

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Pró-Reitoria de Extensão e Cultura – PROExC
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPG
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana



July 25-29, 2022 / Online (Zoom)

Fourth International Conference on ARCHITECTURE, THEATRE and CULTURE

4º CONGRESSO INTERNACIONAL EM ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

BOOK OF EXTENDED ABSTRACTS

Caderno de Resumos

ISSN: 2178-2539

Evelyn Furquim Werneck Lima (org)
Carolina Lyra (org)



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

**FOURTH INTERNATIONAL
CONFERENCE ON ARCHITECTURE,
THEATRE AND CULTURE**

4º CONGRESSO INTERNACIONAL EM ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

25 a 29 de julho | 2022

Online

**BOOK OF EXTENDED ABSTRACTS
CADERNO DE RESUMOS EXPANDIDOS**

ISSN: 2178-2539

Evelyn Furquim Werneck Lima (Org.)

Carolina Lyra Barros da Silva Esteves (Org.)

*Laboratory of Theatrical Space and Urban Memory Studies /PhD
Programme in Performing Arts - PPGAC /The Federal University
of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO*

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



Coordenation / Coordenação
Evelyn Furquim Werneck Lima

Scientific Committee / Comitê Científico

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC/CNPq)	(Unirio/CNPq/FAPERJ)
Andrea de Lacerda Pessoa Borde (UFRJ/CNPq)	Isabel Bezelga (Universidade de Évora)
Andrea Rosa Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)	José Belmont Simões Pessoa
Christiane Rose Siqueira Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)	(UFF/CNPq/FAPERJ)
Cristina Grazioli (Università Degli Studi di Padova)	Leonardo Marques de Mesentier (UFF/IPHAN)
Evelyn Furquim Werneck Lima	Lidia Kosovski (Unirio/FAPERJ)
	Paulo Merísio (Unirio /CNPq/FAPERJ)

Organisation Committee / Comissão Organizadora

Evelyn Furquim Werneck Lima (Unirio/CNPq/Faperj) – Presidente	Sara Fagundes de Oliveira (PPGAC/ CAPES/ LEG T5)
Vanessa Teixeira de Oliveira (UNIRIO/PPGAC)	Heder Braga (PPGAC/ CAPES/ LEG T5)
Leonardo Munk (UNIRIO/PPGAC)	Milena Fernandes (PPGAC/ CAPES/ LEG T5)
Paulo Merísio (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)	Bernardo Miranda (EAU/UFF/LEG T5)
Niuxa Dias Drago (UFRJ/PROARQ)	Bruno Cassano Nogueira (EAU/UFF/LEG T5/FAPERJ)
Carolina Lyra Barros da Silva Esteves (LEG T5)	
Francisco Leocádio (UVA/ LEG T5)	

Cover / Capa

Milena Fernandes

Graphic Project / Projeto Gráfico

Milena Fernandes

Layout and Design / Diagramação

Carolina Lyra Barros da Silva Esteves

English Revision / Revisão do inglês

Tikinet

Production / Produção

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Institutional Support / Apoio Institucional

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Fundind Support / Patrocínio

FAPERJ e CNPq

IV Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura (1.: 2022: Rio de Janeiro, C719 Brasil).

Caderno de resumos expandidos / 1. IV Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, 25 a 29 de julho de 2022 = Book of expanded abstracts / Fourth International Conference on Architecture, Theatre and Culture, July, 25th to 29st; org. Evelyn Furquim Werneck Lima e Carolina Lyra Barros da Silva Esteves. – Rio de Janeiro, Brasil: FAPERJ, UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2022.
189p. 21 cm

ISSN: 2178-2539

1. Arquitetura – Congressos. 2. Teatro – Congressos. 3. Cultura – Congressos. I. International Conference on Architecture, Theatre and Culture (1.: 2022: Rio de Janeiro, Brazil). II. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946-. III. Esteves, Carolina Lyra Barros da Silva, 1980-. IV. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. V. Book of expanded abstracts. VI. Título.

CDD – 720.601

Programme / Programa

Monday / Segunda-feira (25/07)

11h – Credentials / Credenciamento

Via internet

16h - Opening Table / Mesa de Abertura

Ricardo Cardoso (Reitor da UNIRIO)

Evelyn Dill Orrico (Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-graduação)

Zeca Ligiero (Decano do CLA)

Adilson Florentino (PPGAC)

Evelyn F. W. Lima (LG-T5)

17h – Masterful Keynote / Conferência magistral

Marvin Carlson

(City of New York University)

18:15 h – Book Launch / Lançamento de Livros

Vídeo Launch

Tuesday / Terça-feira (26/07)

10:00 – Keynote / Conferência

Andrew Filmer (University of Aberystwyth – UK)

11:00 - Round table / Mesa Redonda

Architecture and Theatre I / Arquitetura e Teatro I

Guillem Aloy (Universidad de Barcelona)

Evelyn F.W. Lima (Unirio/CNPq/ FAPERJ)

Niuxa Drago (UFRJ)

Francisco Leocádio (Unirio)

Mediação: Cristiane Rose S. Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)

13:00 - Lunch Time / Pausa para almoço

14:00 – Keynote / Conferência

Magdalena Kozien-Wozniak (Cracow University of Technology)

15:00 - Selected Papers Presentations / Apresentação de trabalhos selecionados

Rogério Marcondes Machado (USP)

Bernardo Rocha de Miranda e Silva (UFF)

Beatriz Magno (Unirio/L. M.Universität München)

Fabício Moser (USP)

Mediação: Paulo Merísio (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)

17:00 - Round Table / Mesa Redonda

Architecture and Set Design I / Arquitetura e Cenografia I

Jorge Palinhos (ESAP-Porto)

Ismael Scheffler (UFTPR)

Carolina Lyra (LEG-T5)

Regilan Pereira (GTrans/UFSJ)

Mediação: Lidia Kosovski (Unirio)

19:00 - Video Launch / Lançamento de vídeo

“Industrial Heritage and Artistic Practices”

Wednesday / Quarta Feira (27/07)

10:00 – Keynote / Conferência

Cristina Grazioli (Università Degli Studi di Padova)

11:00 Round Table / Mesa Redonda

“Theatre and Visual Arts” / “Teatro e Artes Visuais I”

Helder Maia (ESMAE-Porto)

Elizabeth Jacob (UFRJ)

Leonardo Munk (UNIRIO)

Gilson Motta (UFRJ)

Mediação: Doris Rollenberg (UNIRIO)

13:00 - Lunch Time / Pausa para almoço

14:00 – Keynote / Conferência

Isabel Bezelga (Universidade de Évora)

15:00 Selected Papers Presentations / Apresentação de trabalhos selecionados

Sara Fagundes (Unirio/UFRJ)

Carlos Marcarenhas (UFPE)n

Almudena Martin-Perez (Évora/ Sevilha)

Heder Braga Fernandes (Unirio)

Edson Santiago (UFRJ)

José Roberto Santos Sampaio (UFRB)

Mediação: André Carreira (UDESC/CNPq)

17:00 Round Table / Mesa Redonda

“Theatre and Society II” / “Teatro e Sociedade II”

Tiago Porteiro (Univ. Minho/CEHUM.pt)

Ramon Aguiar (UEMG)

Claudio Guillarduci (UFSJ)

Liliane Mundin (Unirio)

Mediação: Vanessa Oliveira (Unirio)

19h00 –Sketches from “The Tempest”

Thursday / Quinta feira (28/07)

10h – Keynote / Conferência

Leonardo Castriota (Universidade Federal de Minas Gerais)

11:00 Round Table / Mesa Redonda

“Culture and Heritage I” / “Cultura e Patrimônio I”

Dulce Keuchkarian (UBA – Buenos Aires)

Andrea Borde (UFRJ/CNPq)

Claudio Lima Carlos (UFRRJ)

Andrea Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)

Mediação: José S.B. Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)

13h - Lunch Time / Pausa para almoço

14:00h – Keynote / Conferência

Beatriz Mugayar Kühl (Universidade de São Paulo)

15:00 Selected Papers Presentations / Apresentação de trabalhos selecionados

Andreza Baptista (Casa de Rui Barbosa)

Victor Halfen et al (PROURB/UFRJ)

Diego Ramos (UNILASALLE)

Márcia Beatriz Bello Pacheco (Unirio)

Mediação: Fabiola Zonno (UFRJ)

17:00 Round Table / Mesa Redonda

“Culture and Heritage II” / “Cultura e Patrimônio II”

Leonardo Mesentier (UFF/IPHAN)

Nelson Porto (UFES)

Elizabeth Azevedo (USP)

Julio Sampaio (UFRRJ)

Mediação: Cristóvão Duarte (UFRJ)

19:00 - Sketches from a musical play

Friday / Sexta-feira (29/07)

10h - Research Video Interventions / Apresentação de vídeos de pesquisas

Milena Fernandes (UNIRIO)

Bruno Nogueira (UFF)

Natalia Slender (UFF)

Gustavo Lages (UNIRIO)

Rebeca Soares e Letícia Nabuco (UFSJ)

Mediação: Ana Paula Brasil

11h - Round Table / Mesa Redonda

“Architecture and Set Design II / “Arquitetura e Cenografia II”

Ana Paula Brasil Guedes (Escola de Teatro Martins Pena)

Carlos Eduardo Silveira (UFJF)

Ricardo Brugger Cardoso (UFRB)

Cassia Maria Monteiro (UFRJ)

Mediação: Luiz Henrique Sá (Unirio)

13:00 – Lunch Time / Pausa para almoço

14h – Keynote / Conferência

José Carlos Serroni (São Paulo Escola de Teatro)

15h – Scientific Committee Meeting / Reunião do Comitê Científico

17h - Conference Closing Session / Encerramento

PRESENTATION / Apresentação

The theatrical phenomenon has presented itself not only in experimental or adapted spaces but also inside iconic buildings designed by international star-system architects and, sometimes, causing impacts on the urban fabric of cities as a result of constructive paradigms introduced with late capitalism.

Theatre architecture has recently undergone numerous conceptual discussions that we intend to deepen, the same happening with scenography, as the stage has become a space of relationships and juxtapositions since the world in the 21st century does not follow organized sequential structures. We also intend to examine existing experiences of both Performance Design and more recent Theatre Spaces. At the same time, possibilities emerged for the use and reuse of deactivated cultural heritage as a means of artistic practices, a fact that gives sustainability to the environment.

The Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies and the Postgraduate Programme in Performing Arts invites the reading of the extended abstracts of papers to be presented and debated at the Fourth International Conference on Architecture, Theatre, and Culture, at UNIRIO.

The extended abstracts propose a wide range of discussions and debates on the three selected axes that relate to research developed in the Laboratory: Theatre Architecture (but also the relationship with the city and the found spaces); Theatre (Scene, Scenography, and Artistic Practices), and Culture (in this Conference focused on studies on Cultural Heritage and Urban Memory).

We organized the *Book of Abstracts* to bring together the abstracts of the Conferences of renowned international and national scholars, the presentations of the Round Tables, the Sessions of Selected Communications, and videos of junior researchers discussing the three axes of the Congress.

We hope you will enjoy the reading.

Evelyn Furquim Werneck Lima (Org.)

Carolina Lyra Barros da Silva Esteves (Org.)

O fenômeno teatral tem se apresentado não apenas em espaços experimentais ou adaptados, mas também dentro de edifícios icônicos projetados por arquitetos do star system internacional e, às vezes, causando impactos no tecido urbano das cidades em decorrência de paradigmas construtivos introduzidos com o capitalismo tardio.

A arquitetura teatral passou recentemente por inúmeras discussões conceituais que pretendemos aprofundar, o mesmo acontecendo com a cenografia, pois o palco tornou-se um espaço de relações e justaposições, já que o mundo do século XXI não segue estruturas sequenciais organizadas. Ao mesmo tempo, surgiram possibilidades de uso e reaproveitamento do patrimônio cultural desativado como meio de práticas artísticas, fato que confere sustentabilidade ao meio ambiente. Pretendemos também examinar experiências existentes tanto de Performance Design quanto de Espaços Teatrais mais recentes.

O Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e da Memória Urbana e o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas convidam à leitura dos resumos expandidos dos trabalhos a serem apresentados e debatidos na IV Conferência Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, na UNIRIO.

Os resumos expandidos propõem um amplo leque de discussões e debates sobre os três eixos selecionados que dizem respeito às pesquisas desenvolvidas no Laboratório: Arquitetura Teatral (mas também à relação com a cidade e os espaços encontrados); Teatro (Cena, Cenografia e Práticas Artísticas) e Cultura (que nesse Congresso teve como foco os estudos sobre Patrimônio Cultural e Memória Urbana).

Organizamos este livro para reunir os resumos das Conferências de renomados estudiosos internacionais e nacionais, as apresentações das Mesas Redondas, as Sessões de Comunicações Selecionadas e vídeos de pesquisas iniciantes discutindo os três eixos do Congresso.

Esperamos que vocês gostem da leitura.

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

SUMMARY / SUMÁRIO

Índice

LECTURES / CONFERÊNCIAS	1818
Andrew Filmer	199
ACTS OF ASSEMBLY: EXHIBITING PERFORMANCE SPACE AT PQ23	199
ACTS OF ASSEMBLY: EXIBINDO ESPAÇO DE PERFORMANCE NA QUADRIENAL DE PRAGA DE 2023	20
Magdalena Koziń-Woźniak	211
THEATRES OF INTERFERENCE	211
TEATROS DE INTERFERÊNCIA	255
CristinaGrazioli	30
LIGHT AND TRANSPARENCY: TOWARD AN EXPANDED GREEN THEATRE (PAUL SCHEERBART AND BRUNO TAUT).....	30
LUCE E TRANSPARENTA: VERSO UN TEATRO (BOTANICO) ESPANSO (PAUL SCHEERBART E BRUNO TAUT).....	31
Isabel Bezelga.....	33
THEATRE, CITY AND PARTICIPATION: BETWEEN MEMORY AND BECOMING.....	33
TEATRO; CIDADE E PARTICIPAÇÃO: ENTRE A MEMÓRIA E O DEVIR	34
Leonardo Castriota	36
THE CHALLENGES OF THE VALUES-BASED CONSERVATION APPROACH: THE CASE OF FUNARTE'S EQUIPMENT REQUALIFICATION AND EXPANSION PROGRAM.....	36
OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO BASEADA EM VALORES: O CASO DO PROGRAMA DE REQUALIFICAÇÃO E EXPANSÃO DOS EQUIPAMENTOS DA FUNARTE	38
Beatriz Mugayar Kühl.....	41
INDUSTRIAL HERITAGE IN BRAZIL TODAY: SOME CHALLENGES	41
PATRIMÔNIO INDUSTRIAL NO BRASIL DE HOJE: ALGUNS DESAFIOS.....	42
J.C. Serroni.....	43
WHEN ARCHITECTURE AND SCENOGRAPHY MERGE IN THE SAME SPACE	43
QUANDO ARQUITETURA E CENOGRAFIA SE FUNDEM NO MESMO ESPAÇO	44
Architecture and Theatre I / Arquitetura e Teatro I.....	45
Guillem Aloy Bibiloni,	46
TEMPORAL TOGETHERNESS.....	46
CONJUNTO TEMPORAL.....	47
Evelyn Furquim Werneck Lima.....	49
THE THEATRE BUILDING AND HISTORIANS. STUDIES ON HISTORIOGRAPHY OF THEATRE ARCHITECTURE IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES.....	49
O EDIFÍCIO TEATRAL E OS HISTORIADORES. ESTUDOS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA DE TEATRO NOS SÉCULOS XX E XXI	50
Niuxa Drago	52

TWO PROJECTS FOR THE RIO DE JANEIRO THEATRO LYRICO IN THE ARCHIVES OF THE FAU/UFRJ RESEARCH AND DOCUMENTATION CENTER (NPD)	52
DOIS PROJETOS PARA O THEATRO LYRICO DO RIO DE JANEIRO NOS ARQUIVOS DO NUCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO (NPD) DA FAUFRJ	53
Francisco Leocádio	55
THE LYRICO THEATER AND THE MUNICIPAL THEATER: MAIN SCENIC SPACES IN RIO DE JANEIRO AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.	55
O THEATRO LYRICO E O THEATRO MUNICIPAL: PRINCIPAIS ESPAÇOS CÊNICOS DO RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.	56
Architecture and Set Design I / Arquitetura e Cenografia I	58
Jorge Palinhos.....	59
BOUNDLESS SPACE: CREATING THEATRICAL SPACES BETWEEN ACTUAL AND VIRTUAL REALITY.....	59
ESPAÇO INFINITO: CRIAR ESPAÇOS TEATRAIS ENTRE A REALIDADE VIRTUAL E ATUAL.....	60
Ismael Scheffler	61
THE ILLUMINATED STAGE AND THE TURNING OF GOLD: SCENOGRAPHY, CULTURAL EQUIPMENT AND CITIZENSHIP	61
O PALCO ILUMINADO E O VERTIR-SE DE DOURADO: CENOGRAFIA, EQUIPAMENTOS DE CULTURA E CIDADANIA	62
Carolina Lyra B. S. Esteves.....	64
FLÁVIO DE CARVALHO'S RESIDENCE: A WORK OF LIVING ART	64
A RESIDÊNCIA DE FLÁVIO DE CARVALHO: UMA OBRA DE ARTE VIVA.....	65
Regilan Pereira.....	67
HOMO SAPIENS AND HOMO FABER CONNECTED IN THE THEATERAL SCENE	67
HOMO SAPIENS E HOMO FABER CONECTADOS NA CENA TEATRAL.....	68
Theatre and Visual Arts / Teatro e Artes Visuais I	70
Helder Jorge Maia Moreira,	711
SUSTAINABLE SCENOGRAPHY PRACTICES	71
PRÁTICAS DE CENOGRAFIA SUSTENTÁVEL	72
Elizabeth M. Jacob.....	74
THE WORLD IS A STAGE, ISN'T IT REMBRANDT? THEATER, PAINTING AND CINEMA IN NIGHWHATCHING BY PETER GREENAWAY	74
O MUNDO É UM PALCO, NÃO É REMBRANDT? TEATRO, PINTURA E CINEMA EM NIGHWHATCHING DE PETER GREENAWAY	75
Leonardo Munk	77
NOTES ABOUT AN OBSERVER ONTOLOGY.....	77
NOTAS ACERCA DE UMA ONTOLOGIA DO OBSERVADOR.....	78
Theatre and Society II / Teatro e Sociedade II.....	80
Tiago Porteiro	81

(IN)COMMON – A GAME FOR ARTISTS AND SPECTATORS – A CASE STUDY. ASSIGNING NEW MEANINGS TO THE FOYER AS A SCENIC SPACE OF INTERCESSION	81
(IN)COMUM - UM JOGO PARA ARTISTAS E ESPETADORES – ESTUDO DE CASO. RESSIGNIFICAR O FOYER ENQUANTO ESPAÇO CÊNICO DE INTERCESSÃO.....	82
Ramon Aguiar	84
GUARD, CAPTAIN! CONGADO IN THE MINAS: CHALLENGES AND CHARACTERS	84
GUARDA, CAPITÃO! O CONGADO NAS MINAS: DESAFIOS E PERSONAGENS	85
Cláudio Guillarduci	87
TIME AND SPACE IN BENJAMIN: THE THEATRE AND THE CITY IN THE HERE-AND-NOW	87
TEMPO E ESPAÇO EM BENJAMIN: O TEATRO E A CIDADE NO AQUI-E-AGORA	88
Liliane Mundin.....	90
POPULAR CULTURE AS A COLLECTIVE EXPERIENCE	90
CULTURA POPULAR COMO EXPERIÊNCIA COLETIVA.....	91
Culture and Heritage I / Cultura e Patrimônio I	93
Dulce Abigail Keuchkarian	94
THE DISTANCE BETWEEN INTENT AND GESTURE: THE REHABILITATION OF CULTURAL HERITAGE FOR POPULAR HOUSING IN DOWNTOWN RIO DE JANEIRO	94
A DISTÂNCIA ENTRE INTENÇÃO E GESTO: A REABILITAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL PARA HABITAÇÃO POPULAR NA ÁREA CENTRAL DO CENTRO DE RIO DE JANEIRO	95
Andréa de L.P. Borde	97
LEOPOLDO MIGUEZ ROOM (EM/UFRJ), THE STAGE OF LE CORBUSIER IN RIO, 1936 .	97
SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ (EM/UFRJ), O PALCO DAS CONFERÊNCIAS DE LE CORBUSIER NO RIO, 1936	98
Claudio Antônio S. Lima Carlos.	100
THE TECHNIQUE AND THE TIMES OF CITIES – THE CASE OF PROTECTION AREAS IN DOWNTOWN RIO DE JANEIRO	100
A TÉCNICA E O TEMPO DAS CIDADES – O CASO DAS ÁREAS DE PROTEÇÃO DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO.....	1011
Andréa da Rosa SAMPAIO	1033
THE CULTURAL HERITAGE OF THE RIO DE JANEIRO URBAN CENTRE IN QUESTION: REFLECTIONS ON ITS EMPTYING AND REHABILITATION	103
O PATRIMÔNIO CULTURAL DO CENTRO URBANO DO RIO DE JANEIRO EM QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE SEU ESVAZIAMENTO E REABILITAÇÃO	104
Culture and Heritage II / Cultura e Patrimônio II	106
Leonardo M. de Mesentier.....	107
MEMORY, IDENTITY AND PROJECT: HERITAGE IS DEVELOPMENT	107
MEMÓRIA, IDENTIDADE E PROJETO: PATRIMÔNIO É DESENVOLVIMENTO	108
Nelson Pôrto Ribeiro	110

