instituição. Localizado na região central da cidade, o CUCA encontra-se instalado em uma edificação do início do século XX que abrigou inicialmente a antiga Escola Fundamental J. J. Seabra (1916), a Escola Normal (1935), a Faculdade de Educação (1968) e o Seminário de Música de Feira de Santana (1978). Depois desse longo período de intenso uso e acentuado desgaste, o prédio foi então restaurado e adaptado para contemplar diferentes atividades culturais e artísticas, destacando como objetos dessa análise, o Teatro Universitário e o Teatro de Arena.

O Teatro Universitário possui uma configuração de palco tipo italiano, com capacidade para 280 assentos, mas apresenta algumas limitações espaciais e técnicas que serão detalhadas posteriormente. O Teatro de Arena, por sua vez, possui uma arquibancada com capacidade para 600 pessoas e se configura basicamente como um pequeno anfiteatro ao ar livre. De início, pode-se constatar que todo esse complexo arquitetônico faz parte da memória da comunidade acadêmica e da sociedade feirense, sobretudo por se tratar de um patrimônio histórico que está inserido no coração da cidade. Nesse sentido, cabe salientar que este prédio também faz parte da memória urbana, representada pela sua arquitetura de estilo eclético, não obstante todas as transformações e adaptações ocorridas em seu interior.

Num breve histórico sobre Feira de Santana, propriamente dita, consta que a cidade surgiu de uma pequena fazenda conhecida como Santana dos Olhos d' Água, de proprietários portugueses, ainda no início do século XVIII. A bibliografia disponível indica o local como passagem obrigatória de tropeiros, que seguiam viagem pela estrada real de Capoeiruçu em direção à Cachoeira, cidade que fica às margens do Rio Paraguaçu. Já na década de 1950, o início da exploração do petróleo no Estado provocou o desenvolvimento da indústria petroquímica e, por conseguinte, a abertura e recuperação de estradas que impulsionaram a economia e o crescimento urbano de algumas cidades da região. Neste contexto de grandes transformações, nota-se a presença de algumas edificações de destaque na paisagem urbana feirense, tais como os prédios da Prefeitura Municipal, da Mesa de Rendas do Município, do Banco do Brasil e da Escola Normal.

Ao final dos anos de 1960, o Nordeste brasileiro e, em especial, a cidade de Feira de Santana foi alavancada pela construção de algumas áreas industriais com incentivos dos governos federal, estadual e municipal, por intermédio da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) e do Banco do Nordeste. Localizada a 107 km de distância da capital, Salvador, Feira de Santana encontra-se estrategicamente na junção de três rodovias federais: BRs-101, 116 e 324. Geograficamente, o município está delimitado entre o Recôncavo Baiano e os tabuleiros semiáridos do Estado, possuindo hoje 612 mil habitantes, segundo os últimos dados do IBGE (2014).

### **Referências bibliográficas:**

- BABLET, Denis (Orgs.). *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1988. (Collection Arts du Spectacle. Spectacles, histoire, société).
- BRETON, Gaëlle. *Architecture Thématique: Theatres*. Paris: Éditions du Moniteur, 1990.
- CARLSON, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- KONIGSON, Elie. (Org.) *Le Théâtre dans la Ville*. Paris: Éditions du CNRS, 1987. (Collection Arts du Spectacle. Les voies de la création théâtrale V. 15).
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo. Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- \_\_\_\_\_, CARDOSO, Ricardo J. B. *Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

**Palavras-chave:** espaço cênico; CUCA/UEFS; Feira de Santana

# O Cine Teatro Gustavo Dutra da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - espaço cultural do campus Seropédica

*Claudio Antonio S. Lima Carlos  
(Professor Adjunto da UFRRJ)*

O presente trabalho tem por objetivos analisar a arquitetura, o estado de conservação e as formas de utilização do espaço do Cine Teatro Gustavo Dutra (CTGD)<sup>1</sup>, da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ, tendo em vista a sua importância cultural para os municípios de Seropédica e de Itaguaí, localizados na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro. A denominação do cine teatro homenageia o Professor Gustavo Dutra, o primeiro diretor da Escola Superior de Agricultura e Medicina Veterinária (1911-1914), criada em 1910 e origem institucional da Universidade Rural, fundada em 1944.

O CTGD se localiza no Pavilhão Central (P1) da UFRRJ que é parte integrante do conjunto arquitetônico-paisagístico do Campus Seropédica, bem cultural tombado provisoriamente, em 1998, e, definitivamente, em 2001, pelo governo estadual. A referida proteção contemplou além do P1 e o CTGD, outras edificações do campus e o parque paisagístico projetado por Reynaldo Dierberger, que integra todo o conjunto arquitetônico protegido; além dos painéis de azulejos elaborados pela artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, localizados no antigo restaurante universitário.

O projeto do campus Seropédica, incluindo o CTGD, foi supervisionado pelo engenheiro-arquiteto Ângelo Murgel, sendo aprovado, em 1938, pelo presidente Getúlio Vargas. As obras foram iniciadas em 1939 e concluídas em 1948. A concepção e desenvolvimento do projeto arquitetônico de todo o Prédio 1 ficou a cargo da empresa de Mário Whately, com a participação de vários profissionais, com destaque para o arquiteto e artista plástico Eugênio de Proença Sigaud, que assinou diversos desenhos relacionados à edificação.

O CTGD foi projetado para abrigar 460 pessoas, divididas em platéia inferior e superior, atualmente desativada e que ocupa cerca de um terço da projeção horizontal da principal (inferior). No nível elevado observa-se também uma cabine de projeção cinematográfica.

O palco possui tipologia italiana situando-se ao fundo do espaço com configuração retangular “em forma de caixa aberta na parte frontal” - boca de cena – que surge emoldurada em estuque<sup>2</sup>. Seu piso encontra-se elevado em relação ao da platéia, possuindo coxias e urdimento. O CTGD não possui acesso independente, tampouco foyer, devido ao fato de encontrar-se integrado à arquitetura do P1. Para alcançá-lo utilizam-se obrigatoriamente os acessos do Pavilhão Central e suas circulações internas. A espera do público se dá na própria circulação da edificação que, à altura do seu acesso possui dimensões mais largas.

Em função da inexistência de espaços similares no município e adjacências, o CTGD transformou-se em única opção de lazer para os habitantes locais. Apesar disso,

o teatro apresenta problemas na sua conservação, bem como falhas do projeto original que não previu um sistema de climatização adequado às características morfológicas do seu espaço. Atualmente, o cine teatro não possui qualquer tipo de climatização, mesmo situando-se numa região com elevadas temperaturas médias. Face ao quadro observado, a disciplina de Projeto de Conservação e Restauração do curso de arquitetura e urbanismo da UFRRJ realizou o mapeamento de danos das edificações protegidas, especialmente, do CTGD, com vistas contribuir com a conservação do importante espaço cultural.

### Referências Bibliográficas

- CHOAY, F. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: UNESP, 2001.
- COSTA, F. O Ministério da Agricultura no primeiro decênio governamental do Presidente Vargas: conferência. Rio de Janeiro: DIP, 1940.
- CURY, Isabelle. Cartas Patrimoniais. Iphan, Rio de Janeiro; 3ª edição, 2004.
- LIMA CARLOS, Claudio A. *Descobrimdo o Campus da UFRRJ Através do seu Patrimônio Documental*, Anais do II Seminário Ibero Americano de Arquitetura e Documentação: desafios e perspectivas, Belo Horizonte, 2011, v. 01. p. 01-14.
- LIMA, Fábio José Martins de. IBAMA – UFRRJ, PARQUE NACIONAL DO ITATIAIA – Tradição e modernidade do arquiteto Ângelo Murgel. Itatiaia/RJ:Parque Nacional do Itatiaia: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, n. 11, 2003.
- MONTEIRO, M.C.; MATTOS, R.P. de; BIASE, T. DE; FERRAZ, G.M. dos S. Inventário de bens imóveis-ficha sumária da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro-Km 47 da Rodovia BR-465, antiga estrada Rio/São Paulo. Proc.: E-18/001540/98.
- OFICINA ARQUITETURA CÊNICA = Taller arquitectura escenica/Projeto Multinacional de Arte [coordenação de José Carlos Serroni; participantes: Alberto Egurza et alii]. Rio de Janeiro: Funarte, Centro Técnico de Artes Cênicas, 2003.
- RUMBELAPAGER, Maria de Lourdes. Arquitetura Neocolonial. Seropédica: EDUR, 2005.
- ZILIO, Daniela Tunes. A Evolução da Caixa Cênica: transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura teatral. São Paulo, Cadernos da Pós-Graduação da USP, V. 17, N. 27, junho, 2010, pp. 154 a 173.

**Palavras-chave:** Patrimônio Cultural; Restauração; Arquitetura Cênica.

### Notas:

- <sup>1</sup> Professores e alunos, geração após geração, referem-se carinhosa e tradicionalmente ao cine teatro como “Gustavão”.
- <sup>2</sup> OFICINA ARQUITETURA CÊNICA = Taller arquitectura escenica/Projeto, 2003, p.32.

# ***The Shed* em Londres: arquitetura-evento, instalação ou espaço teatral temporário?**

***Evelyn Furquim Werneck Lima***  
(Professora Titular da UNIRIO / CNPq)

As formas destinadas ao espaço teatral foram se modificando de acordo com cada cultura e cada temporalidade. Na linguagem dos espetáculos, as relações espaciais criadas surgiram a partir da organização do espaço cênico, mais especificamente, do desenvolvimento da arquitetura das salas de espetáculos, que foi assumindo diferentes tipologias. Muito se discutiu sobre a questão da interatividade entre atores e espectadores, que era diminuta no teatro à italiana, mas bem mais adequada quando o público se reunia para assistir ao espetáculo ao redor de uma arena, em que todos, democraticamente, tinham poltronas não distribuídas segundo uma hierarquia de classes. Nos espetáculos teatrais apresentados em palcos em arena, o corpo do espectador participa da peça e dos movimentos do atores. Estes aspectos foram discutidos nos anos 1940 por Étienne Souriau (1950), que escreveu o conhecido artigo *O cubo e a esfera* e por Andre Barsaqa (1950), que realizou diferentes experiências com Jacques Copeau na França dos anos 1930 e 1940.

Esta comunicação objetiva discutir uma proposta inusitada para um teatro provisório construído em anexo ao *National Theatre* de Londres, para suprir a falta de uma das salas deste complexo que estava em reforma. Concebido pelo escritório Haworth Tompkins, com consultoria de Charcoalblue, o *Shed* foi projetado e construído em pouco mais de um ano, um processo colaborativo entre os arquitetos, o *National Theatre* e diretores teatrais que pretendiam trabalhar no espaço criado. Situado na margem direita do rio Tâmsa, o *Shed* sobressai na margem do rio como uma estrutura ou instalação. Sua forma simples abriga uma sala de espetáculos em arena quadrada estruturada em aço bruto e madeira compensada. O revestimento externo em tabuas horizontais sem aparelhamento alude ao revestimento de concreto bruto marcado pela formas retiradas da estrutura brutalista do complexo de teatros. Com suas quatro torres nas laterais, a volumetria do *Shed* contrasta com a massa audaciosa do *National Theatre*. Um foyer temporário foi escavado sob as lajes do extenso complexo teatral e possibilitou a conexão com os demais foyers já existentes. A cor vermelho brilhante que cobre o volume macico da forma geométrica contrasta com a volumetria cinzenta da arquitetura brutalista do *National Theatre* e aguça a curiosidade dos transeuntes pois o volume não apresenta portas ou janelas.