THE THEATERS OF COSTA PEREIRA SQUARE: THE MODERNIZATION OF THE CITY OF VITÓRIA IN THE 1st REPUBLIC.	11010
OS TEATROS DA PRAÇA COSTA PEREIRA: A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA NA 1ª REPÚBLICA	1111
Elizabeth Azevedo	113
INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA: DOCUMENTATION AND RESEARCH	113
INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA: DOCUMENTAÇÃO E PESQUISAS	114
Julio Cesar Ribeiro Sampaio	116
ARCHITECTURE, THEATER AND CULTURE: WITH SPECIAL REFERENCE TO THE ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRAZIL.....	116
ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA: O CASO DA ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRASIL.	117
Architecture and Set Design II / Arquitetura e Cenografia II	119
Ana Paula Brasil Guedes	120
TRADITIONAL THEATRICAL MACHINERY: TRANSMEDIALITY BETWEEN THE MÁGICA GENRE AND THE CARIOCA CARNIVAL.....	120
MAQUINARIA TEATRAL TRADICIONAL: TRANSMIDIALIDADE ENTRE O GÊNERO DA MÁGICA E O CARNAVAL CARIOCA	1211
Carlos Eduardo Ribeiro Silveira	1233
Cássia Araújo Girardi	1233
EPHEMERAL STRUCTURES: DEMOCRATIZATION OF ACCESS TO CULTURE IN JUIZ DE FORA.....	123
ESTRUTURAS EFÊMERAS: DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA EM JUIZ DE FORA.....	124
Ricardo José Brugger Cardoso	126
CITIES, SCENOGRAPHY OF THE PLACE AND THEATRICALITY	126
CIDADES, CENOGRAFIA DO LUGAR E TEATRALIDADE	127
Cássia Maria F. Monteiro	129
SUPERBACANA'S CARNIVAL: AN AMBIENTAL PROPOSITION INSPIRED BY HÉLIO OITICICA WORKS.....	129
O CARNAVAL DO SUPERBACANA: UMA PROPOSTA AMBIENTAL INSPIRADA NO TRABALHO DE HÉLIO OITICICA.....	130
Selected Papers Presentations / Apresentações de trabalhos selecionados.....	1322
Rogério Marcondes Machado	1333
LINA AND APPIA: REFERENCES TO ADOLPHE APPIA IN THE WORK OF LINA BO BARDI	1333
LINA E APPIA: REFERÊNCIAS À ADOLPHE APPIA NA OBRA DE LINA BO BARDI.....	134
Bernardo Rocha de Miranda Silva,	136
Leonardo Marques de Mesentier	136
THE CITY AS A STAGE: A STUDY OF THE CITY OF NITERÓI	136
A CIDADE COMO PALCO: UM ESTUDO DA CIDADE DE NITERÓI	137

Beatriz Magno Alves de Oliveira	139
A NEW THEATER FOR A NEW SCENE: A CASE STUDY ON THE CREATION OF THE <i>MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER</i>	139
UM NOVO TEATRO PARA UMA NOVA CENA: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CRIAÇÃO DO <i>MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER</i>	140
Fabricio Goulart Moser	142
REVIEWS ON THE HISTORY OF THE FIRST THEATER BUILT IN WEST BRAZIL.....	142
REVISÕES EM TORNO DA HISTÓRIA DO PRIMEIRO TEATRO CONSTRUÍDO NO OESTE DO BRASIL.....	143
Sara Fagundes Oliveira	145
SCENE VISUALITIES IN "THEATRE-VIDEO": SET AND LIGHTING DESIGN IN PANDEMIC THEATRICAL PRODUCTION	145
AS VISUALIDADES DA CENA NO "TEATRO-VÍDEO": CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO NA PRODUÇÃO TEATRAL PANDÊMICA	146
Almudena Martín-Pérez.....	148
SCENIC POETRIES IN INDUSTRIAL LANDSCAPES	148
POESÍAS ESCÉNICAS EN PAISAJES INDUSTRIALES	149
Edson Santiago	151
PERFORMATIVE SCENOGRAPHY: FERNANDO MELLO COSTA'S SCENARIO FOR <i>ORLANF</i> , BY BIA LESSA.	151
CENOGRAFIA PERFORMATIVA: O CENÁRIO DE FERNANDO MELLO DA COSTA PARA <i>ORLANDO</i> , DE BIA LESSA.	152
Carlos Mascarenhas de Sousa.....	154
THE ENVIRONMENTAL THEATER IN THE POETIC HOSPITALITY OF <i>OPERA CRUA</i>	154
O TEATRO AMBIENTAL NA HOSPITALIDADE POÉTICA DA <i>ÓPERA CRUA</i>	155
Heder Braga Fernandes	157
PERFORMATIVE PLAYWRITING, STORYTELLING AND CULTURAL <i>DRIVES</i> IN THEATER PRODUCTION FOR CHILDREN	157
DRAMATURGIA PERFORMATIVA, CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS E MOTRIZES CULTURAIS NA PRODUÇÃO TEATRAL PARA INFÂNCIA	158
José Roberto Santos Sampaio.....	160
THE COSTUME AS A SCENOGRAPHY IN MOTION IN NELSON RODRIGUES' <i>O BEIJO NO ASFALTO (THE KISS ON THE ASPHALT)</i>	160
FIGURINO COMO UMA CENOGRAFIA EM MOVIMENTO EM <i>O BEIJO NO ASFALTO</i>	161
Andreza Baptista,	163
THE ELITE HOUSE AND THE ELEGANT CENTER OF THE ELITE: CASE STUDY OF THE BARON OF RIO NEGRO'S HOUSE AT HIGH LIFE CLUB.	163
A CASA DE ELITE E O CENTRO ELEGANTE DA ELITE: ESTUDO DE CASO DO PALACETE DO BARÃO DO RIO NEGRO NO HIGH LIFE CLUB.	164
Vítor Halfen	166
Flávia Contin Ramos	166

Alix G. S. Ferreira	166
Brunna Ellen de Almeida Santos	166
Maria Clara Azevedo	166
Lívia Barros.....	166
Tainá Ribeiro Santos.....	166
HERITAGE, MEMORY AND UNIVERSITY SPACE: PRELIMINARY REMARKS ON THE CASE OF UNIRIO.....	166
PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E ESPAÇO UNIVERSITÁRIO: APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE O CASO DA UNIRIO	167
Diego M.S Ramos	169
LIKE THE RIVER FLOWS: FOLKS IN THE WIND... IN THE TIMES OF RIO BRANCO AVENUE	169
COMO O RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA: O POVO AO VENTO... NOS TEMPOS DA AVENIDA RIO BRANCO.....	170
Marcia Beatriz Bello Pacheco	172
“VIA DE ANJOS” – A PATH THAT BECOMES A SCENARIO	172
“VIA DE ANJOS” – UM CAMINHO QUE SE FAZ CENÁRIO.....	172
RESEARCH VIDEO INTERVENTIONS / APRESENTAÇÃO DE VÍDEOS DE PESQUISAS	175
Milena Fernandes	176
PERCEPTION OF GERTRUDE STEIN'S THEORY IN THE WORK OF RICHARD FOREMAN	176
PERCEPÇÃO DA TEORIA DE GERTRUDE STEIN NA OBRA DE RICHARD FOREMAN..	176
Bruno Cassano Nogueira.....	178
Evelyn Furquim Werneck Lima.....	178
INDUSTRIAL HERITAGE, CULTURE AND URBAN MEMORY – A PROPOSAL OF REUSE IN OLD INDUSTRIAL RIO	178
PATRIMÔNIO INDUSTRIAL, CULTURA E MEMÓRIA URBANA – UMA PROPOSTA DE REUSO NO RIO ANTIGO E INDUSTRIAL.....	179
Nathalia Stender	181
ALLEGORY, THE PEOPLE AND THE STREET: THE AESTHETICS AND POLITICAL THEATRICALITY OF CARNIVAL.....	181
A ALEGORIA, O POVO E A RUA: A TEATRALIDADE ESTÉTICO POLÍTICA DO CARNAVAL	182
Gustavo Campos Lages.....	184
A SCENOGRAPHIC PERSPECTIVE OF LAMBE-LAMBE THEATRE	184
UMA PERSPECTIVA CENOGRÁFICA DO TEATRO LAMBE-LAMBE	185
Rebeca Soares	187
Leticia Nabuco	187
CLOTHING, BODY AND CITY: WHAT CAN THE BODY DO ON THE BEACH?	187
ROUPA, CORPO E CIDADE: O QUE PODE O CORPO NA PRAIA?.....	188

LECTURES / CONFERÊNCIAS

ACTS OF ASSEMBLY: EXHIBITING PERFORMANCE SPACE AT PQ23

Andrew Filmer¹

This presentation discusses my curatorial concept for the Performance Space Exhibition at the 2023 Prague Quadrennial of Performance Design and Space (PQ). My aim for the exhibition – titled ‘Acts of Assembly’ – is that it serves as a forum for investigating how theatres and performance venues operate as acts of assembly and sites for community: How do they create connections? How do they facilitate encounters? How do they function as spaces for social action and the making of culture? What underpins these central questions is an understanding that space performs, and that theatres and performance spaces not only provide the infrastructure for various assemblies but also constitute distinct acts of assembly.

The Covid-19 pandemic has provided a catalyst for us to re-think many of our assumptions about theatre, about the world in which we make it, and about its relationship to that world. As an ecological crisis, the pandemic has disrupted the operation of theatres and performance spaces as physical sites of assembly by requiring us to adapt to the unseen, undetectable presence of a virus. Theatres and performance spaces have closed for extended periods. Others have altered seating patterns to enable physical distancing, adjusted production processes and sought to enhance ventilation. Still others have changed function, serving as sites for the distribution of food and support to the communities around them. Meanwhile, developments in event streaming and digital media – ask us to consider performance itself as an assembly or assemblage. Performance can now happen in multiple places, with and for different groups of people, simultaneously.

In this context, the concepts of assembly and assemblage offer lenses through which to re-consider the operations and functions of performance spaces in this time of social, political and ecological upheaval. They connect theatre and performance spaces to the unsettling energies of demonstrations and public assemblies, ask us to think about the interconnections and interdependencies between the human and the more-than-human, and offer us a means of expanding the possibilities for what performance space might be.

Keywords: performance space; assembly; pandemic

References:

- Aït-Touati, Frédérique, Alexandra Arenes, Axelle Gregoire (2022). *Terra Forma: A Book of Speculative Maps*. Trans. Amanda DeMarco. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Butler, Judith. (2018). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Filmer, Andrew, Brookes, Mike, Laughlin, Zoe & Pearson, Mike. (2020). Report from...Wales *The Ever After Project*: considering theatre and performance in the era of Covid-19, *Theatre and Performance Design*, 6:4, 383-393.
- Lane, Alan. (2022) *The Club on the Edge of Town: A Pandemic Memoir*. Edinburgh: Salamander Street.
- Thiong’o, Ngũgĩ wa. (1997). Enactments of Power: The Politics of Performance Space. *TDR*, 41(3), 11–30.

¹ Andrew Filmer is Senior Lecturer in Theatre and Performance in the Department of Theatre, Film and Television Studies at Aberystwyth University, UK. His research examines the sites of encounter between performance and architecture and performative explorations of sport, particularly endurance running. He co-edited *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* (2018) and edited a special double issue of *Theatre and Performance Design* on ‘Theatre Architectures’ (2019). Andrew co-convenes the Theatre & Architecture Working Group of the International Federation for Theatre Research and is curator for the Performance Space Exhibition at the 2023 Prague Quadrennial.

ACTS OF ASSEMBLY: EXIBINDO ESPAÇO DE PERFORMANCE NA QUADRIENAL DE PRAGA DE 2023

Esta apresentação discute meu conceito curatorial para a Performance Space Exhibition na Quadrienal de Performance Design and Space (PQ) de Praga 2023. Meu objetivo para a exposição – intitulada ‘Atos de montagem’ – é que ela sirva como um fórum para investigar como teatros e locais de performance operam como atos de montagem e locais para a comunidade: como eles criam conexões? Como eles facilitam os encontros? Como funcionam como espaços de ação social e de construção da cultura? O que sustenta essas questões centrais é um entendimento de que o espaço performa, e que teatros e espaços de performance não apenas fornecem a infraestrutura para várias montagens, mas também constituem atos distintos de montagem.

A pandemia de Covid-19 forneceu um catalisador para repensarmos muitas de nossas suposições sobre o teatro, sobre o mundo em que o fazemos e sobre sua relação com esse mundo. Como uma crise ecológica, a pandemia interrompeu a operação de teatros e espaços de performance como locais físicos de montagem, exigindo que nos adaptássemos à presença invisível e indetectável de um vírus. Teatros e espaços de espetáculos fecharam por longos períodos. Outros alteraram os

padrões de assentos para permitir o distanciamento físico, ajustaram os processos de produção e procuraram melhorar a ventilação. Outros ainda mudaram de função, servindo como locais de distribuição de alimentos e apoio às comunidades ao seu redor. Enquanto isso, os desenvolvimentos em streaming de eventos e mídia digital – nos pedem para considerar a performance em si como uma montagem ou assemblage. A performance agora pode acontecer em vários lugares, com e para diferentes grupos de pessoas, simultaneamente.

Nesse contexto, os conceitos de montagem e assemblage oferecem lentes para repensar as operações e funções dos espaços de performance neste tempo de convulsão social, política e ecológica. Eles conectam espaços de teatro e performance às energias inquietantes de manifestações e assembleias públicas, nos pedem para pensar sobre as interconexões e interdependências entre o humano e o mais-que-humano, e nos oferecem um meio de expandir as possibilidades de que espaço de performance pode ser. (Trad. Evelyn Lima)

Palavras-chave: Espaços de performance; Assemblage; Pandemia.

THEATRES OF INTERFERENCE

Magdalena Kozień-Woźniak²

How could contemporary architectural space express the ideas of theatre? The search for an answer began with finding links between the theatre and urban culture - urbaneness of theatre as a place of building social links, community [5]. Social mission of theatre ceased to be limited only to theatre spectacles and its integral elements are now becoming other events that are to gather, activate, concentrate inhabitants of the city. Aims of theatre as a social event based on the need of building community on direct, real contact of spectators with actors and spectators with themselves, pose new tasks for the architecture of theatres. Architecture could regain the power to create spaces adequate for theatre through realisation of the need of common space in the city. It is a quest for architectural solutions which may reflect the meaning of theatre, express contemporary ideas, or even create the meaning of theatre in our age, quite like it was once done by a box set in the illusionary theatre. Space surrounding a theatre is mostly a broadly accessible space of cultural character. These are squares, streets, parks. One may discern three basic models of shaping relations of

theatre space and external public space in a theatrical place.

In the first model a theatre site consists of public space surrounding a building which limits and separates the internal space of a theatre. In this very model a building fulfils the role of a symbol of culture in the surrounding urban space, it is an expression of externalising of the theatre separated from the world, it announces its existence. Those are above all public buildings based on the 19th century model of a city theatre. Here a border between theatre and the outside world is built like a border between *sacrum* and *profanum*, between every day and holiday. Building a structure that dominates its surroundings is one of the modes of creation of relations of a theatre and everyday life which is called **emanation**.

While in the first model an external public space may be considered a part of a theatrical place, in the second one the very building sets its limits. Theatrical site has a character of a hidden space, set apart from the external world, accessible for a chosen group only. Certain Renaissance and Baroque court theatres, small commercial theatres, ones in

² Architect, Ph.D. and Dr. Sc. She has been a scholar at the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology since 2001 and is the author Theatres of interference. Contemporary theatrical architecture and informal space of a theatre and works in a design team which has been awarded with dozens of prizes and mentions. The National Museum of the Przemysł Region was nominated for the European Mies Van Der Rohe Award 2008 and mentioned in the SARP Award of the Year Competition in 2008. Capitol Theatre in Wrocław won the Grand Prix in the Piękny Wrocław competition 2013 and was mentioned in the SARP Award of the Year Competition 2013. Contemporary Art Gallery BWA in Nowy Sącz became the best building of Nowy Sącz in the 1st decade of the 21st century.

non-theatrical places. Theatre-shelter is separated from the external world and protected by walls, buildings, sometimes by urban blocks, as if they were to protect it. Such a relation may be called **isolation**. It is an actual severing of a theatrical metaphor from any outside influences. Passing their border is at the same a passage from a public area into a private one, from an accessible space to a concealed one.

In the third model of a theatrical place an external public space is incorporated into constructing a theatrical space or introduced into the space of theatre itself. That model may be referred to the Classical Greek or Medieval theatre. In the antique Greek one, an entire hill [of an amphitheatre] was incorporated into the theatrical space, also beyond the very stone auditorium. One may recall here the words of a Polish theatre director and theoretician, Kazimierz Braun: 'The border could be defined by everybody who came at last, who stood further, at the slope, was not beyond theatre, was inside indeed, as theatre ended only behind him (...) it radiated and included' [1]. In the Medieval theatre mansion stages were placed at public squares or at markets and turned towards any open space (with no concrete location) which was thus becoming a new theatrical site. Theatre buildings whose space may be intertwined with surrounding public spaces are called theatres of **interference**.

In contemporary theatre architecture there are examples which are inscribed into the trend of building the relation of interference. These are structures introducing spatial and functional architectural solutions which give a

chance to a special exchange of theatrical and social life. Their new relation could introduce a special value both for the art of theatre and a particular place for an urban community, as a theatre building may or even should be today.

Spaces for the audience, as ones serving the spectacle, were usually linked with the public domain by means of an entrance hall with the box office. This was the only part of a theatre building accessible apart from the hours of the show itself. Theatres of interference, directing themselves towards the real world are opening up much broader areas. These are theatre cafes and restaurants where one may meet the artists. Also galleries are appearing at the theatres and in theatre foyers workshops and artistic meetings are organised. Everyday life touches upon a holiday space. Mutual interference of theatre and public space is not limited to 'showing' one world to the other. Interference may lead to their deeper superposition. Spaces for the audience may touch upon the spaces of spectacle itself. Coming out of a theatre from its prepared space into the real world may happen in that part of the building. Its character is not as strongly determined by technological and acoustic conditions as theatre halls. Steady technological equipment is rather limited. Moreover, decidedly lower acoustic demands (separation from external noises) give a chance to seize the opportunity of tying those spaces with the external ones. Then a spectacle may take place both in the theatre hall itself, in the audience and in the external public space which is an integral part of a theatre site.

An example of such an open place may be the courtyard of the Capitol Theatre in Wrocław, whose rebuilding and extension, due to the winning competition entry by Kozięń Architekci, was finished in 2013. As a result of that endeavour, the historic building of the luxury 'Capitol' cinema of the year 1928, designed by Friedrich Lipp, became an element building new spatial relations, entirely different than the ones that were nearly a hundred years old. Originally it consisted of three masses connected by a passage. Following the bombings during the Second World War only the main hall, which was previously hidden in the urban block interior was left, along with the backstage building. Of the front residential structure, as well as of the majority of other buildings at that street, only a heap of rubble was left. The renovation of the hall in the 1950s for the then Silesia Cinema caused further damages of the Expressionist interior design. In the year 2005 the competition for rebuilding and extension of the theatre was announced. The winning entry proposed the expressive marking of both the original plots and the historic spatial layout. Marking of a glazed 'trace' of the [once] extant building in the current solid wall and introduction of lit pilasters made of glass and of the beam of matte glass above the drive through the building, as an advertising for the Theatre, was to remind, at least partly, of the unusual character of the nonexistent main building of Capitol Cinema. It was faced with ceramic tiles covered with gold amalgamate. It was decided that the old splendour of the cinema hall should be retrieved by means of returning to the red and gold of the 1920s. The

old shallow stage of the cinema-cum-theatre was replaced by a deep stage equipped with trapdoors, revolving stage and loft 24 m high. The multi-surface layout of the entrance gate created an intermediary zone of a threshold between the open space of a square and the building's interior. The roofed passage, like the old arcades which were conducive to building an urban social space, served both passers-by and those who are heading for the theatre. However, passing through its door, they are no longer in a service passage leading from there to the backstage. They enter the courtyard which belongs both to public space (being opened during the day, not only during the shows) and that is an integral part of the space for spectators in the theatre. Potentially it also becomes a space for a spectacle. Thus a theatre may happen in public space that belongs to the world of everyday reality. Courtyard which used to be just a backyard of city tenements, becomes a central point of the spatial layout. Everyday theatre life happens around it. Artists walk through the galleries, shadows of exercising dancers are appearing from behind the matte glazed walls. External users, walking to the workshop halls, tread the same galleries, thus touching spaces which were, until now, completely inaccessible for them. The building of a theatre hall is no longer concealed in the block interior but it became an element of interference of theatre space with public one through spectators' spaces. In this way theatre was linked to its surroundings, internal space with an external, and everyday space with a holiday one.