Além de uma análise sobre a questão fenomenológica, ou seja, o conceito de *genius loci*, daquela margem do Tâmsa não muito afastada do tecido urbano outrora ocupado por inúmeros teatros também de natureza efêmera, adaptados a partir de estalagens e/ou de locais de lutas de animais nos século XVI e XVII, investigamos este espaço teatral à luz

das teorias de Patrice Pavis, concluindo que a estrutura criada como sala de espetáculo para abrigar peças enquanto outra sala do complexo estava em remodelação, apesar de se assemelhar mais a um evento ou a uma instalação artística – uma vibrante intervenção que iria fascinar os transeuntes por um período de 12 meses - na verdade transformou-se em um espaço teatral permanente, tendo seu nome sido trocado de *Shed* (abrigo) para *Temporary Theatre*.

### Referências Bibliográficas

- LIMA, E. F. W.; CARDOSO, R. J.B. *Arquitetura e Teatro. Os edifícios teatrais de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.
- NORBERT-SCHULZ, C. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1980.
- PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RUFFORD, J. *Theatre & Architecture*. Londres: Palgrave, 2015.
- SOURIAU, É. *Le cube et la sphère*. In : *Architecture et dramaturgie*. Paris : Flammarion, 1950, pp. 63-83.
- TOMPKINS, S. & TODD, A. *The Unfinished Theatre*. *Architectural Review, Performance*, July 2007.
- TSCHUMI, B. *Event Cities 4 . Concept and Form*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

**Palavras-chave:** arquitetura teatral; arquitetura-evento

## **MESA REDONDA**

*Cena Teatral e Contemporaneidade*

## ***O discurso do artista***

***Regilan Deusamar Barbosa Pereira***  
***(cenógrafa e doutoranda do PPGAC/UNIRIO)***

Em 1980, Lina Bo Bardi afirmou em seus estudos sobre a Arte Popular do Nordeste Brasileiro, publicados em *Tempos de grossura: o design no impasse*, a necessidade de reexaminarmos a história recente de nosso país, considerando como realizadores aqueles que contribuem para “uma massa que inventa”, compreendendo a arte e a cultura conjuntamente. E apresentou em seus estudos fotos de vestidos à venda em feiras populares do nordeste. Helio Eichbauer fez a cenografia para *Hino da Fonte da Vida* em 1982. Esta encenação abordou a poesia e música de Mário de Andrade em comemoração aos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Observa-se nas atuações destes dois artistas, que cultivaram amizade e compartilharam trabalho nas artes cênicas brasileiras, a criação a partir de uma consciência cultural e histórica, que resulta em realizações artísticas autorais por constituírem um discurso, a defesa, no caso da arquiteta Lina e do cenógrafo Eichbauer, do estudo e do respeito pela história e cultura construídas por um grupamento social. No entanto, na década de 1970, Richard Sennett apontou para O declínio do homem público, constatação que ele começou a rastrear já no século XIX, com a interioridade dos dramas burgueses. A partir de então, segundo estes estudos, os atos de cidadania se tornariam não recomendáveis e as ações, portanto, ao longo do século passado, teriam privilegiado resultados individuais, inclusive as ações artísticas, as quais Lina Bo Bardi distingue entre “procura antropológica no campo das artes” e “procura estética”. Este estudo tem o objetivo de investigar no discurso de Lina Bo Bardi e de Helio Eichbauer a atuação artística no campo social, como realizações conscientes da história e da diversidade cultural brasileira.

Richard Sennett e Michel Foucault auxiliarão a fundamentação metodológica. Sennett ao tratar do que concerne ao domínio público, evidencia a necessidade de conformação de um “compromisso mútuo” e Foucault ao tratar do indivíduo em si, elucubra a respeito da atenção às características pessoais, as quais também estão disseminadas nas relações interpessoais, estas, portanto, trazem à luz um conjunto de fatores que, se conhecidos pelo indivíduo, gera conhecimento, comunicação e correlação. Justamente o compromisso mútuo e a produção de conhecimentos, a partir do pensamento de Sennett e Foucault, serão buscados no discurso de Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer. Intencionalmente Lina elegeu os vestidos de feira para tratar de arte e cultura e se Lina tratou das realidades de feira nordestina, Eichbauer trouxe ao palco os questionamentos da intelectualidade brasileira a respeito de nossa produção artística. Estas considerações principiarão a verificação de como estes dois criadores confrontaram arte, teatro e cultura e desta maneira formularam um discurso interativo, de atuação social e artística.

## Referências bibliográficas

- BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Trad. Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. 3ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2014.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. The University of Michigan, 2001.
- EICHBAUER, Helio. Cartas de Marear: impressões de viagem, caminhos de criação. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982). Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Annus Muchail. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Obras de Michel Foucault).
- HANNAH, Dorita & HARSLOF, Olav (org) In: Performance Design, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008.
- JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do Pós-Moderno e outros ensaios. Organização e tradução: Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck Lima. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 31-42, jul.-dez. 2007
- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 247).
- SENNETT, Richard. O declínio do homem público. Trad. Lygia Araujo Watanabe. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- VELTRUSKY, Jiri. *Theatre as a semiotic system*. In: VELTRUSKY, J. *An Approach to the Semiotics of Theatre*. Brno: Travaux du Circle Linguistique de Prague, nouvelle série, vol. 6., 2012, pp. 134- 189

**Palavras-chave:** Lina Bo Bardi; Helio Eichbauer; Discurso

## ***Apolo sob o signo da devoração***

***Carolina Lyra Barros da Silva Esteves***  
***(cenógrafa e pesquisadora - mestre pela Universidade do Porto - ESMAE)***

O presente trabalho é estimulado pela reflexão sobre a similaridade que encontro na arquitetura do Teatro Oficina de São Paulo e os textos literários de Oswald de Andrade e Fernando Pessoa. A ampla janela que Oswald prevê como cenografia para sua peça *O Rei da Vela*, texto baseado em sua proposta filosófica de Antropofagia cultural, se repete em uma janela alta, ampla e esplêndida no conto *Um Jantar Muito Original*, quando Fernando Pessoa descreve uma sala de jantar, onde um banquete antropofágico é servido.

No projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito para o edifício do Teatro Oficina, companhia assumidamente “antropofágica” em sua linguagem, uma ampla janela exerce, numa leitura nietzschiana, uma função “trágica” de acolhimento do devir.

Assim, este trabalho busca, além de encontrar relações entre as “janelas” citadas, partindo dos conceitos teóricos de Oswald de Andrade e Friedrich Nietzsche entender o processo de idealização do projeto e construção do edifício projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito para o Teatro Oficina.

Na história do Teatro Oficina Uzina Uzona, que se caracteriza pela sua contemporaneidade, José Celso Martinez Corrêa, diretor do grupo, abre sua janela para o mundo, influenciado pelo conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, em 1967 na montagem da Peça *O Rei da Vela* e nunca mais a fecha. A trajetória que expressa a contemporaneidade da companhia é costurada pela presença de arquitetos que sempre dialogaram com a filosofia e com a busca do grupo pela sua Casa.

Do palco “Sanduiche”, projetado por Joaquim Guedes, onde a plateia se confronta, passando pela influência de Brecht no projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, com paredes de tijolos, urdimentos à mostra e um palco à italiana, até as tentativas da própria companhia em abrir “buracos” nas paredes; todos foram alimentos digeridos pelo grupo e parecem estar presentes em sua Casa atual, projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito.

O sol e o azul, que Lina afirma que a guerra tirou de sua juventude, entravam por todos os lados da sua Casa de Vidro assim como no MASP. Numa leitura antropofágica, segundo o pensamento de Oswald de Andrade, identifico uma “devoração mútua” entre Lina e a cidade. Este conceito de devoração vai encontrar eco no projeto do Teatro Oficina. A janela do Teatro ironicamente aproxima o ritual dionisiaco do terreiro do teatro a uma floresta, esta em concreto armado. Esta aproximação estabelece se não uma troca, uma libertação para o entorno cinza de um ritual vivo por sua natureza, pulsante, verde, impregnado de uma energia dionisiaca, que se libera da caixa preta.

### Referências bibliográficas:

- ANDRADE, O. (2004a). O Rei da vela. (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo.
- INSTITUTO Lina Bo e P. M. Bardi. (1999) Teatro Oficina – Oficina Theater: 1980 – 1984. São Paulo: Blau
- LIMA, E. F. W. & MONTEIRO, C. M. F. (2012). Entre arquiteturas e cenografias. A arquitetura de Lina BoBardi. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- MOSTAÇO, E. (2009). *Na Selva (antropofágica) das Cidades*. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. [Consultado em 20/06/2014]. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0335.pdf>
- NIETZSCHE, F. (2007). O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das letras
- RUFINELLI, J. & ROCHA, J. C. C. (org.) (2011). Antropofagia hoje? : Oswald de Andrade em cena. São Paulo: É Realizações.
- ROLNIK, S. (1998). Subjetividade Antropofágica. Núcleo de estudos da subjetividade [Consultado em 13/01/2014]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>
- SUBIRATS, E. (2001). A penúltima visão do paraíso: ensaio sobre memória e globalização. São Paulo: Studio Nobel.

**Palavras-chave:** antropofagia; cenografia; arquitetura teatral.

## ***Espaços para Shakespeare no percurso de grupos teatrais brasileiros: Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão***

***Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva***  
***(cenógrafa e Professora Substituta da UFRJ)***

A presente comunicação retoma algumas questões levantadas no percurso de pesquisa: quais possíveis diálogos e interesses podem ser observados a respeito de Shakespeare, a cena elisabetana e a produção da cena contemporânea brasileira? Quais seriam as possibilidades de contribuições locais no interior de uma vasta produção artística construída no tempo? Para estas reflexões buscou-se os atravessamentos das poéticas dos grupos teatrais brasileiros Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão com a produção shakespeariana, detectados nas cenografias dos espetáculos *Os dois cavalheiros de Verona* (2006), *Sonho de uma noite de verão* (2006) e *Romeu e Julieta* (1992-2012).

O entendimento por parte dos cenógrafos com relação aos aspectos éticos e estéticos que motivam estes grupos teatrais em seus percursos contribuiu no intuito de direcionar as escolhas quanto à criação cenográfica. O desejo de mobilidade em viagens para apresentações em turnês e festivais constituiu-se como limites materiais e necessidades que foram previstos nestes projetos de cenografia. Estas necessidades incutiram traços comuns nestas criações, como por exemplo o despojamento do palco aliado à ênfase na corporeidade dos atores. Verificou-se por meio da análise ícono-semiológica (LIMA, 2003) dos espetáculos que os grupos teatrais brasileiros Nós do Morro, Bando de Teatro Olodum e Galpão ao transitarem por dramaturgias seiscentistas apresentam seus próprios corpus nas montagens. Os espetáculos procuram estabelecer diálogos entre as respectivas poéticas dos grupos - vinculadas a questões éticas relativas às cidades nas quais estão inseridos - e a produção shakespeariana. Deste modo o diálogo com a presença europeia (HALL, 1996) de Shakespeare é desestabilizado por perspectivas não eurocênticas.

À semelhança do conjunto de peças escritas por Shakespeare nos séculos XVI e XVII, observou-se ainda que as cenografias reunidas nesta pesquisa ocupam-se de diferentes escalas relativas à dimensão humana: o corpo na montagem do Nós do Morro, o edifício teatral na montagem do Bando de Teatro Olodum e a cidade na montagem do grupo Galpão. Com relação aos espaços teatrais que são as sedes dos grupos estudados, possivelmente constituem-se como espaços de esperança (HARVEY, 2006) nas cidades nas quais se localizam. Nestes espaços se realizam práticas estéticas e éticas que se referem ao contexto onde estão inseridos.

## Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Grupo Galpão: diário de montagem (Livro 1 Romeu e Julieta). Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.
- HARVEY, David. *Espaços de utopia*. In Espaços de esperança. São Paulo: Edições Loyola, 2006. pp. 181-238.
- LIMA, Evelyn F. W. et alli. Estudos do espaço teatral: Elaboração de uma metodologia para análise da cena com base na iconologia e na semiologia. Rio de Janeiro: Relatório Técnico de Pesquisa, UNIRIO/DPq/CLA, 2003.
- LIMA, Evelyn F. W. *Notas sobre a cenografia: dispositivos cênicos espetaculares em espetáculos do século XVII e na contemporaneidade*. In Revista Urdimento número 20, setembro 2013. pp. 99-107.
- PAVIS, Patrice A encenação contemporânea, São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PORTO, Marta (org.). Nós do Morro, 20 anos. Rio de Janeiro: X Brasil, 2008.
- SURGERS, Anne. Scénographie du théâtre occidental. Paris: Ed. Arman Colin, 2009.
- UZEL, Marcos. O Teatro do Bando: Negro, Baiano e Popular. Salvador: Editora P 555, 2003. impregnado de uma energia dionisiaca, que se libera da caixa preta.

**Palavras-chave:** Espaço teatral; Cenografia; Grupos teatrais brasileiros; Shakespeare

## ***Cidade e Teatro: o espaço urbano induzindo ao jogo teatral***

***Liliane Ferreira Mundim***  
***(Professora Assistente da UNIRIO)***

Para o filósofo Michel de Certeau, “talvez as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizam. Mas é necessário desconfiar de nossas análises”. (De Certeau, 1994:174). A comunicação relata as possibilidades do espaço da cidade através dos procedimentos concernentes aos Jogos Teatrais. Na eminência de considerar esse espaço como um dos mais potentes indutores para o jogo, bem como, sua capacidade fértil para a criação de diferentes formas de exploração estética, artística e também pedagógica, esta comunicação enfoca a pesquisa em desenvolvimento. Tal pesquisa visa também ampliar os olhares para a cidade, reconhecendo-a como um campo de tensionamentos políticos e éticos; percebê-la em seu arcabouço de características plurais e diversificadas que se configuram em diferentes contextos sócio-histórico-culturais. As experiências vêm se desenvolvendo tanto no âmbito acadêmico, inseridas na disciplina Metodologia do Ensino do Teatro e na Disciplina Optativa: Jogo Teatral no Espaço Urbano; como também em ambiente não formal, através de encenações de rua desenvolvidas pelo Coletivo Cantareira<sup>1</sup> na comunidade da ilha de Paquetá; cujas experiências se tornaram também objetos de análise

Considerando que a cultura tem características múltiplas e está sempre em movimento de transformação, a investigação transita, portanto, nas interfaces entre cultura local e global. Inseridos nessa perspectiva, pretende-se analisar o percurso pedagógico e artístico dos experimentos; refletir sobre o papel do formador de Teatro e a perspectiva de seu envolvimento como interlocutor, mediador e decodificador das múltiplas interfaces, que se apresentam na cidade contemporânea; além de tentar investigar algumas questões que subjazem ao espaço da cidade e os elementos que atravessam e afetam seu cotidiano. Tais experimentos servirão como base para comprovar a eficácia dos procedimentos com os Jogos Teatrais articulados às possibilidades estimuladoras e indutoras do espaço da cidade como área de Jogo; e de que forma essas práticas podem contribuir para o trabalho do formador de teatro, lutar por recuperar e manter tradições, criar e reinventar diferentes formas culturais, recuperar o direito ao uso da rua, do espaço público e a ressignificação desses territórios.

## Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Universidade de Barcelona, Espanha. Link: <http://pt.scribd.com/doc/46070549/BONDIA-Jorge-Larrosa-Notas-sobre-a-experiencia-e-o-saber-de-experiencia>. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, publicada, em jul2001, por Leituras SME
- BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345: Cultura brasileira e culturas brasileiras. Comentários: Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS) <http://www.cdrom.ufrgs.br/bosi/bosi.pdf>
- CARDOSO, Ricardo Brügger. A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea 1980/ 1992. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2008
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. O lugar no/do mundo. SP: Hucitec, 1996.
- CARREIRA, André. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão*. Percevejo Online. PPGAC – UNIRIO- Vol. 1- n°1-2009.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano – Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia- saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. Memória das Vozes- Cantoria, romanceiro e cordel. Salvador- Bahia, 2006.
- \_\_\_\_\_. Diálogos Lusófonos: Literatura e Cinema, co-organizadora, Vila Real, UTAD/CEL, 2008.
- \_\_\_\_\_. Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel, traduzido por Márcia Pinheiro, Salvador, Secretaria da Cultura, 2006.
- \_\_\_\_\_. La Terre au Brésil, de l'abolition à la mondialisation, co-éditrice du volume, Paris, L'Harmattan, 2006.
- \_\_\_\_\_. Le Noir et la Culture africaine au Brésil. Co-éditrice du volume. Paris, L'Harmattan, 2003.
- \_\_\_\_\_. Modèles politiques et culturels au Brésil: emprunts, adaptations, rejets (XIXe-XXe siècle). Co-éditrice du volume. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- LEFEBVRE, Henri. La vie quotidienne. 3 volumes. Paris: L'Arche. 1961.
- LIMA, E. F. W. (Org.). Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco. 1a. ed. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. v. 1. 264p .
- \_\_\_\_\_. Arquitetura, Teatro e Cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII.. 1. ed. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2012. v. 1. 244p .
- \_\_\_\_\_. Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro, e espaço urbano. 1a. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. v. 1. 172p .
- LIMA, E. F. W. (Org.); MALEQUE, M. R. (Org.) . Espaço e Cidade: conceitos e leituras -2a edição revisada. 2a. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. v. 1. 184p .
- \_\_\_\_\_. Cultura, Patrimônio e Habitação:

- possibilidades e modelos . 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. v. 1. 158pp .
- LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. SP: Martins Fontes, 2011.
- RYNGAERT, Jean Pierre. Ler o Teatro contemporâneo. SP: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. Jogar, representar. SP: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. O Jogo Dramático no meio escolar. Coimbra, Centelha /SARL e Centro Cultural de Évora, 1981. 67

**Palavras-chave:** Jogo teatral; Espaço Urbano; Metodologia de Ensino de Teatro

### Notas

<sup>1</sup> O COLETIVO CANTAREIRA é um movimento comunitário empenhado em lutar pela manutenção das tradições e singularidades da Ilha de Paquetá, ocupando espaços públicos, como praças, praias, ruas diversas, em alguns festejos e eventos típicos da Ilha.

## **MESA REDONDA**

*A Cidade e as Artes Cênicas*

# ***O Teatro e a Cidade: o espaço teatral e suas relações com a cidade contemporânea***

***Carlos Eduardo Ribeiro Silveira e Júlia Barroso Garbero***  
***(Professor Adjunto da UFJF) (arquiteta FAU/UFJF)***

A pesquisa aqui apresentada foi construída alicerçada nas análises iniciadas com o Trabalho Final de Graduação (TFG) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Juiz de Fora, e teve como embrião a investigação sobre a presença das edificações teatrais e suas relações com a cidade, desde o surgimento do Teatro até a contemporaneidade. Para compreender como o teatro conquistou suas principais características atuais, foi fundamental entender como foi seu processo de criação, como se transformou ao longo dos anos, quais os problemas básicos que enfrentou e as inovações adquiridas. Essa arte sofreu inúmeras variações tanto no percurso do tempo, quanto com os diversos contextos urbanos. Destarte, essa pesquisa tem a finalidade de contribuir com a análise realizada sobre os espaços teatrais existentes em Juiz de Fora/MG, visando entender como os mesmos dialogam com a cidade para, posteriormente, desenvolver um ensaio projetual de um espaço teatral para a mesma; espaço esse que seja capaz de atender às necessidades atuais observadas e que encontre respaldo na paisagem urbana de Juiz de Fora.

Propõe-se, pois, um ensaio projetual no intuito de exercitar uma possibilidade de implantação de uma nova edificação teatral e ainda perceber quais seriam alguns dos impactos da inserção de tal equipamento urbano. Busca-se, dentro desse contexto, ressaltar as relações percebidas entre as edificações teatrais e a cidade, influências mútuas e como tais edificações refletem o momento vivido.

Para o ensaio projetual, investigamos dois estudos de caso, sendo o primeiro o Teatro Oficina, em São Paulo, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, já que projeto rompe com vários paradigmas estabelecidos em relação a essa arte e sua forma de encenação. Nesse ambiente, a relação com o espectador é valorizada e amplamente explorada. O segundo projeto estudado foi o Charles & Dee Wylly Theatre, localizado em Dallas, nos EUA e desenvolvido pelos escritórios REX e OMA. Essa edificação explora intensamente a relação interior e exterior, abrindo-se para a cidade, quando desejado, com o intuito de unir esses dois elementos.

Importante destacar que as pesquisas iniciais abordaram tanto a parte histórica do teatro em Juiz de Fora, quanto a situação atual. Foram questionados e avaliados os espaços teatrais disponíveis, suas principais características e seus problemas, expondo, assim, as carências imediatas observadas para a realização da edificação na cidade. Analisou-se, também, a relação da sociedade com essa arte, como ela interage com os eventos e festivais oferecidos e quais são as dificuldades principais para aproximar a população do teatro local.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Fabiana Aparecida de. Narrativas preservacionistas na cidade: a trajetória da defesa do patrimônio histórico de Juiz de Fora através de manifestações populares na década de 1980. Dissertação de Pós Graduação. Juiz de Fora: UFJF, 2012. 236p.
- ANDRADE, Mira de A. Teixeira. Teatro Vertical Paulista. Trabalho Final de Graduação. São Paulo: Mackenzie, 2009. 242p
- ARTEREVISTA. *Cenografia: uma história em construção*. v.1, n.1, jan/jun 2013, p.1-25.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LIMA, Evelyn F. W, CARDOSO, Ricardo J. B.; Arquitetura e Teatro: O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Faperj, 2010.
- COSENTINO, Livia Tavares. O espaço e o teatro: diversidade na contemporaneidade. Monografia de Trabalho Final de Graduação. Juiz de Fora: UFJF/FAU, 2013. 90p.
- DANCKWARDT, Voltaire P. O edifício teatral: resultado edificado da relação palco-plateia. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/Faculdade de Arquitetura, 2001. 245p.
- FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, J. (orgs.). O Pós-Dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- JUNQUEIRA, Patrícia Thomé. De cidade à centralidade: a formação dos centros e o processo de descentralização nas cidades de médio porte. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-Dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LIMA, Evelyn F. W. Das vanguardas à tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LIMA, Evelyn F. W.; MONTEIRO, Cássia M. F. Entre arquiteturas e cenografias: A arquitetura de Lina Bo Bardi e o teatro. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- LIMA, Evelyn F. W.; MALEQUE, Miria R. (orgs.). Espaço e Cidade: Conceitos e Leituras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- LIMA, Evelyn F. W. (org.) Espaço e Teatro: Do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NETO, Tadashi Fujiwara; RAMOS, Flávia Martini. Cenografia. Florianópolis: UFSC, 2010. 17p.
- PASSAGLIA, Luiz Alberto do Prado. A preservação do patrimônio histórico de Juiz de Fora. Instituto de Pesquisa e Planejamento. Juiz de Fora: PJP/MG. 193p.
- PAVIS, Patrice. Dicionário do Teatro. 3a ed, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Disponível em: [http://pjf.mg.gov.br/administracao\\_indireta/funcional/ccb/historico.php](http://pjf.mg.gov.br/administracao_indireta/funcional/ccb/historico.php) Acessado em: 26/11/ 2015.

**Palavras-chave:** : paisagem urbana; edificação teatral; ensaio projetual

# Pop-up store: a performatividade e a teatralidade de uma arquitetura em movimento

**Juscelino Humberto Cunha Machado Junior**  
(Professor Assistente da UFU/doutorando UNIRIO)

Desde o século XIX, com a arquitetura do ferro e do vidro, uma radical transformação no entendimento das construções foi inaugurada. A combinação de elementos componíveis estabeleceu a independência do objeto arquitetônico em relação ao sítio, redesenhando-se no espaço e no tempo, constituindo, pela mobilidade, uma nova arquitetura. Geralmente identificadas como estruturas, seu arranjo permite uma composição variável, reorganizando-se, atendendo a programas variados e ocupando diversos terrenos. Adotada principalmente em eventos itinerantes e caracterizada pela versatilidade e amplitude, a arquitetura efêmera inaugurou não apenas uma libertação do lugar como também uma metodologia projetual.