An attempt at setting both a theatrical space and a cultural one by means of a spectators'

space was elaborated by the architects of the winning competition entry for Nowy Teatr (The New Theatre) in Warsaw (2009) – i.e. by the team of Marek Koziński, Katarzyna Kozińska-Kornecka and the authoress of this article (Koziński Architekci). The design is the composition of two independent spatial forms, whereby the first of them is a historic one-story post-industrial hall. Second form is the bridge-like beam suspended above the undulating green park surface. The old hall itself is to contain, following the adaptation, a theatre hall of a flexible auditorium with the possibility of division into independently functioning interiors and the backstage. In front of the hall, under the suspended beam, a foyer linked to the park is provided. It should provide a space of variegated uses: recreation for the participants of the theatre spectacles and events in the multipurpose hall, gallery presenting the artistic activity or various art forms (installations, performances). It may be a fragment of a spectacle area as its extension beyond the hall, or a space integrated with the external park. Above the foyer a structure is hung that serves as a laboratory of creative work with rehearsal halls. Educational zone with an exhibition area and a bookstore. Relations of various forms of theatrical presentations and accompanying plein-air actions are to create a new quality of a bond between theatre spectators and artists as well as between structures and their surroundings. Here the area of a spectacle may extend from the interior of an early 20th century industrial hall through the area under the suspended bridge-like beam to the undulating park surface. At the same time all those spaces

may be dedicated to everyday life and be accessible to every passing person. Thus park becomes a place of games, relaxation and sports. Broad accessibility from the park is provided by a moveable, lifting wall which renders foyer a kind of an urban loggia. Hall interior, adjusted to various forms of a theatrical spectacle, may be a generally accessible space for variegated social activities. Theatre space thus becomes open for the external world.

The relation of theatrical space to cultural space is created by means of mediating zones, spaces of a theatrical building which used to separate it. It brings to mind ancient Greek amphitheatres which were open in their landscape or medieval mansion stages set at streets and squares. Piotr Gruszczyński described so the place that Teatr Nowy was to become: 'open from early morning till late at night, friendly, intellectual and chilled-out, at the same time demanding and permissive. Imposing its own pace of being, living and experiencing. Yet liberal, not constricting. Perhaps being a subtle hint. That is - a space of artistic freedom' [8]. Such a place could not be subject to the stiff rules of a theatre structure. Here the same space once belonged to spectators or to actors, it may become a place of their meetings and talks. There are no stiffly defined divisions. Every space may become a site or a spectacle, of theatrical hall contained in the main part of the historic hall through the rehearsal hall in a suspended bridge-like container to an open multipurpose space of a landscaped terrain. Contemporary architecture operates not with two, but three types of theatre space. The

auditoriums, or black-box interiors are no longer the only ones that are taken into account. A space closely linked with the place, always unique and unrepeatable is the third one. Theatre building, called the theatre of interference, taking over the rules of the surrounding urban structure, transforms it and includes in principle to build the theatre space. Theatre place is created by both the theatre space and public space. This place has the potential of becoming a theatrical space in these both areas. Mutual unbreakable relationship of the theatre and the city acquires a new dimension.

TRANSLATION: Marta Urbańska

Keywords: Theatre Architecture; Urban Culture; Urban Structure

References:

- [1] Braun, Kazimierz, *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa 1982
- [2] Carlson, Marvin, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca/London 1993
- [3] Gyurkovich, Mateusz, *Hybrydowe przestrzenie kultury we współczesnym mieście europejskim*, Politechnika Krakowska, Kraków 2013.
- [4] Hall, Edward T., *Ukryty wymiar*, przeł. Teresa Hołówska, Muza S.A., Warszawa 1997
- [5] Kozieln-Woźniak, Magdalena, *Teatry interferencji : współczesna architektura teatralna a nieformalna Przestrzeń teatru*. Monografia, Politechnika Krakowska, Kraków 2015.
- [6] McAuley G., *Space in Performance. Making meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, 2000.
- [7] *Między teatrem a światem. W kręgu problemów dramatu, sztuki scenicznej i teatralizacji kultury*, red. Ryszard Strzelecki, Wyd. UKW, Bydgoszcz 2010.
- [8] *Nowy Teatr, Nowe Miejsce. Koncepcje architektoniczne siedziby Nowego Teatru*, Catalogue of the exhibition of architectural designs 'Nowy Teatr Nowe Miejsce', Warszawa 15–30 April 2009, Nowy Teatr, Warszawa 2009
- [9] Obracaj , Piotr, *Sztuka teatru a ewolucja architektury scenicznej. Od wzorów ateńskich po światową standaryzację włoskiej sceny barokowej*, Politechnika Opolska, Opole 2007
- [10] Ratajczak, Dobrochna, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 1985
- [11] Rewers, Ewa, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005
- [12] Wiles, David, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012

TEATROS DE INTERFERÊNCIA

Como o espaço arquitetônico contemporâneo poderia expressar as ideias do teatro? A busca por uma resposta começou com a busca de vínculos entre o teatro e a cultura urbana - urbanidade do teatro como lugar de construção de vínculos sociais, comunidade [5]. A missão social do teatro deixou de se limitar apenas aos espetáculos teatrais e seus elementos integrantes passam a ser outros eventos que passam a reunir, acionar, concentrar os habitantes da cidade. Os objetivos do teatro como evento social baseado na necessidade de

construção da comunidade no contato direto e real dos espectadores com os atores e dos espectadores consigo mesmos, colocam novas tarefas para a arquitetura dos teatros. A arquitetura poderia recuperar o poder de criar espaços adequados ao teatro através da realização da necessidade de espaço comum na cidade. É uma busca de soluções arquitetônicas que possam refletir o sentido do teatro, expressar ideias contemporâneas, ou até mesmo criar o sentido do teatro em nossa época, como outrora foi feito por uma caixa no teatro

ilusório. O espaço ao redor de um teatro é principalmente um espaço amplamente acessível de caráter cultural. São praças, ruas, parques. Pode-se discernir três modelos básicos de modelagem das relações entre o espaço teatral e o espaço público externo em um lugar teatral.

No primeiro modelo, um local de teatro consiste em um espaço público ao redor de um edifício que limita e separa o espaço interno de um teatro. Neste mesmo modelo um edifício cumpre o papel de símbolo da cultura no espaço urbano envolvente, é uma expressão de exteriorização do teatro separado do mundo, anuncia a sua existência. São sobretudo edifícios públicos baseados no modelo de teatro da cidade do século XIX. Aqui constrói-se uma fronteira entre o teatro e o mundo exterior como uma fronteira entre o sacro e o profanum, entre o dia-a-dia e o feriado. Construir uma estrutura que domine seu entorno é um dos modos de criação das relações do teatro e da vida cotidiana que se denomina emanção.

Enquanto no primeiro modelo um espaço público externo pode ser considerado parte de um lugar teatral, no segundo o próprio edifício estabelece seus limites. O local teatral tem o caráter de um espaço oculto, separado do mundo externo, acessível apenas a um grupo escolhido. Certos teatros da corte renascentista e barroco, pequenos teatros comerciais, outros em lugares não teatrais. O teatro-abrigo é separado do mundo externo e protegido por muros, prédios, às vezes por quarteirões, como se fossem protegê-lo. Tal relação pode ser chamada de isolamento. É uma separação real de uma metáfora teatral de quaisquer influências externas. Passar sua fronteira é ao mesmo tempo uma passagem de uma área pública para uma privada, de um espaço acessível para um oculto.

No terceiro modelo de lugar teatral, um espaço público externo é incorporado à construção de um espaço teatral ou introduzido no próprio espaço do teatro. Esse modelo pode ser referido ao teatro grego clássico ou medieval. Na antiga grega, uma colina inteira [de um anfiteatro] foi incorporada ao espaço teatral, também além do próprio auditório de pedra. Pode-se lembrar aqui as palavras de um diretor de teatro e teórico polonês, Kazimierz Braun: “A fronteira poderia ser definida por todos que finalmente chegaram, que ficaram mais longe, na encosta, não estavam além do teatro, estavam de fato dentro, como o teatro acabou. Só atrás dele (...) irradiava e incluía’ [1]. No teatro medieval, os palcos das mansões eram colocados em praças públicas ou em mercados e voltados para qualquer espaço aberto (sem localização concreta) que se tornava assim um novo local teatral. Os edifícios teatrais cujo espaço pode estar interligado com os espaços públicos circundantes são chamados de teatros de interferência.

Na arquitetura teatral contemporânea há exemplos que se inscrevem na tendência de construção da relação de interferência. São estruturas que introduzem soluções arquitetônicas espaciais e funcionais que permitem uma troca especial da vida teatral e social. Sua nova relação poderia introduzir um valor especial tanto para a arte do teatro quanto para um lugar particular para uma comunidade urbana, como um edifício de teatro pode ou deve ser hoje.

Os espaços de platéia, como os que serviam ao espetáculo, eram geralmente vinculados ao domínio público por meio de um hall de entrada com a bilheteria. Esta era a única parte de um edifício de teatro acessível além do horário do espetáculo em si. Teatros de interferência, voltados para o mundo real, estão abrindo áreas muito mais

amplas. São cafés-teatro e restaurantes onde se pode conhecer os artistas. Também galerias estão aparecendo nos teatros e nos saguões do teatro são organizadas oficinas e encontros artísticos. A vida cotidiana toca em um espaço de férias. A interferência mútua do teatro e do espaço público não se limita a “mostrar” um mundo ao outro. A interferência pode levar à sua superposição mais profunda. Os espaços para o público podem tocar os próprios espaços do espetáculo. Sair de um teatro de seu espaço preparado para o mundo real pode acontecer nessa parte do edifício. Seu caráter não é tão fortemente determinado pelas condições tecnológicas e acústicas como as salas de teatro. O equipamento tecnológico estável é bastante limitado. Além disso, exigências acústicas decididamente mais baixas (separação de ruídos externos) dão a chance de aproveitar a oportunidade de vincular esses espaços aos externos. Então um espetáculo pode acontecer tanto na própria sala do teatro, na platéia e no espaço público externo que é parte integrante de um local de teatro.

Um exemplo de um local tão aberto pode ser o pátio do Teatro do Capitólio em Wrocław, cuja reconstrução e ampliação, devido à entrada vencedora do concurso de Kozień Architekci, foi concluída em 2013. Como resultado desse esforço, o edifício histórico do cinema de luxo 'Capitol' do ano de 1928, projetado por Friedrich Lipp, tornou-se um elemento de construção de novas relações espaciais, totalmente diferentes das que tinham quase cem anos. Originalmente consistia de três massas conectadas por uma passagem. Após os bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial, resta apenas o salão principal, que antes estava escondido no interior do quarteirão, junto com o prédio dos bastidores. Da estrutura residencial da

frente, assim como da maioria dos outros edifícios daquela rua, restava apenas um amontoado de escombros. A reforma do salão na década de 1950 para o então Silésia Cinema causou mais danos ao design de interiores expressionista. No ano de 2005 foi anunciado o concurso para reconstrução e ampliação do teatro. A proposta vencedora propunha a marcação expressiva tanto das parcelas originais quanto do traçado espacial histórico. A marcação de um 'traço' envidraçado do edifício existente na atual parede sólida e a introdução de pilastras iluminadas de vidro e da viga de vidro fosco acima da entrada do edifício, como publicidade para o Teatro, foi lembram, pelo menos em parte, o caráter inusitado do inexistente edifício principal do Capitol Cinema. Foi revestido com ladrilhos cerâmicos cobertos com amálgama de ouro. Foi decidido que o antigo esplendor da sala de cinema deveria ser recuperado por meio do retorno ao vermelho e dourado da década de 1920. O antigo palco raso do cinema-com-teatro foi substituído por um palco profundo equipado com alçapões, palco giratório e loft de 24 m de altura. A disposição multissuperfície do portão de entrada criou uma zona intermediária de soleira entre o espaço aberto de uma praça e o interior do edifício. A passagem coberta, tal como as antigas arcadas que serviam para a construção de um espaço social urbano, servia tanto aos transeuntes como aos que se dirigiam ao teatro. No entanto, ao passarem pela sua porta, já não se encontram numa passagem de serviço que conduz dali para os bastidores. Entram no pátio que pertence tanto ao espaço público (aberto durante o dia, não só durante os espetáculos) e que é parte integrante do espaço dos espectadores no teatro.

Potencialmente, também se torna um espaço para um espetáculo. Assim, um teatro pode acontecer no

espaço público que pertence ao mundo da realidade cotidiana. Pátio que antes era apenas um quintal de cortiços da cidade, torna-se um ponto central do layout espacial. A vida teatral cotidiana acontece em torno dele. Artistas andam pelas galerias, sombras de dançarinos se exercitando estão aparecendo por trás das paredes de vidro fosco. Os usuários externos, caminhando para as salas das oficinas, percorrem as mesmas galerias, tocando assim em espaços que até então eram completamente inacessíveis para eles. A construção de uma sala de teatro deixou de se esconder no interior do quarteirão, mas tornou-se um elemento de interferência do espaço teatral com o público através dos espaços dos espectadores. Desta forma o teatro estava ligado ao seu entorno, o espaço interno com o externo e o espaço cotidiano com o espaço de férias.

Uma tentativa de definir um espaço teatral e cultural por meio de um espaço de espectadores foi elaborada pelos arquitetos da entrada vencedora do concurso Nowy Teatr (O Novo Teatro) em Varsóvia (2009) – ou seja, pela equipe de Marek Kozieln, Katarzyna Kozieln-Kornecka e a autora deste artigo (Kozieln Architekci). O projeto é a composição de duas formas espaciais independentes, sendo a primeira delas um histórico salão pós-industrial de um andar.

A segunda forma é a viga em forma de ponte suspensa acima da superfície ondulante do parque verde. A própria sala antiga deverá conter, após a adaptação, uma sala de teatro de auditório flexível com possibilidade de divisão em interiores de funcionamento independente e bastidores. Em frente ao salão, sob a viga suspensa, está previsto um foyer vinculado ao parque. Deve proporcionar um espaço de usos variados: recreação para os participantes dos espetáculos teatrais e eventos na

sala polivalente, galeria de apresentação da atividade artística ou diversas formas de arte (instalações, performances). Pode ser um fragmento de uma área de espetáculos como sua extensão para além do salão, ou um espaço integrado ao parque externo. Acima do foyer está pendurada uma estrutura que serve como laboratório de trabalho criativo com salas de ensaio. Zona educativa com zona de exposições e livraria. As relações de várias formas de apresentações teatrais e as ações plein-air que as acompanham devem criar uma nova qualidade de vínculo entre espectadores de teatro e artistas, bem como entre estruturas e seus arredores. Aqui, a área de um espetáculo pode se estender do interior de um galpão industrial do início do século 20 através da área sob a viga suspensa em forma de ponte até a superfície ondulada do parque. Ao mesmo tempo, todos esses espaços podem ser dedicados à vida cotidiana e ser acessíveis a todas as pessoas que passam. Assim, o parque torna-se um local de jogos, relaxamento e esportes. A ampla acessibilidade do parque é fornecida por uma parede móvel e elevatória que torna o foyer uma espécie de loggieta urbana. O interior do salão, ajustado a várias formas de espetáculo teatral, pode ser um espaço geralmente acessível para atividades sociais variadas. O espaço teatral torna-se assim aberto para o mundo externo.

A relação do espaço teatral com o espaço cultural é criada por meio de zonas mediadoras, espaços de um edifício teatral que o separava. Faz lembrar os antigos anfiteatros gregos que estavam abertos em sua paisagem ou palcos de mansões medievais situados em ruas e praças. Piotr Gruszczyński descreveu assim o lugar que o Teatr Nowy se tornaria: “aberto desde o início da manhã e até tarde da noite, amigável, intelectual e descontraído, ao

mesmo tempo exigente e permissivo. Impondo seu próprio ritmo de ser, viver e vivenciar. No entanto, liberal, não restritivo. Talvez sendo uma dica sutil. Ou seja - um espaço de liberdade artística' [8]. Tal lugar não poderia estar sujeito às rígidas regras de uma estrutura teatral. Aqui o mesmo espaço que pertenceu aos espectadores ou aos atores, pode se tornar um lugar de seus encontros e conversas. Não há divisões rigidamente definidas. Cada espaço pode tornar-se um local ou um espetáculo, de sala teatral contida na parte principal da sala histórica, passando pela sala de ensaios em um contêiner suspenso tipo ponte até um espaço polivalente aberto de um terreno ajardinado.

A arquitetura contemporânea opera não com dois, mas três tipos de espaço teatral. Os auditórios, ou

interiores de caixas-pretas, já não são os únicos a se ter em conta. Um espaço intimamente ligado ao lugar, sempre único e irrepetível é o terceiro. A edificação teatral, denominada teatro da interferência, assumindo as regras da estrutura urbana circundante, transforma-a e inclui em princípio a construção do espaço teatral. O lugar do teatro é criado tanto pelo espaço do teatro quanto pelo espaço público. Este lugar tem potencial para se tornar um espaço teatral nessas duas áreas. A relação mútua e inquebrável do teatro e da cidade adquire uma nova dimensão. (Trad. Evelyn Lima)

LIGHT AND TRANSPARENCY: TOWARD AN EXPANDED GREEN THEATRE (PAUL SCHEERBART AND BRUNO TAUT)

Cristina Grazioli³

In the last years I investigated Paul Scheerbart's theatrical work and conception in relationship to the well-known architect Bruno Taut. My proposal for the Rio Conference 2022 will concern mainly historical aspects, but connections with our present are also possible.

My paper will propose a synthesis of several aspects: the theatrical implications of Scheerbart's famous essay *Glass Architecture* (*Glasarchitektur*, 1914); the project involved in his theatrical texts (plays and critical interventions), in a conception that does not separate imagined worlds (at the origin of Science Fiction) from vegetable and mineral universes; the theatrical scene conceived as the 'stage' of the world (a world open to the irruptions of the unpredictable and extra-human). I will focus on the concept of 'transparency' and on the relationship with Bruno Taut.

Bruno Taut is an author studied extensively as an architect, but almost ignored as a professional of the theatre. I will consider the influence exerted by Scheerbart, their collaboration (particularly the *Glashaus* built

for the Cologne *Werkbund* Exhibition in 1914), his activity as a scenographer (infused with light and transparency, in particular the sets for *Die Jungfrau von Orleans*, 1921) and his theatrical and film projects (*Der Weltbaumeister*, dedicated to Scheerbart; *Alpine Architektur*, *Die Kröne der Städte*, *Die Galoschen des Glücks*).

The cultural and historical context is also an interesting subject, from which these experiences cannot be separated: particularly the projects of *Gartenstädte* (garden cities), within which the theatrical space played a significant role (for instance in Darmstadt and Hellerau).

The new architecture implemented in these experiments can also be compared to the great innovation of greenhouses in Botanical Gardens (Scheerbart wrote also on this 'paradise' places), starting in the mid-19th century.