Pelo sistema construtivo cambiante a arquitetura perdia o elo secular com o solo. No entanto, a configuração desses sistemas como construções desmontáveis formalizava, ainda que variável do ponto de vista estilístico, um desenho rígido, fechado. Mesmo possibilitando diversas montagens por meio de um único sistema, essa arquitetura ainda assegurava a dependência do arquiteto enquanto promotor de situações. Diante, assim, de um vetor abstrato, que enfim libertou a relação do edifício com seu território, anunciando arquiteturas não mais vinculadas a um sítio específico, notamos ainda uma arquitetura mais do espaço que do tempo. A partir da década de 1930 perceberemos que mudanças drásticas nos aspectos formais promovidas por um tipo de arquitetura efêmera (stands e pavilhões) começaram a acontecer, pois os espaços destinados à apresentação e comercialização de produtos romperam os limites da experiência de compra, alocando o espectador/público num papel essencial de coparticipação, aproximando a arquitetura das artes visuais e do teatro, muito antes do conceito “instalação” ser efetivado no campo artístico, em 1970. Espaço que ultrapassa a materialidade, adquirindo conotações talvez mais sutis e aprimoradas, não cabendo nas interpretações superficiais.

Esses ambientes efêmeros, atualmente chamados de *pop-up store*, que animam os diversos espaços da cidade (áreas verdes, vazios urbanos, espaços públicos e privados), muitas vezes contribuem para uma cidade mais aberta, mais social, mais prazerosa e, portanto, mais surpreendente, emprestando sua aura criativa àqueles espaços, em territórios onde eles – os ambientes – geralmente não seriam permitidos. Nessa perspectiva, esses espaços não convencionais, mesmo atrelados a uma “função”, podem direcionar ou encaminhar certas experimentações, agindo diretamente tanto nas maneiras de contato e percepção do espectador/público, como a própria arte. Pelo seu caráter transversal, a arquitetura e o design tornam-se, assim, importantes veículos na relação de criação de um espaço poético, ou

seja, a arquitetura e o design, como ferramentas objetivas e criativas, contribuem para uma construção subjetiva, aproximando-se, desse modo, de um espaço cênico.

### **Referências bibliográficas:**

- BOGÉA, Marta. Cidade errante, arquitetura em movimento. 1ª ed. São Paulo: Editora SENAC SP, 2009.
- COLLI, Stefano; PERRONE, Raffaella. Space-Identity-Company: Ephemera architecture and corporate events. Barcelona: Gustavo Gili. 2003.
- FÉRAL, Josette. Um corpo no espaço: percepção e projeção. In: PEREIRA, A; ISAACSSON, M; TORRES, W. L.. Cena, corpo e dramaturgia: Entre Tradição e contemporaneidade. 2012, Rio de Janeiro: Pão e Rosas. 2012.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KOSOVSKI, Lidia. *A casa e a Barraca*. in TELLES, Narciso e CARNEIRO, Ana Teatro de Rua (Org) - Olhares e Perspectiva. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005, v. , p. 8-19.
- SANSÃO, Adriana. Intervenções temporárias, marcas permanentes. Apropriações, arte e festa na cidade Contemporânea. Rio de Janeiro: Casa da palavra. 2013.
- ZONNO, Faiola Do Valle. Lugares complexos, poéticas da complexidade: entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2014.

**Palavras-chave:** Arquitetura efêmera; cenografia; performatividade.

# Colmar Diniz e o tempo dilatado na apreciação da cenografia

*Francisco José Cabral Leocádio  
(arquiteto e mestrando da UNIRIO)*

Colmar Diniz, que é um cenógrafo e figurinista atuante na cidade do Rio de Janeiro, nascido em Pernambuco, possui em seu currículo diversos trabalhos e premiações ao longo de mais de 40 anos de carreira, para televisão, cinema e, principalmente para teatro. No seu ofício como cenógrafo, sua arte não tem limites para com os enfrentamentos do espaço teatral. Não se limitando a cenografar para palcos italianos, ele é bem sucedido ao lidar com diversas outras configurações como pretendemos demonstrar.

Neste trabalho, além das possibilidades permitidas e limitadas pelas condições de uso do espaço destinado à apresentação, o artista se depara com a dilatação do tempo de apreciação de sua obra. Assim, vamos analisar um espetáculo em que a cenografia possui o desafio de se expor à avaliação de um público que poderá não associar seus dispositivos ao espetáculo para o qual foi desenhada, mas sim, ao espaço arquitetônico com o qual a cenografia se relaciona exclusivamente antes e após a apresentação.

Este espaço é o *foyer* do Centro Cultural do Banco do Brasil, que pode ser classificado como semi-público, visto sua permeabilidade com a cidade, pois está localizado no centro histórico. Inicialmente, esta construção era destinada à Associação Comercial do Rio de Janeiro, em 1906, entretanto, nos últimos anos oferece à cidade, além de espaços expositivos e salas de teatro e concerto, pontos de encontro e contemplação, que aos poucos vão sendo entendidos como espaços possíveis às ações teatrais, também.

O espetáculo em questão é *Folguedos Natalinos na Rotunda*, realizado no ano 2000, como parte das festividades de fim de ano da instituição. Um espetáculo que visa trazer para o ambiente urbano contemporâneo uma antiga tradição do folclore nacional que um dia foi bastante popular em quase todo território nacional: os folguedos natalinos. O Natal é o período festivo dos mais importantes do calendário nacional. Juntos, o Carnaval, a festa de São João e o Natal centralizam no Brasil as maiores e mais numerosas convergências dos folguedos populares que fazem parte do folclore. O *Folguedos Natalinos na Rotunda* visa apresentar uma coleção desses festejos a um público pouco acostumado a presenciar tais manifestações que outrora foram tão populares em todo território nacional, em espaço que também seria pouco usual em suas práticas correntes.

Para essa ação teatral, o cenógrafo teve a tarefa de mediar a estética popular e rural com o neoclassicismo do edifício, projetado por Francisco Bethencourt que fora arquiteto na Casa Imperial. E com um fator a mais nesta composição de variáveis, a cenografia permaneceria disponível para o público do centro antes e depois das apresentações durante

toda a temporada. Isso implicará num outro entendimento da cenografia teatral que não apenas tem sua função completada com a prática teatral, mas também como um elemento de caráter estético que terá que se comunicar com sua própria carga semântica, para um público que está dividido entre plateia e transeuntes da cidade.

Para tal feito, vamos nos reportar às definições de *site-specific*, que estão no universo das artes visuais, além das próprias identificações com as artes cênicas. Utilizando-se de material fotográfico das apresentações, e de croquis do cenógrafo e do próprio roteiro do espetáculo.

### Referências Bibliográficas

- BARROS, Alvaro Paes de. O Liceu de Artes e Ofícios e Seu Fundador. Depoimento Histórico no Primeiro Centenário da Grande Instituição. Rio de Janeiro, LAO, 1956.
- BORRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009
- CARNEIRO, Edison. Folguedos Tradicionais: apresentação de Vicente Salles- 2ª edição. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Folclore do Brasil ( Pesquisas e Notas). Brasil : Editora Fundo de Cultura S/A, 1967.
- HOWARD, Pamela. What is Scenography ?. London: Routledge, 2002
- KANDINSKY, Wassily. Do Espiritual na Arte. Trad. Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996 . 2ª Edição
- KWON, Miwon. One place after another: site- specific art and locational identity. London: The Mit Press, 2004.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema . Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010
- RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. São Paulo : Editora SENAC São Paulo, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. Farsa da Boa Preguiça. -6ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008

**Palavras-chave:** espaço; cenografia; intervenção

# Arquitetura e Cenografia na Representação do Brasil: um breve estudo sobre os pavilhões brasileiros de Londres a Milão<sup>1</sup>

*Niuxa Dias Drago*  
(Professora Adjunta da UFRJ)

Idealizadas para exaltar o trabalho do homem e a diversidade cultural das nações, as Grandes Exposições iniciam-se em Londres, em 1851. Chamadas por Walter Benjamin “centros de peregrinação ao fetiche-mercadoria” e “fantasmagorias a que o homem se entrega para se divertir”, as exposições são “vitrines da modernidade”, e exibem não só as invenções da sociedade industrial, mas o conhecimento burguês sobre o mundo natural e sua visão sobre as culturas dos outros povos. A burguesia europeia alardeava sua “superioridade”, dando sentido político-cultural às teorias evolutivas do século XIX, e justificando a divisão internacional do trabalho e o neocolonialismo. A participação dos países colonizados dava o toque de “exotismo” pelo qual a sociedade burguesa tanto ansiava.

Nas primeiras participações, o Brasil se equilibra entre este exotismo e uma insipiente modernidade, tentando construir uma imagem de pólo promissor da América Latina. Quando os certames tomam proporções urbanas, a partir da primeira grande exposição norte-americana – Filadélfia 1876 -, cada país se faz representar por um edifício independente. Durante o Império, o Brasil encomenda a arquitetos do país-sede seus pavilhões, como na Filadélfia, um pavilhão em ferro fundido com aspecto norte-americano, e em Paris 1889, um pavilhão eclético com toques hispânicos cercado de lago e jardim tropical, visão dos franceses sobre o Brasil. Com a Proclamação da República, o Brasil passa a projetar seus próprios pavilhões, todos eles na linguagem eclética, adotada como símbolo de modernidade pelo Brasil Republicano. São assim os pavilhões de Columbia 1893, Bruxelas 1910 e da Louisiana 1904, este último, o Palácio Monroe, remontado na Cinelândia para abrigar o Senado Nacional.

A partir da década de 1920, a exigência de que o pavilhão brasileiro adote a linguagem neocolonial demonstra as discussões em torno da construção de uma imagem artística nacional, baseada na valorização de uma arquitetura que, embora de raízes portuguesas, teria se adaptado ao clima do Brasil e ao gosto de uma “raça em surgimento”. Mas a adoção do neocolonial como linguagem oficial durou pouco e gerou apenas um exemplo concreto nas Exposições Internacionais, em Sevilha 1929, este bastante influenciado pela arquitetura das missões espanholas. Os profundos dilemas entre a valorização do passado e a modernização encontram solução, ao menos no campo da retórica da arte, na construção do pavilhão moderno de 1939 em Nova York, marco divisório não só da participação do Brasil nas exposições mas também da própria arquitetura nacional.

O projeto do pavilhão, de Costa e Niemeyer, promove uma experiência sensorial inspirada na topografia e na natureza do Brasil que jamais será esquecida. Ela reaparece de formas distintas no pavilhão de Sergio Bernardes para Bruxelas 1958, e no de Paulo Mendes da Rocha para Osaka 1970. Mais recentemente, depois de três décadas de participações tímidas, o pavilhão de Arthur Casas para Milão 2015 demonstra uma leitura contemporânea de alguns desses conceitos, que talvez tenham se tornado, efetivamente, uma imagem do Brasil: a incorporação do elemento botânico, o acesso “topográfico”, a materialidade explícita e o vazio que, assim como a luz, atravessa o pavilhão, fazendo da leveza o seu mote principal. O pavilhão de Milão, além de todos esses conceitos formais, impõe o envolvimento físico do visitante, na forma de uma arquitetura/instalação, demonstrando uma certa mudança no sentido das exposições.