This point leads to the second moment of my proposal, namely the connections of these 'visions' with the present. It is precisely the element of light, a motif that runs through all the areas mentioned above, that can answer

³ Cristina Grazioli is Professor in *History and Aesthetics of Stage Lighting* and *Teatri di figure: histories and aesthetics* at the University of Padua. Her researches focus on the relationship between theatre and visual arts, German Theater at the beginning of the 20th century, Aesthetics of Puppetry, Lighting in the theatre. Among her studies: *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, 1999; *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, 2008; R.M. Rilke, *Scritti sul teatro*, Costa & Nolan 1995; *Humain-Non humain* «Puck. La Marionnette et les autres Arts», n. 20, 2014 (co-editor with Didier Plassard); *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress 2021 (with Pasquale Mari). She is PI in the project *Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena* (sciami.direluce.com); she's writing a book about Scheerbart and Taut concept of 'Transparency'.

to this perspective. The conception of a space shared between performer and spectators, transparency as a declination of light but also as an emblem of the breaking down of barriers between inside and outside spaces, opening up to the 'garden' of the world (Scheerbart would thus be singularly close to concepts such as Gilles Clément's *planetary garden*, to thoughts such as those of Emanuele Coccia on *The life of Plants...*); finally I will approach the relationship between the materiality of the stage and the immateriality of light, at the basis of so many experiences of 'immersive' theatre. Different suggestions invite us to relate Scheerbart's and Taut's thoughts and

experiences to our current desire for a theatrical community, in the perspective of an 'open air', of an *expanded* theatre of light.

Keywords: light as material; colour; atmosphere.

LUCE E TRASPARENZA: VERSO UN TEATRO (BOTANICO) ESPANSO (PAUL SCHEERBART E BRUNO TAUT)

Nel contesto delle ricerche che sto conducendo da diversi anni intorno all'opera di Paul Scheerbart la proposta intende approfondirne il portato teatrale ponendo l'accento sulle relazioni di questo poliedrico artista con Bruno Taut. L'intervento per il convegno di Rio de Janeiro implica un percorso storico, ma anche la sua possibile connessione con il contemporaneo.

Il contributo offrirà una sintesi dei motivi dell'universo dischiuso dal pensiero e dalle opere di questi due grandi 'utopisti': le implicazioni teatrali di *Glasarchitektur* (1914) di Scheerbart; il progetto dei suoi testi teatrali (drammi e interventi critici), la sua concezione che rivela un pensiero che non separa i mondi immaginati (all'origine della Fantascienza) dagli universi vegetali e minerali, la scena teatrale concepita come 'scena' del mondo (un mondo aperto alle irruzioni dell'imprevedibile

e dell'extra-umano). Mi concentrerò sul concetto di Trasparenza e sul rapporto con Bruno Taut.

Bruno Taut è un autore molto studiato come architetto, ma quasi ignorato come professionista del teatro. Considererò l'influenza esercitata da Scheerbart, la loro collaborazione (in particolare nel Glashaus costruito per l'esposizione del Werkbund di Colonia nel 1914); la sua attività di scenografo (infusa di luce e trasparenza, in particolare le scenografie per *Die Jungfrau von Orleans*, 1921), i suoi progetti teatrali e cinematografici (*Der Weltbaumeister*, dedicato a Scheerbart; *Alpine Architektur*, *Die Krone der Städte*, *Die Galoschen des Glücks*).

Interessante è anche il contesto culturale e storico da cui queste esperienze non possono essere separate: in particolare i progetti di *Gartenstädte* (città giardino), all'interno delle quali lo spazio

teatrale gioca un ruolo significativo (per esempio a Darmstadt e Hellerau).

La nuova architettura di questi artisti può anche essere paragonata alla grande innovazione delle serre nei giardini botanici (Scheerbart scrisse anche su questi luoghi 'paradisiaci'), a partire dalla metà del XIX secolo.

Questo punto porta al secondo momento della mia proposta, cioè le connessioni di queste 'visioni' con il presente. È proprio l'elemento della luce, un motivo che attraversa tutti i motivi sopra menzionati, che può rispondere a questa prospettiva. La concezione di uno spazio condiviso tra performer e spettatori, la trasparenza come declinazione della luce ma anche come emblema dell'abbattimento delle barriere tra spazi interni ed esterni, l'apertura al 'giardino' del mondo (Scheerbart sarebbe così singolarmente vicino a concezioni come quella del giardino planetario di

Gilles Clément, o a pensieri come quelli di Emanuele Coccia sulla vita delle piante); infine affronterò il rapporto tra la materialità della scena e l'immaterialità della luce, alla base di tante esperienze di teatro di luce 'espanso' e immersivo.

Keywords: light as material; colour; atmosphere.

References:

- Bornemann-Quecke, Sandra. 2018. *Heilige Szenen. Raumen und Strategien des Sakraler In Theater der Moderne*, Metzler.
- Lütgens, Annelie (ed.). *Visionäre der Moderne. Modern visionaries. Paul Scheerbart Bruno Taut Paul Goesch*. 2016. Berlin: Scheidegger & Spiess/Berlinische Galerie
- Scheerbart, Paul. *Glasarchitektur*. 1914. Berlin: Verlag Der Sturm
- Taut, Bruno. *Der Weltbaumeister*. 1920. *Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*. Hagen: Folkwang

THEATRE, CITY AND PARTICIPATION: BETWEEN MEMORY AND BECOMING

Isabel Bezelga⁴

This discussion, in the intersection between the three axes of the Meeting, convokes the city, performative artistic practices and heritage, looking to problematize some aspects resulting from recent research conducted within the project performance, heritage and community, developed in I&D CHAIA – University of Évora.

The main goal is to investigate and document processes of creation and presentation in non-theatrical spaces, questioning conceptions, functions and meanings that structure the practices of co-creation and development of artistic processes in specific places.

Identity, memory and power are crossed by the perspectives of critical heritage (Harrison, 2013) in the processes that attribute new meanings, question and demand the active listening and participation of citizens in contemporary artistic processes, in the framework of the development of public policies of quality active citizenship.

The conceptual and methodological assumptions reveal the following characteristics: it is a mode of participatory and cooperative research, as researchers,

local artists, teachers and theatre students and different people from the community participate, creating a peculiar combination of knowledge production, training and community cooperation; it fits in the broad approach of Practice Artistic Research (PAR) (Nelson, 2013), taking the city of Évora and its surroundings, namely, its heritage spaces, hosting all sorts of cultural significations and memory. The place is interfered in, as creation triggers occur, in a perspective founded on site-specific theatre (Pearson, 2010) and the relation of affectation (Thompson, 2009).

In contemporary performative practices the presence, use and appropriation of public space as a field of reflection/activation may lead debates on the right to the city.

The process of listening and immersion in heritage spaces, which directly involves community participation (Dicks, 2000), contributes with of the many intersubjectivities that slowly feed the sketches of sensitive cartographies.

Such cartographies contribute to a process of artistic co-creation, involving multicultural outlines and summoning multiple feelings and

⁴ PhD in Theatre Studies and Specialization in Theatre and Education and Intercultural Artistic Methodologies. Teacher of Theatre Arts at the University of Évora. Director of the Theatre Master. She researches in the field of Site Specific and Community Theatre/Participatory Arts as Researcher at I&D CHAIA/UE where she coordinates the Theatre and Performance line, mainly linked to the development of the *Performance, heritage and Community Project*. Has developed activity as: Actress; Teacher; Trainer; Arts Consultant and Evaluator in the Monitoring and Evaluation Committee of Theatre activity at D.R.C.Alentejo (Ministry of Culture); Evaluation Scientific Committee of PhD Grants in Arts (FCT); Conception of the Curricular Orientations of Theatre in Basic and Secondary Education (Ministry of Education); Leader of several international artistic, socio-cultural and educational projects; and other diverse academic production as international scientific congress's organization and academic books and articles author and editor.

individual affections where the dissensus of points of view is welcomed. We bring to discussion the paradigmatic examples of research/creation in three spaces with a strong monumental heritage load in Évora, one of Unesco's world heritage cities, to discuss the aesthetic, ethical and dramaturgical specificities of artistic projects in a "musealized" context.

In the process of research and documentation, several "ghosts" approached and affectively inhabited the bodies of the artists—young researchers, theatre students and community participants—that constituted this team. From the analysis of the laboratories of dramaturgical construction carried out via the organization of several materialities and the respective public presentations, these ghosts

provide the field of site-specific creation/research several dimensions of questioning, in the logic of the dispute of power between center/periphery, representativeness, locus of speech and power.

The delay in the field research and the densification of the performative relationship in a real context in a crescendo of trust and complicity with the inhabitants of the place allow, from new fictionalities and metaphors, the irruption of disruptive elements that, when brought together with the devices of the documentary theatre, allow the public exposure of invisibilities and occultations in the foundational narratives that cross the collective imaginaries.

TEATRO; CIDADE E PARTICIPAÇÃO: ENTRE A MEMÓRIA E O DEVIR

Esta comunicação, na Interseção entre os 3 eixos do Encontro, convocam a cidade, as práticas artísticas performativas e o património e pretende problematizar alguns aspetos resultantes de pesquisa recente conduzida no âmbito do *projeto performance, património e comunidade*, desenvolvida no I&D CHAIA - Universidade de Évora.

Define-se como principal objetivo investigar e documentar processos de criação e apresentação em espaços não-teatrais, questionando concepções, funções e significados que estruturam as práticas de cocriação e desenvolvimento de processos artísticos em lugares específicos.

Identidade, memória e poder são atravessados pelas perspectivas do *património crítico* (Harrison, 2013) nos processos de re-significação,

questionando e exigindo a escuta activa e participação dos cidadãos nos processos artísticos contemporâneos, no quadro do desenvolvimento de políticas públicas de cidadania activa de qualidade. Os pressupostos conceptuais e metodológicos desvelam as seguintes características: Trata-se de um modo de pesquisa participativa e cooperada, pois dela participam investigadores, artistas locais, docentes e estudantes de teatro e distintas pessoas da comunidade, o que a torna peculiar no sentido em que alia dimensões de produção de conhecimento, formação e de cooperação comunitária; Enquadra-se na abordagem lata PAR - *Practice Artistic Research* (Nelson, 2013) tomando a cidade de Évora e arredores, nomeadamente os seus espaços patrimoniais, acolhendo toda a sorte de significações culturais e

de memória, que interferem com o lugar, como desencadeadores da criação, numa perspectiva fundada no teatro *site-specific* (Pearson, 2010) e na relação de *afecção* (Thompson, 2009).

Nas práticas performativas contemporâneas a presença, uso e apropriação do espaço público, como campo de reflexão/ativação pode conduzir ao debate do direito à cidade.

O processo de escuta e imersão nos espaços patrimoniais que implicam directamente a participação da comunidade (Dicks, 2000), contribuem com toda a sorte de intersubjectividades que vão alimentando passo a passo esboços de cartografias sensíveis. Estas, com contornos multiculturais, convocando pluralidade de sentires e afecções individuais - e onde o dissenso dos pontos de vista são acolhidos, contribuem para um processo de cocriação artística. Trago para a discussão os exemplos paradigmáticos da pesquisa/criação em 3 espaços, com forte carga de património monumental, em Évora, cidade património mundial com chancela da Unesco, para discutir as especificidades estéticas, éticas e dramáticas de projectos artísticos em contexto “musealizado”.