### Referências bibliográficas:

- BARBUY, Heloisa. “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal”. Anais do Museu Paulista, N. Sér., v.4, p.211-61, jan/dez 1996.
- BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: Kothe, Flavio (org.) Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- ÇELİK, Zeynep. Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. University of California Press, 1992.
- GALVEZ, Marcia Furriel Ramos. Dois Pavilhões em Exposições Internacionais do século XX – ideias de uma arquitetura brasileira. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. PUC-Rio. Orientação de João Masao Kamita. 2012.
- HARDMAN, Francisco Foot. Trem Fantasma: a modernidade na Selva. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- PEREIRA, Margareth da Silva. A participação do Brasil nas Exposições Universais: uma arqueologia da modernidade brasileira. In: PROJETO, n.139, p.83-90, 1991.
- SCHWARCZ, Lilian. As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- TURAZZI, Maria Inês. Poses e Trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

**Palavras-chave:** Exposições Internacionais; Representação Brasileira; Arquitetura de Pavilhões

### Nota:

<sup>1</sup> Este trabalho é o desenvolvimento de uma pesquisa iniciada durante minha graduação na FAU/UFRJ, ao lado das colegas Márcia Furriel Gálvez (hoje pesquisadora FCRB) e Fabíola do Valle Zonno (hoje professora do PROARQ e da FAU/UFRJ).

# CONFERÊNCIA

*José Dias*

# Arquitetura/Cenografia: comunhão de emoções

**José Dias**

*(cenógrafo e Prof. Titular da UNIRIO/Associado da UFRJ)*

A cenografia tem as suas raízes no teatro grego, as representações na Grécia aconteciam ao ar livre em teatros construídos em madeira e depois em pedra, com formas circulares e concêntricas e sem divisão de classes sociais; o lugar da ação dramática, o lugar do espectador e o coro eram definidos. Já o teatro romano assumiu o teatro (edifício institucionalizado) como lugar de diversão para as massas; eram edifícios fechados semicirculares e os lugares eram divididos de acordo com a classe social. Já o palco italiano foi, para muitos arquitetos, a partir do século XVII, uma espécie de realização plena; ainda que, pelo conjunto das suas características, corra o risco de condicionar os criadores, resultando, em muitos casos, em uma arquitetura tradicional. Entretanto, contemporaneamente, não devemos pensar que serão também as grandes salas com tecnologia de ponta que resolverão os problemas das novas encenações, apesar de que, sem dúvida, para determinadas linhas dramáticas, a modernização ou as transformações das relações entre platéia e espetáculo, e do próprio palco italiano, são imprescindíveis. Assim como uma perfeita platéia, como local em que o público se instale para viver o espetáculo, participando ou apenas contemplando também é ideal uma caixa cênica com todos os recursos, possibilitando as encenações e a adequação perfeita na realização das mesmas. O teatro, como qualquer arquitetura, é a organização do espaço condicionando um fim funcional. Este espaço é usado para um fazer artístico que atenda tanto a seu público como aos artistas e técnicos que estão em frequentes buscas de novos valores estéticos e de uma comunicação mais rápida e direta, que possa romper com as normas e condições tradicionais. A sala deve ter uma harmonia completa, possibilitando uma visão ampla de todos entre si, que se sintam presente e que se vejam. Deve haver uma comunhão perfeita. Esta energia que o público carrega, automaticamente, irradia-se aos atores, como força mágica. Essas duas áreas estabelecidas, palco e platéia, constituem dois planos diferentes que devem renovar consideravelmente a relação do público com a arte do espetáculo. Atores e público, conscientes de que todos são participantes, devem sentir este espaço como harmonioso. Desta forma, o espaço toma sua função, a de propiciar um equilíbrio, e permitir uma transfiguração. A partir deste momento, o mundo exterior já não existe, nasce a comunhão das emoções, prometendo o segredo do mundo. O público deve ser transportado aos poucos, formando um imenso e único conjunto, compartilhando com aquele que deixou de fazer parte na multidão e que, num esforço solitário, passa a ser e parecer um outro, um ser único, que se fez pela criação da palavra: o personagem.

# CONFERÊNCIA

*Edécio Mostaço*

# Espaço e Performatividade

***Edélcio Mostaço***  
***(Prof. Titular da UDESC)***

O espaço é fator instituinte e instituído. Na primeira condição ele é uma instituição, uma instância imaginária conformada pelas necessidades coletivas e estáveis das culturas humanas. Na segunda, ele é performado pelo sujeito, resultado de uma subjetivação nucleada em torno da presença. Atuamos o espaço, ele nos habita e com ele negociamos relações indispensáveis para conformar a situação. Num caso e noutro a performatividade se evidencia enquanto devir e vir-a-ser, radicando nos corpos suas mais profundas reverberações. O espaço subjetivo, nas performances artísticas, será enfocado a partir de suas mais evidentes manifestações: a intensidade, a voz e a presença.

## **MESA REDONDA**

*A Cidade e as Artes Cênicas*

# ***Mediating Space: on bodies, environments and the city***

***Gabi Schillig***  
***(Professor Düsseldorf University of Applied Sciences)***

*In fact public space seems to be accessible for everyone, but is on the other hand limited through regulations, symbols and conventions that tell us how to use it or how to act in it. Urban space is a complex system that is held together through rules and laws and in which at the same time different realities exist next to each other, parallelly, socially inscribed and constructed. Artistic temporary spatial interventions on a small scale – that of the body in relation to the city – own the power of enchanting everyday situations, transforming spaces into places, questioning those rules and pre-defined roles, inverting meanings and initiating processes of thinking.*

*Besides a short introduction in her own artistic works and research, one major focus of the lecture will be the exhibition project Schmuck als urbaner Prozess, an experimental investigation by Gabi Schillig, realised with students in collaboration with her colleague Elisabeth Holder in Düsseldorf. Students explored the different manifestations of jewellery or adornment in urban space. The creative and artistic experiments led to new objects, performative systems, actions, temporary or permanent installations and interventions that are based on urban space and transcend the definition of jewellery. The conceptual structure of the exhibition is a broad and diverse range of developed artistic processes that transform the urban space in different ways.*

*The concepts presented in the exhibition range from site-unspecific designs that fall under the categories of Material and Inspiration, to site-specific and site-related forms of interaction with selected places and situations that are sorted in the categories of Exploration, Stage, Occasion, and Invitation. All the projects are linked by an analytical and process-oriented exploration of urban space, as well as by an experimental approach and diverse media documentation of the resulting works. Through them, our perception of urban space is changed and new urban spaces of interaction and participation are created.*

# Rugas, Suor e Paredes Brancas: o esvaziamento do cenário no cinema de Carl Th. Dreyer

**Laura Erber**  
(Professora Adjunta da UNIRIO)

“Sempre gostei das paredes brancas e utilizei-as em quase todos os meus filmes” - a afirmação retirada de uma das últimas entrevistas de Dreyer, confirma a predileção do cineasta por ambientes e cenários reduzidos ao mínimo indispensável. Tal redução ocorre já em seu primeiro longa-metragem *O Presidente* (1919) em que abdica do excesso decorativo do cinema narrativo da primeira década do século XX.

Gilles Deleuze, David Bordwell e Jean Narboni notaram nesse esvaziamento cênico uma marca forte do projeto cinematográfico de Dreyer, interpretando-a como signo de uma modernidade precoce no tratamento espacial (Bordwell), como articulação de um tempo fluido que abole a diferença entre primeiro-plano, plano-médio e planos-abertos (Narboni) e como gesto de recusa da profundidade de campo que engendraria imagens-afecção.

A partir do exemplo de sequências filmicas retiradas dos filmes *Folhas arrancadas do livro de Satã*, *Vampyr*, *A paixão de Joana D'Arc* e *Gertrud* o trabalho interroga as consequências dos modos de articulação entre um tal esvaziamento e o plano narrativo, analisando o uso do fundo branco em sua relação com a potência dos rostos e com a sensação de dilatação e dramatização temporal, discutindo os diferentes modos de recepção e compreensão da bidimensionalidade e da horizontalização no cinema de Dreyer.

## Referências bibliográficas

- BAZIN, André. *Jour de colère*. In: Le cinema de la cruauté. Paris: Flammarion, 1975
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-mouvement*. Paris: Seuil, 1983.
- BORDWELL, David. The Dreyer Generation. The Dreyer Website, DFI, Copenhagen, 2010.  
Acesso em: <http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Visual-style/The-Dreyer-Generation.aspx>
- DREYER, Carl Theodor. *Reflexiones sobre mi oficio*. Barcelona: Paidós, 1999.
- NARBONI, Jean. *La mise en demeure*. In: Cahiers du Cinema, n. 207, dez. 1968.
- PERRIN, Claude. *Du visuel au espiritual*. In: PERRIN, Claude. Carl Th. Dreyer: cinéma d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1969.

**Palavras-chave:** cinema; cenografia; Carl Theodor Dreyer

# Manifestação Transfigurada: a ocupação do espaço público por hologramas

*Elizabeth Motta Jacob  
(Professora Adjunta da UFRJ)*

Inúmeros são os artistas que utilizam técnicas de projeção de imagem simples, mapeadas ou holográficas em edificações, ruas, etc, alterando a fisionomia do espaço urbano com suas intervenções. Estas têm fins de natureza e alcance variável conforme sua extensão, localização, impacto conceitual, artístico e político.

O presente estudo trata da ocupação do espaço urbano através da imagem na manifestação pública realizada em Madrid, Espanha, no dia 10 de abril de 2015 pelo grupo No somos delito contra nova Lei de segurança cidadã. Nesta manifestação realizada diante do Congresso dos Deputados não estiveram presentes pessoas físicas e sim seus hologramas. No ato apareceram hologramas em desfile recriando a imagem de uma manifestação, e porta-vozes discursando sobre as implicações contra a liberdade impostas pela nova lei.

Tecnicamente o holograma da manifestação consistiu em uma projeção sobre superfície de tecido semitransparente de sete metros segundo Javier Urbaneja diretor criativo e executivo da DBB empresa que colabora com a performance (EL MUNDO, 2015). Para dar sensação de profundidade foram combinadas imagens de estúdio com imagens enviadas por manifestantes de 50 países. No estúdio, com o uso do croma, se inseriu as imagens do local onde a gravação foi projetada em diversas camadas assim como as dos voluntários para obter o efeito de profundidade. Com os recursos de vídeo, edição e a harmonização com o terreno se ofereceu a ilusão de tridimensionalidade integrando os manifestantes e suas palavras de ordem na paisagem urbana. Outros hologramas foram preparados de forma a mostrar os porta-vozes e jornalistas. Neste caso os hologramas foram projetados em laminas de metacrilato posicionados em ângulos de 45 graus que reproduziram em tempo real através do Setraming uma imagem opaca dos mesmos gerando essas ilusões de ótica.

Se a apresentação de imagens em movimento começou com a invenção de cinema e do dispositivo cinematográfico com exploração em espaços semi-públicos, as formas contemporâneas de projeções expandidas rompem esta esfera apropriando-se do espaço público. A relação ente a cidade e as imagens já havia sido apontada por Walter Benjamin quando ele diz que “a reproduzibilidade técnica das imagens alterou a paisagem urbana, o cotidiano e a sensibilidade dos homens metropolitanos” (BENJAMIN, 2012). No caso desta manifestação as projeções de grandes dimensões transformaram a cidade em um espaço conceitual, transeuntes em espectadores e interlocutores na cena na medida que o dispositivo previa interatividade e garantiu transformar em imagem o que a nova lei

propunha. Assim transmuta-se o espaço urbano e dá-se a emancipação de “cada um de nós em espectador. (...) Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”. (RANCIÈRE,2014). Carlos Escaño, um dos porta-vozes do grupo afirmou que “nossa manifestação com hologramas é uma ironia (...)Com as restrições que estamos sofrendo em nossas liberdades de associação e reunião pacífica, teremos uma única maneira de nos manifestar que será através de nossos hologramas”. (El mundo,2015).

Este evento torna material o que afirma Didi-Hubermann sobre a imagem: “olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um diante-dentro: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne.” Ele nos afirma que a imagem não é apenas alegórica, mas sim estruturada como limiar (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Deste modo a manifestação torna visível aquilo que em breve se tornará invisível na Espanha e o espaço urbano como cenário das projeções ampliadas é transmutado assim como o ato de manifestar.

### **Referências Bibliográficas:**

- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas. Vol. 1. ,São Paulo: Brasiliense, 8ª ed. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, O que vemos, o que nos olha, São Paulo: 34 letras, 2010.
- SANTAELLA, Lucia. Por Que as Comunicações e as Artes Estão Convergindo?, São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado,São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- [Http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d.html](http://www.elmundo.es/economia/2015/04/10/5526c59ae2704e5c498b456d.html)editora Paulus, 2005.

**Palavras-chave:** espaço urbano, projeções expandidas, política

# “Aqui, isto não é Arte!” - Ananse no Mercado de Madureira

**Gilson Motta**  
(*Professor Adjunto da UFRJ*)

Desde o ano de 2013, o Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ vem desenvolvendo, sob minha coordenação, pesquisas artísticas com a exploração de elementos da linguagem do teatro de formas animadas (bonecos, objetos, sombras, máscaras, etc) em espaços não convencionais. Esta primeira fase da pesquisa do Laboratório tem como base as histórias de Ananse, personagem da mitologia axanti, da África Ocidental. Ananse é um homem-aranha africano, um contador de histórias e um malandro. Muitas das histórias de Ananse estão relacionadas a um processo de resistência cultural e de sobrevivência dos povos africanos escravizados.

Assim, a partir da imagem deste personagem, o grupo atuante no Laboratório criou uma performance que consiste numa lenta caminhada de um performer mascarado pelas ruas da cidade. Estas performances envolvem discussões sobre a diáspora Africana no Brasil, tal como o preconceito racial, a herança cultural afro-brasileira, a religiosidade e a exclusão social. Esta série de performances, denominadas de “Exercícios”, foi realizada em quatro espaços na cidade do Rio de Janeiro. Esta comunicação apresenta o trabalho realizado no Laboratório, em especial, o vídeo “Exercícios número 3: Ananse no Mercado de Madureira”, com duração de 7’42”.

O Exercício Nº 3 foi realizado no Mercado de Madureira, grande mercado popular localizado num subúrbio do Rio de Janeiro e que tem como uma de suas características principais, o comércio de artigos relacionados às religiões afro-brasileiras. A performance consiste numa lenta caminhada de um performer vestido com um traje esfarrapado e com uma máscara que representa um negro velho. Como tal, a figura do performer tanto remete a uma imagem religiosa, o Preto Velho, entidade da Umbanda, como também a um ser marginal, um sem-teto, remetendo ao processo de exclusão social que os negros sofrem ao longo da história de nossa sociedade. A utilização de uma imagem ambivalente tinha com intenção provocar sentimentos contraditórios no público-participante. Assim, os sentimentos de atração e de repulsa, de compaixão e de aversão são explorados na performance. Esta contradição é o que convoca os espectadores-participantes à fala, à discussão, provocando seu senso crítico e sua imaginação, de tal modo que a performance cria um espaço relacional, um espaço de partilha de experiências. Considero que este trabalho pode vir a contribuir significativamente para os debates que serão desenvolvidos nesta Jornada, pelo fato de levantar questões sobre a arte pública e sobre a ideia da cenografia como um espaço partilhado, um espaço de encontro entre o performer e o espectador.

**Referências Bibliográficas:**

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GARNER, Lynne. Ananse, The Trickster Spider: Traditional African Folktales retold by Lynne Garner (vol. I and vol. II). Mad Moment Media Ltd, 2012 (e-book).
- GRANNUM-SOLOMON, Victorine. Ananse Folktales in the Diaspora. 2012.
- GROSS, Kenneth. Puppet. An essay on uncanny life. The University of Chicago Press, Chicago, 2011.
- SILVA, Fernando Pedro da. Arte pública: diálogos com a comunidade. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

**Palavras-chave:** Performance, Intervenção urbana, Teatro de formas animadas.

## **MESA REDONDA**

*Cultura, Tradução e Teatro*

# Os edifícios teatrais na cidade de São João del Rei: a cidade narra sua história

**Claudio Guillarducci**

*(Professor Adjunto da UFSJ/ FAPEMIG),*

**Isis Bey Trindade (BIC-FAPEMIG), Amanda Victória Silva (BIC-Jr FAPEMIG) e  
Janaína Braga Trindade**

O presente trabalho apresenta os caminhos percorridos para elaboração de um livro infanto-juvenil sobre os espaços urbanos da cidade de São João del-Rei (SJDR) que durante os séculos XVIII e XIX sediaram edifícios teatrais. As atividades realizadas estão inseridas no projeto de pesquisa História e Memória Cultural: o valor das Belas Artes em SJDR. (Elaboração de pro-ducto Pedagógico). A pavimentação da pesquisa foi realizada com o desdobramento de duas obras: (i) *História da arte como história da cidade* (1988), de Giulio Argan e *A tarefa do tradutor* (2011), de Walter Benjamin.

Para Argan a função urbana pode ser comparada ao discurso, pois existe uma dinâmica estabelecida na relação entre o signo significante e a coisa significada tanto na configuração urbana quanto na da linguagem. Para Benjamin a tarefa (*aufgabe*) do tradutor tem duplo sentido. O primeiro significa dar algo a alguém para que este cuide da coisa dada, mas também indica simultaneamente que, ao dar algo a alguém, essa coisa deixa de ser possuída por aquele que passou o objeto para outro sujeito. O segundo sentido do verbo no uso intransitivo (*ich gebe auf*) indica renúncia, desistência. A tradução é definida por um tólos e por uma finalidade. O original com o seu valor religioso funciona como um modelo de toda criação e tradução cabendo ao tradutor a tarefa de realizar o encontro das línguas possibilitando a redenção do mito de Babel.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa foram elaborados a partir da série 30 Portas Imaginárias para SJDR. A série é um conjunto de 30 imagens de pensamento e 30 desenhos (nanquim e tinta) – produzidos pelas alunas da UFSJ Janaína Braga Trindade e Isis Bey Trindade. Da série foi escolhido um quadro para a construção de uma escrita com 30 siglas representativas do barroco mineiro. As siglas foram utilizadas na elaboração dos desenhos do livro infanto-juvenil. Para a construção dos desenhos foram criados carimbos em argila através do processo de escultura, quando de um pequeno bloco de argila se retira o que excede a figura desejada, utilizando ferramentas de corte como estilete e estecas vazadas. Também foi utilizada a técnica de conformação por adição. Essa técnica foi empregada nos carimbos maiores e nos desenhos maciços ou de poucos detalhes internos. Para os carimbos menores que exigiam linhas muito finas e precisas a técnica foi a da conformação por colagem e extrusão. As linhas tiradas na extrusora permitiram uma uniformidade e controle para realizar um pequeno e detalhado alto relevo.

A elaboração do pro-ducto estético – livro que narra a história dos lugares que

sediaram edifícios teatrais na cidade de SJDR – objetiva refletir sobre o valor dado pelos habitantes da cidade aos objetos artísticos tombados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN) entre os anos de 1937 a 1946.

### **Referências bibliográficas**

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte como história da cidade. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998

BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Duas cidades, 2011. como um espaço partilhado, um espaço de encontro entre o performer e o espectador.

**Palavras-chave:** São João del-Rei; Edifícios teatrais, pro-ducto pedagógico

# **Espaço e Tradição: a cena comunitária de Reis e Rainhas nas Minas Gerais**

*Ramon Santana de Aguiar  
(Professor UEMG/Pitágoras)*

As festas do Reinado/Congado são práticas culturais centenárias presentes no interior de Minas Gerais e se caracterizam por um forte apelo comunitário e religioso, mantendo identidades predominantemente afro-brasileiras. Atualmente, na cidade de Divinópolis, MG registram-se diversos grupos atuantes (guardas) que realizam anualmente seus festejos. Em sua maioria, localizam na zona rural, existindo também guardas na zona urbana. São grupos comunitários que, por meio dos festejos, estabelecem seus laços culturais e de pertencimento. De caráter intergeracional, a memória oral é o principal instrumento de perpetuação dessa prática cultural com fortes elementos cênicos: a musicalidade, a indumentária, o caráter ritualístico e coreográfico, a cenografia, a dramaturgia cantada. O espaço predominante da cena são ruas e estradas do município onde a comunidade, já participante desde os preparativos, presencia o cortejo dos reis e rainhas, princesas, capitães e suas guardas.

Em 2014, iniciei pesquisa exploratória com o objetivo final de fomentar atividades teatrais em comunidades atuantes nos festejos. A partir de 2015, já como docente da Universidade Estadual de Minas Gerais e pesquisador do Centro de Memória Professora Batistina Corgozinho (CEMUD)<sup>1</sup> continuo a pesquisa exploratória e de extensão universitária (UEMG). O Reinado possui uma identidade com saberes peculiares e conhecimento histórico riquíssimo constituídos pela tradição. As considerações e análise dos festejos sob a ótica cênica e seu potencial para intervenção motivam a discussão sobre metodologias de aproximação, diagnóstico, construção e execução de projetos em Teatro e Comunidade. Projetos que, por hipótese, podem contribuir para atualizar a tradição na contemporaneidade dos seus participantes: a comunidade em seu contexto espacial, temporal e suas reminiscências coloniais.

Para a constituição de “comunidades” na contemporaneidade, Zygmunt Bauman (2003) infere sobre a procura por segurança no mundo atual permeado por questões ligadas à globalização e à “modernidade líquida” expressão cunhada por ele para se referir às relações materiais e sociais no mundo contemporâneo. No Reinado, a oralidade, o aspecto intergeracional e suas características culturais possivelmente criam suportes de afirmação das identidades. O Teatro e Comunidade no tecer das suas produções, apropria-se de práticas narrativas que recuperam características da arte de narrar (Benjamim, 1996) objetivando reconstruções que valorizam as experiências comunitárias. Para além dos

objetivos artísticos, o projeto Teatro e Comunidade e suas poéticas buscam reagir “contra a perda do direito mais fundamental, o direito de um grupo social formular, ele próprio, seus quadros de referência” (Certeau: 2000, 39) através das suas narrativas constituídas, neste caso, em ações teatrais e espetaculares.

Não só as pessoas que participaram diretamente das ações, mas a identidade da comunidade e suas práticas estão envolvidas no fazer do Teatro. Este, seguramente contribui para a percepção de mundo em uma espiral que possibilita a conscientização e valorização de cada indivíduo e suas histórias percebendo-se incluído e atuante na construção de narrativas coletivas.

### Referências bibliográficas:

- AGUIAR, R. *Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo*. In: LIMA, Evelyn (Org). Espaço e teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 213/228.
- \_\_\_\_\_; Wengorovius R.; Camara Municipal de Amadora (org). Teatro de Identidades: projeto de investigação com seniores. Amadora, Camara Municipal de Amadora, ESTC, 2014. <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3650>.
- BAUMAN, Z. Comunidade: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, 197-221.
- BEZELGA, I.; CRUZ, H.; AGUIAR, R.; *Princípios e práticas de teatro e comunidade: Poéticas, pedagogias e dramaturgias da Comunidade*. In: Ornelas, M. & Saldanha, A. Atas do 2º. Congresso da Rede IberoAmericana de educação artística / 26º Encontro Nacional da Associação de Professores de Expressão e Comunicação Visual . Porto: APECV, 2014.
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GOMES, N.P.M. e PEREIRA, E. A. Arturos: olhos do Rosário. Belo Horizonte : Mazza Ed., 1990.
- CEMUD: Centro de Memória Professora Batistina Corgozinho UEMG unidade Divinópolis. Disponível em: <http://emredes.org.br/>.

**Palavras-chave:** Teatro; Comunidade; *Reinado*

### Notas

<sup>1</sup> O CEMUD integra diversos pesquisadores e colaboradores que se ocupam da história e memória do centro-oeste mineiro nas suas diversas manifestações. Dessa forma, esse congrega material documental diverso que também, têm subsidiado a pesquisa em andamento objeto deste resumo. Para outras informações: <http://emredes.org.br/>

# Teatro Dialético no Brasil Contemporâneo: Impasses dos movimentos sociais e dos grupos teatrais críticos

*Anna Maria Pereira Esteves  
(Professora Substituta da UFF)*

Roberto Schwarz, em seu ensaio sobre a atualidade de Brecht (1999), apresenta considerações fundamentais para se pensar os impasses dos movimentos sociais, dos grupos teatrais críticos no atual momento do capitalismo. Um teatro que trata a história humana como devir e a sociedade como construção, e não como dado, buscando, assim, romper com a naturalização, perderia a sua atualidade em um contexto de interdição da práxis anticapitalista, na qual a lógica da mercadoria expandiu-se por todo o mundo e penetrou as mais diversas dimensões da vida social – educação, saúde, arte etc. Schwarz constata que a possibilidade transformadora perde sua força com o fracasso de experiências que visavam ou, pelo menos, prometiam a superação do capitalismo. Isto implicaria na falta de referência direta para uma crítica anticapitalista e, como tal, a “clarividência e a dianteira histórica presumidas no procedimento brechtiano ficariam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica” (SCHWARZ, 1999, p. 126). Essa seria a essência do contraponto à posição brechtiana clássica.

Ademais, o autor ressalta que na contemporaneidade não há mais o que esclarecer acerca dos mecanismos do capital. A sobreposição da dimensão econômica sobre a totalidade das relações sociais torna-se evidente e, com isso, opera uma naturalização da supremacia da racionalidade (irracional) econômica nas formas de sociabilidade. Se, no momento em que Brecht colocou em cena suas formulações, ou ainda no momento da chegada das influências brechtianas no Brasil, os recursos esclarecedores que potencializavam o efeito de distanciamento causavam, de fato, grande entusiasmo na plateia, hoje isso não aconteceria. Schwarz lembra-nos, ainda, que o conhecimento, uma vez adquirido, não instaura automaticamente uma passagem para a ação, sobretudo no contexto aludido.

Qual seria, então, a função do teatro dialético, hoje? Para os grupos teatrais críticos e movimentos sociais que insistem na busca sensível de outra “imagem praticável do mundo”, o quê fazer? Roberto Schwarz põe as questões: o que agrupa as pessoas hoje? O que o efeito de distanciamento ainda pode agrupar? Que tipo de relação coletiva ele pode construir? Sérgio de Carvalho (2009) pergunta à Iná Camargo Costa o quê fazer quando não se dispõe de um movimento coletivo maior? Costa responde, na esteira das palavras de Brecht, que quando “esse poderoso movimento” foi derrotado, deve-se buscar a alternativa da lucidez. A finalidade passa a ser a luta para continuar entendendo o que se passa e não fazer de conta que está acontecendo alguma coisa que não está. A pergunta

posta por Schwarz assume variações sobre o mesmo tema em diversas frentes interessadas em pesquisa estética aliada à luta política anticapitalista.

Nesse caminho, busco compartilhar que a complexa discussão acerca do desafio de (re)construir o teatro dialético como práxis cultural – seja de movimentos sociais ou grupos profissionais de teatro – deve envolver um tensionamento crítico à divisão social do trabalho, de modo a propiciar que aqueles que pensam sejam também aqueles que fazem, e aqueles que fazem sejam também aqueles que pensam. E esse teatro só tem sentido se for contra a barbárie, concebida na esteira de Marildo Menegat e Michael Löwy, como “barbárie civilizatória”, ou seja, como lógica de funcionamento e reprodução do capitalismo em sua dinâmica vigente de crise estrutural. Marildo Menegat em “Da arte de nadar para o reino da liberdade” propõe uma provocação ao colocar que arte e cultura não fazem revolução, “mas não existe revolução, que seja de fato revolução, que não desenvolva uma arte e uma cultura próprias. Mudar o mundo é muito mais complicado que fazer apenas arte e cultura, o que já é muito complicado. Mas jamais mudaremos o mundo se não produzirmos uma arte e uma cultura que nos ensinem o caminho para o outro lado do rio, para o reino da liberdade”.

### Referências bibliográficas

CARVALHO, Sérgio de. Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

\_\_\_\_\_ e colaboradores. Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Graal/Paz e Terra, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. Seqüências brasileiras: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

MENEGAT, Marildo. *Da arte de nadar para o reino da liberdade*. In: Coletivo Nacional de Cultura (Organização e elaboração). *Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação*. Caderno das Artes – Rede Cultural da Terra. SP: Maxprint e Gráfica Ltda, s/d.

**Palavras-chave:** Teatro dialético; movimentos sociais; grupos teatrais críticos

## Ensaio sobre Hamlets menores

*Edson Pessoa Santiago*  
(mestrando da PUC-Rio)

A partir da análise das cenas dos espetáculos *Ham-let*, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, e de *Ensaio.Hamlet*, dirigido por Enrique Diaz, pretende-se refletir criticamente sobre as diferentes formas como essas montagens transformam/reatualizam a peça de Shakespeare, no contexto do chamado teatro pós-dramático, favorável a obras fragmentárias, híbridas, abertas a pesquisas de novas linguagens e interferências performáticas. Busca-se analisar, em especial, os modos particulares como os encenadores tornam o clássico *Hamlet* novamente uma obra menor, como pensado por Deleuze (2010) em *Sobre o teatro: um manifesto a menos*, quando aponta que Carmelo Bene submete o texto de Shakespeare, considerado maior, a um tratamento de um autor menor. Segundo filósofo francês, a minoração deliberaria devires contra a história, pensamentos contra a doutrina, vidas contra a cultura, graças e desgraças contra o dogma (DELEUZE, 2010).

Também, pretende-se investigar os procedimentos de narrativização da cena que entram em jogo em cada caso (interessam em especial as noções de reescrita, ensaio, metateatro, transcrição, intertextualidade e paródia). Na encenação de *Hamlet*, de Diaz, a escrita cênica se constitui na zona fronteira de um saber universal e um saber singular, no qual o sujeito, neste caso a Cia dos Atores e o próprio Diaz, são os responsáveis por organizar e mediar todos os saberes, na linha tênue entre fábula e relato, personagem e atriz, texto e performance. Em *Ensaio.Hamlet* os limites e as fronteiras são tencionados durante todo o espetáculo, tornando-se uma experiência em que os espectadores são parceiros, na vontade de se entregar a algo inverificável, na experimentação de algo ainda em aberto, na busca de outras inteligibilidades. Tudo isso leva a um hibridismo de processos artísticos na construção do espetáculo, a reflexão sobre os limites da linguagem, a desconstrução do clássico shakespeariano. Diaz, em seu espetáculo em forma de ensaio, torna Shakespeare um autor menor. Não se busca nessa montagem a construção de algo estável e definitivo, homogeneizado, maior. E sim, a possibilidade de apresentar o próprio processo de releitura como produto artístico a ser exposto, em uma espécie de devir minoritário, revelando o quanto um texto clássico pode ainda implicar em uma nova sensibilidade para com os problemas atuais e produzir novas formas de vida.

O devir minoritário aparece também na proposta da encenação de José Celso Martinez Corrêa, na sua montagem de *Ham-let*, uma vez que o diretor não respeita os limites entre passado, presente e futuro, nem fronteiras contextuais, nem contorno de identidades. Deleuze (2010, p. 37) afirma que “só nos salvamos, só nos tornamos menores

pela constituição de uma desgraça ou deformidade”, por isso o *Ham-let* de Zé Celso vai apresentar uma série de deformidades, o diretor paulista traz para o palco um Hamlet canastrão, escapando assim a lógica da representação codificada, normalizada, estabelecida. Zé Celso acredita na potência de ação do jovem príncipe, deformando e contrariando todo um pensamento tradicional a respeito da sua falta de capacidade para agir, sua covardia. Contra a leitura hegemônica de que Hamlet dramatiza a dúvida paralisante, a incapacidade de ação, Zé Celso insiste na potência da peça como lugar de resistência à lógica ocidental, em especial à lógica da vendetta.

Em ambos os espetáculos sobre Hamlet, vemos o esforço de seus encenadores de trazer para o palco da contemporaneidade um príncipe potente dentro de “uma língua menor na linguagem, uma personagem menor em cena, um grupo de transformação menor através das formas e temas [sujets] dominantes” (DELEUZE, 2010, p. 55), um Hamlet que se torna menor, para retornar vivo, latente, selvagem, indomesticável.

## Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. Notas de Literatura I. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 1991. Disponível em: <[http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/181008/mod\\_resource/content/1/Adrono.%20El%20ensayo%20como%20forma.pdf](http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/181008/mod_resource/content/1/Adrono.%20El%20ensayo%20como%20forma.pdf)>. Acesso em: 25 ago. 2014.
- ALICE, Tania. Performance.ensaio: desmontando os clássicos. Rio de Janeiro: Confraria do vento, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. “Paródia”. In: \_\_\_\_\_. Profanações. tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. A preparação do romance. Tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. O Rumor da Língua. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance”. In: \_\_\_\_\_. Obras escolhidas I. Magia e ética, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio de Água, 1984.
- BLOOM, Harold. Shakespeare: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. Discussão [1932]. Obras Completas. Vários trad. São Paulo: Globo, 2000. v. 1
- BRAIT, Beth. Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2013.
- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. Trad. Nilton Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- COSTA, José da. Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- \_\_\_\_\_. A imagem-tempo, cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado. Trad. Fátima Saadi,

- Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- \_\_\_\_\_; Guattari, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DIAZ, Enrique. *Na Companhia dos Atores*. Rio de Janeiro: Senac, 2006.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_; GUINSBURG, Jacob. (Orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GARRAMUÑO, Flôrência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougné. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LYOTARD, Jean-François. *The Post-Modern Condition*. Londres: Manchester University Press, 1984.
- LUKÁCS, Georg. *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG*, jun. 2008. Disponível em: <[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm)>. Acesso em: 21 nov. 2014.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010b.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SOUZA, Paula Vilela. *Múltiplos olhares: possibilidades de análise da cenografia e espacialidade da Cia dos Atores*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas- PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.
- TAPIA, Marcelo; NOBREGA, Thelma Médici (Orgs.). *Haroldo de Campos: Transcrição*. São Paulo, 2013.
- TORO, Afonso de. *Hacia um modelo para el Teatro Postmoderno*. In: *SEMIÓTICA y Teatro Latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- Zé Celso reestréia “Ham-let” em SP, *O Estadão*, 6 dez. 2001. Online, Caderno 2/ variedades.

**Palavras-chave:** Teatro contemporâneo; Hamlet; Devir minoritário

## **MESA REDONDA**

*As Artes Cênicas e as Artes Visuais*

# Artimanhas do Escondimento

*Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo*  
(Professora Associada da UNIRIO)

*Artimanhas do escondimento* é o título da exposição realizada pelo artista português Rui Macedo na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, no ano de 2013. Nesta exposição, Rui concilia diversas questões que se referem, criticamente, à pintura e às suas relações históricas. O exercício da pintura na atualidade revela-se cada vez mais dilatado no que se refere às suas possibilidades formais, assim como, aquelas crítico-conceituais. As dimensões exíguas do espaço da galeria, marcadas pela sua ortogonalidade, somadas ao purismo arquitetônico das suas paredes brancas e do seu chão de cimento, um modelo exato da galeria Cubo Branco, converte-se, esta intervenção pictórica, em um *Cabinet d'amateur* numa referência clássica ao lugar do colecionismo. O artista rompe com o modelo purista Cubo Branco do espaço original adotando a cor verde turquesa para as paredes. As molduras revelam-se as protagonistas desta exposição, como uma espécie de metáfora crítico-histórica que reflete sobre o papel e o lugar da pintura.

O título da exposição é uma alusão ao livro da filósofa Maria Cristina Ferraz, *Platão: as artimanhas do fingimento*, que trata do legado da estética platônica, no que se refere à representação, nos dias de hoje. A escrita, nesta exposição, atravessa e faz parte das pinturas expostas, interferindo, inclusive, no seu sentido. A obra passa a ser o próprio espaço arquitetônico, convertido em *Cabinet d'amateur*, quando o azul turquesa das paredes e a escrita, perpassam as pinturas. Estrutura de camadas porosas que se atravessam incessantemente e que desenham uma espécie de estética do engano, um jogo permeado pela alternância de realidades e irrealidades.

Contudo, tais atravessamentos vão mais além: as pinturas de Rui rasgam o espaço entrando nas suas entranhas. Esgueiram-se pelas suas paredes e chão invadindo outros espaços através das suas arestas. Se, a partir do Cubismo, o objeto-pintura é o lugar revelador de apenas uma parte de um espaço maior, quando seu entorno ganha potência temporal, na intervenção pictórica de Rui, existe a vontade de afirmar, de revelar e de potencializar este lugar oculto. Tal qual o espaço *off* tratado por Roland Barthes, o artista sinaliza a existência de um lugar que está além da pintura, além do espaço visível, mas que, paradoxalmente, lhe pertence. Através do plano mental (e não do perceptivo), pela nossa imaginação, concluímos suas pinturas e adentramos novos espaços. O espaço arquitetônico é constantemente deslocado, portanto, temporalizado. A arquitetura revela-se fundamental neste jogo de dinâmicas, quando, ao dirigirmos nosso olhar para cada um dos quatro lados da galeria algo se move diante da nossa visão periférica. O resgate histórico do *trompe-l'oeil*, aqui, é

parte fundamental do jogo proposto por Rui. As molduras inexistem como objetos reais. São reproduções, imagens pintadas ilusionisticamente, em que, o fundo verde turquesa da parede, o prego ou o fio que lhe sustenta, tais quais as molduras, reproduzem uma realidade possível. A inserção da parede dentro da pintura, mesmo que ilusionisticamente, resgata outro tema histórico da pintura: a estrutura do *mise en abyme*. O espaço passa a ecoar, ressoar, distender-se.

### **Referências bibliográficas:**

BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 2008.

FERRAZ, Maria Cristina. Platão: as artimanhas do fingimento. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

O'DOHERTY, Brien. No Interior do Cubo Branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PETRARCA, Francesco, Subida ao Mont Ventoux. Palma: Coleção Centellas, 2011.

**Palavras-chave:** artes visuais; artes cênicas; espaço

# (des)Encontro de Hélio Oiticica e Augusto Boal na Ilha de Manhattan

**Cássia Maria Fernandes Monteiro**  
(Professora Assistente da UFRJ)

Este paper analisa o encontro entre Hélio Oiticica e Augusto Boal em Nova Iorque na década de 1970. O estudo pretende revelar aspectos técnicos do espetáculo *Latin American Fair of Opinion* realizado na Igreja-teatro *Saint Clement's Church* em 1972. Idealizada como um caleidoscópio de acontecimentos estéticos a feira contou com a consultoria ambiental de Hélio Oiticica e a direção de Augusto Boal. Portanto é desejável esclarecer a metodologia utilizada pelos artistas mencionados. Vale ressaltar que a encenação ganhou o prêmio *Obie Award* de 1972 como Melhor espetáculo Off-Broadway.

Durante o aproveitamento do doutorado-sanduíche realizado na Nova Iorque de janeiro a maio de 2015 foi possível realizar pesquisa iconográfica e textual da estrutura desse espetáculo. Além da investigação em periódicos e publicações acerca do tema, contamos com o depoimento da produtora do espetáculo em questão Joanne Pottlitzer. Os cinco textos representados durante o espetáculo [*Torquemada*, *The black airplain*, *A Man does not die*, *The Cock* e *Animália*] foram analisados e possibilitaram a associação entre os elementos visuais reconhecidos nas imagens adquiridas e a cena realizada. Também foi realizada consulta ao acervo dos textos e cartas de Oiticica – disponibilizadas pelo Projeto HO – e essa análise contribuiu para as conclusões do posicionamento crítico de Hélio Oiticica referente à feira e ao seu relacionamento com Boal.

Deseja-se pontuar as diferenciações entre o conceito de arte e política determinado por ambos os artistas-pensadores e principalmente ressaltar aspectos da trajetória dos artistas que os motivam a trabalhar juntos durante o período de exílio de Boal [1971-1978] e a estadia de Oiticica em Manhattan [1970-1978]. Se por um lado, Oiticica almejava a mudança de comportamento em diversos setores da sociedade que resultou no que chamou de ‘momento ético’ durante a década de 60; por outro, a trajetória do teatro engajado politicamente à luz de Bertolt Brecht e seus antecessores conduz Boal para a desejável transformação da sociedade em reação às práticas de concentração do capital. Soluções políticas aparentemente convergentes que podem velar diferenças elementares no que diz respeito à aspectos estéticos que conduzem a realização da Feira. Para esta análise, faz-se necessário o pensamento crítico de “arte política” de Jacques Rancière (2012) e de política do modernismo de Raymond Williams (2007) a fim de embasar o debate.

## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Clara. O exílio de Augusto Boal. Reflexões sobre um teatro sem fronteiras. Rio de Janeiro: 7letras, 2014
- COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.
- BOAL, Augusto. Hamlet e o filho do Pedreiro – memórias imaginadas: Augusto Boal. Cosac Naify, São Paulo: 2014.
- CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: editora UFMG. 2009. Col. Humanitas.
- \_\_\_\_\_. Teorias do Teatro: Estudo histórico e crítico dos gregos à Atualidade. Tradução: Gilson Souza. SP. UNESP. 1997.
- FAVARETTO, Celso F. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.
- GREEN, James N. We Cannot Remain Silent: Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States. Duke University Press. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012
- SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SCHECHNER, Richard. Environmental Theater. The Applause Acting Series. New York: 1994. Copyright 1973.
- WILLIAMS, Raymond. A Política do Modernismo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

**Palavras-chave:** Hélio Oiticica, cenografia, Augusto Boal

# Limites e Deslocamentos da Cena: o teatro em instalação

*Leonardo Munk*  
(*Professor Adjunto da UNIRIO*)

Considerando a maior ou menor disjunção entre cena e texto ao longo do século XX, aborda-se aqui problemas intrínsecos ao fenômeno da encenação propriamente dita, analisando-a não apenas em sua primeira acepção, ou seja, aquilo que inicialmente diz respeito ao teatro e sua teatralidade, mais também em um significado mais amplo, entendendo a encenação como uma noção – certamente não desprovida de problemas – também presente em outras manifestações artísticas – com especial ênfase nas artes visuais –, bem como nas cenas cotidianas, visto que esta se delineia como um dos mais eficazes suportes tanto na constituição quanto na problematização do fenômeno da representação.

Distante da unidade artística da representação do datado teatro de feições burguesas, as novas encenações buscam precisamente se libertar de um discurso homogêneo e da construção de unidade que as impediriam de ser atravessadas por outros sentidos e discursos. Tal propensão ao entrecruzamento de estímulos desvela a intenção de não mais se limitar a uma leitura pré-estabelecida das coisas, mais sim de permitir o vislumbre de uma proliferação de motivos cênicos diversos, indo da valorização da poética do corpo, passando pela desconstrução do texto dramático com a inserção de trechos em prosa – e mesmo em verso –, até o diálogo com a performance e as artes visuais.

Exemplar, nesse sentido, é o caso de um trabalho como *Descrição de Imagem*, do poeta e dramaturgo alemão Heiner Müller, cujo caráter híbrido o posiciona no interstício das artes, exilando-o quase que inevitavelmente dos espaços teatrais convencionais. Nesse sentido, a apresentação do texto de Müller como instalação, levada a cabo pelo encenador alemão Michael Simon no ‘Festival da arte de Weimar’ ainda na década de 1990, revela-se como inegável sintoma da ascensão de um pensamento espacial que, ao conjugar texto e imagem, pretende-se inabarcável como o mundo. Trata-se então do que Jacques Rancière qualifica de “revogação estética do regime representativo”, pois não há mais o privilégio teatral da visibilidade, “do espaço separado onde a representação se mostrava como atividade específica”.

## **Referências Bibliográficas:**

- AUMONT, Jacques. O cinema e a encenação. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- Écrire pour le théâtre: les enjeux de l'écriture dramatique / Marie-Christine Autant-

- Mathieu (org.). Paris: CNRS Éditions, 1995.
- GUINSBURG, Jacó; FERNANDES, Sílvia (orgs.). O pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Debates).
- LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral. Tradução Priscila Nascimento e Werner Rothschild. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- . O teatro pós-dramático. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MÜLLER, Heiner. Bildbeschreibung Ende der Vorstellung. Organização de Ulrike Hass. Theater der Zeit, 2005.
- NAZÁRIO, Luiz & FRANCA, Patrícia (orgs.). Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- PAVIS, Patrice. O teatro no cruzamento de culturas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos)
- RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

**Palavras-chave:** cena; teatralidade; instalação

# CONFERÊNCIA

*Colmar Diniz*

# A colaboração ou não da arquitetura teatral com a cenografia teatral

**Colmar Diniz**  
(cenógrafo e figurinista)

Não há o que impeça a força do acontecimento teatral. As paredes não são limites, talvez nunca tenham sido, são sim cúmplices dos artistas que materializam a arte do encontro. Dentro ou fora delas, sob um teto ou sem o mesmo, a força criativa subverte a lógica da ocupação do espaço.

A arquitetura teatral é a casa maior desta arte, onde seus colaboradores : cenógrafos, figurinistas, atores, diretores, maquinistas, camareiros, cenotécnicos, contrarregas, entre outros procuram surpreender e emocionar seu público. Dentre estes profissionais os cenógrafos colaboram com a magia reinventando o espaço real. Assim , se pretende contar com estudos de caso que se destacam por uma transgressão deste espaço físico concreto. São casos de épocas diversas, analisados sob perspectiva da experiência pessoal , às vezes como profissional , às vezes como espectador, às vezes como estudioso da História do Teatro.

Experiências como a de Sérgio no período do Teatro SENAC Copacabana, com os espetáculos : Fim de jogo,O marido vai à caça, Os filhos de Kennedy, Huis Clos, Roda cor de rosa. As transgressões de Ruth Escobar em seu próprio teatro, com , Cemitério de automóveis, A viagem, e obras dos dramaturgos Jean Genet (O Balcão) e Fernando Arrabal. São alguns do exemplos que podem evidenciar o ato criador questionando o lugar onde a obra teatral possa comunicar.

Fora do país , num passado distante como a Roma do período das gladiaturas no Coliseu, em culturas asiáticas com o teatro indiano e japonês, percebe-se que a relação do fazer teatral e sua arquitetura assume diversas morfologias que implicam em um sem número de possibilidades de movimentações do corpo cênico.

A multiplicidade do tema enveredado por um circuito rizomático, onde todos os movimentos estéticos estão interligados no tempo e/ou no espaço, é que nos garante a inesgotável fonte da arte do espaço teatral.



**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

*Reitor*

Prof. Dr. Luiz Pedro San Gil Jutuca

*Vice-Reitor*

Prof. Dr. Ricardo Cardoso

*Pró-Reitoria de Graduação*

Prof. Dr. Alcides Wagner Serpa Guarino

*Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa*

Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico

*Pró-Reitoria de Administração da UNIRIO*

Profa. Dra. Nuria Mendes Sánchez

*Pró-Reitoria de Extensão e Cultura*

Profa. Dra. Cláudia Alessandra Fortes Aiub

*Diretor do Departamento de Pesquisa*

Prof. Dr. Anderson Junger Teodoro

*Diretora do Departamento de Cultura*

Profa. Dra. Helena Uzeda

*Decana do Centro de Letras e Artes*

Profa. Dra. Carole Gubernikoff

*Coordenador da Pós-Graduação em Artes Cênicas*

Prof. Dr. José da Costa

*Diretor da Escola de Teatro*

Prof. Dr. Luciano Pires Maia

*Chefe do Departamento de Teoria do Teatro*

Prof. Dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza

*Coordenadora do Laboratório Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana*

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