No processo de pesquisa e documentação, vários “fantasmas” abordaram e habitaram *afectivamente* os corpos dos artistas - jovens investigadores, estudantes de teatro e participantes da comunidade - que constituíram esta equipa. Estes, através da análise dos laboratórios de construção

dramática realizada através da organização de diversas materialidades e das respectivas apresentações públicas, oferecem ao campo da criação/pesquisa *site specific* diversas dimensões de questionamentos, na lógica de disputa de poder entre centro /periferia, representação, lugar de fala e poder.

A demora nas pesquisas no campo e o adensar da relação performativa em contexto real num crescendo de confiança e cumplicidade com os habitantes do lugar permitem, por meio de novas ficcionalidades e metáforas, a irrupção de elementos disruptivos que, ao serem congregados a dispositivos do teatro documental, permitem expor publicamente as invisibilidades e ocultações nas narrativas fundacionais que atravessam os imaginários coletivos.

Palavras-chave: Performance Site-specific; Património Cultural; Práticas colaborativas

Referências Bibliográficas:

Dicks, B. 2000. *Heritage, Place and Community*. Cardiff: University of Wales Press.

Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge.

Nelson, R. (ed.) 2013. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.

Pearson, M. 2010. *Site-specific Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Thompson, J. 2009. *Performance Affects: Applied Theatre and the end of Effect*. London: Palgrave Macmillan.

THE CHALLENGES OF THE VALUES-BASED CONSERVATION APPROACH: THE CASE OF FUNARTE'S EQUIPMENT REQUALIFICATION AND EXPANSION PROGRAM

Leonardo Castriota⁵

Nowadays, it is widely accepted that the values and the subjectively anchored assessment processes articulate the field of conservation, from the choice of the heritage *corpus* to the decision about the best strategies to protect and intervene on heritage. The various products and processes of culture—be they works of art, buildings, ethnographic artifacts, celebrations, or forms of expression—have different meanings and uses for different individuals and communities; thus, it is the values attributed to them by these individuals or communities that transform some objects, places, and events into “heritage.” In this sense, to understand heritage as a socially constructed activity and to approach its intersubjective character, one must research how these values are articulated in each heritage decision, always examining “why and how heritage is valued, and by whom” (Avrami; Mason, 2000, p. 7).

It is not surprising, therefore, that discussions on this issue are growing, and within the conservation discipline, attempts are being made to develop a methodology that allow one “to incorporate and highlight, at all instances of the process, the dialogue between the many points of view and interests associated with the perception and use of cultural assets” (Coulombié; Ladrón de Guevara, 2009, p. 81). In this framework, “cultural significance” becomes a central concept in conservation, being used in the sense of the ensemble of the multiple values attributed to cultural heritage, as in the Burra Charter, which defines it as the “aesthetic, historic, scientific, social or spiritual value for past, present or future generations” (AUSTRALIA ICOMOS, 2013, p.2).

Thus, one should go beyond the traditional perspective of conservation based on the matter, adopting, as a complement, the idea of conservation based on values, a paradigm in which, more than materiality, the issue of

⁵ Leonardo Barci Castriota is an architect and urban planner who holds a Ph.D. in Philosophy from the Federal University of Minas Gerais, and a postdoctoral period at the Getty Conservation Institute (GCI) in Los Angeles, also at the Universidad Politécnica de Madrid. He is currently a Full Professor at the Federal University of Minas Gerais. He is Secretary-General of the Brazilian Committee of the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS/BRASIL) and, since December 2017, Vice-President of ICOMOS International. He was Vice-President of the National Association for Interdisciplinary Research and Graduate Studies in Social and Humanities (ANINTER-SH), from 2012 to 2016. He was a researcher at the Rockefeller Foundation and at the Getty Conservation Institute, being a researcher with a Productivity grant from the National Council for Scientific and Technological Development, CNPq, since 2002 and from FAPEMIG, with a Minas Gerais Researcher grant, since 2007. He worked as the Head of Cultural Heritage at the Municipality of Belo Horizonte (1993-1994), currently being a member of the Technical Council of the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) and of the State Council for the Heritage of Minas Gerais (CONEP-MG). He was President of the Brazilian Institute of Architects (IAB-MG) (1999-2003) and as Director of the School of Architecture of the Federal University of Minas Gerais (2002-2006). He has extensive bibliographic production, with several books and scientific articles that address the preservation of heritage and the history of architecture,

value attribution itself and the various stakeholders involved will be central. In this values-based conservation perspective, the focus will be, as the name implies, on the values attributed by society, which is understood as always being constituted by several groups of stakeholders and interest groups. "Value", in this case, can be defined as "a series of characteristics or qualities" attributed to an object or site, and "a group of stakeholders and interest groups", as "any group with a legitimate interest in a given property". Considered in our days as the preferred approach in the field of heritage conservation, this perspective is largely based on the Burra Charter, a doctrinal document produced by the Australian Icomos in 1999 in its first version, which has also been developed, and advocated mainly via a series of publications by the Getty Conservation Institute since the late 1990s.

After presenting this new perspective, this paper will discuss its limits and possibilities using Funarte's Equipment Requalification and Expansion Program as a case study, which we have been developing since 2020, in which we seek to adopt this values-based approach. Created in 1975, the National Arts Foundation (Funarte) is the Federal Government agency whose mission is to promote and encourage the production, practice, development, and dissemination of the arts in Brazil and is responsible for federal public policies to stimulate Brazilian artistic production. Currently, Funarte covers the areas of Performing Arts, through circus, dance, and theater, Music, and the Visual Arts, and works to preserve the memory of the arts

and research in the artistic sphere. To achieve its goals, the Funarte has been active in fostering production in its areas of domain via public actions and training of artists, technicians, and producers, implementing programs for the circulation of events, workshops, and technical consultancy, in addition to maintaining cultural venues in Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, and the Federal District.

In the scope of the Strategic Planning that was developed by FUNARTE in 2019, it appeared as a fundamental guideline the intervention on these venues, which are today, for the most part, in poor conservation conditions. Thus, a cooperation agreement was signed with the Federal University of Minas Gerais (UFMG), which seeks to prepare projects to renew the existing venues, aiming to potentiate their use, improving their physical condition and placing them more strongly in the cultural scene. In addition to this, when the predominant action in the Southeast region of Brazil was verified, it was also proposed to expand FUNARTE's action to the other regions of the country, with the prospection of potential buildings that could receive cultural spaces in the cities of Belém (North region), Recife (Northeast region) and Porto Alegre (South region).

From the beginning, this Program was structured in line with the perspective of values-based conservation, defined as "a coordinated and structured operation on a cultural/heritage object or site with the primary objective of protecting the significance of the place", which is "determined from the analysis of the totality of values that society attributes to the object or site". In this sense, an attempt

was made to go beyond the material-based perspective, always considering the main assumptions of this new approach, which has emerged as the dominant paradigm since the turn of the 21st century: values are attributed and not intrinsic; a heritage site has multiple values; heritage values are changeable; cultural values are incommensurable; and, finally, the values of a place are often in conflict. In a detailed analysis of the spaces and buildings to be the object of intervention, we try to consider these points, identifying the

multiple—and often conflicting—values attributed to the site by the various stakeholders, and perceiving them as temporally circumscribed and mutable. In this paper, we will show some examples of the use of this methodology, discussing how the necessarily intersubjective dimension of heritage was approached.

Keywords: Conservation; Heritage; Burra Charter.

OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO BASEADA EM VALORES: O CASO DO PROGRAMA DE REQUALIFICAÇÃO E EXPANSÃO DOS EQUIPAMENTOS DA FUNARTE

Hoje é amplamente aceito que são valores e os processos de avaliação subjetivamente ancorados que articulam o campo da conservação, da escolha do *corpus* patrimonial à decisão sobre as melhores estratégias para se proteger e intervir sobre o patrimônio. Os diversos produtos e processos da cultura – sejam eles obras de arte, edifícios, artefatos etnográficos, celebrações ou formas de expressão – têm significados e usos diferentes para diferentes indivíduos e comunidades; assim, são os valores a eles atribuídos por esses indivíduos ou comunidades que transformam alguns objetos, lugares e eventos em “patrimônio”. Neste sentido, é necessário, para se compreender o patrimônio como uma atividade socialmente construída, aproximando-se de uma compreensão de seu caráter intersubjetivo, pesquisar como se articulam esses valores em cada decisão patrimonial, se examinar sempre “por que e como o patrimônio é valorizado, e por quem”. (Avrami; Mason, 2000, p. 7).

Não é de se estranhar, portanto, que se discuta crescentemente essa questão e se procure desenvolver, no interior da disciplina de conservação, uma metodologia que permita “incorporar e evidenciar, em todas as instâncias do processo, o diálogo entre os muitos pontos de vista e interesses associados à percepção e uso dos bens culturais” (Coulombié; Ladrón de Guevara (2009, p. 81). Neste quadro, a “significância cultural” passa a ser considerada como um conceito central na conservação, sendo usada no sentido de reunião dos múltiplos valores atribuídos ao patrimônio cultural, como na *Carta de Burra*, que a define como “o valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, presentes e futuras” (AUSTRALIA ICOMOS, 2013, p.2).

Trata-se, assim, de se ultrapassar a perspectiva tradicional da conservação-baseada-na-matéria, adotando-se, complementarmente, a ideia da conservação-baseada-em-valores, paradigma em que, mais que a materialidade, vai ser central a própria questão da atribuição de valor e os diversos

agentes nela envolvidos. Na perspectiva da conservação-baseada-em-valores, o foco vai estar, como o próprio nome indica, nos valores atribuídos pela sociedade, que é compreendida como sendo constituída sempre por vários grupos de agentes e de interesse, compreendendo-se “valor”, neste caso, como “uma série de características ou qualidades” atribuída a um objeto ou sítio e “grupo de agentes e de interesse” como “qualquer grupo com um interesse legítimo naquele bem”. Considerada em nossos dias como a abordagem preferencial no campo da conservação do patrimônio, esta perspectiva se baseia amplamente na Carta de Burra, documento doutrinário produzido pelo Icomos australiano em 1999, em sua primeira versão, tendo sido desenvolvida e defendida principalmente através de uma série de publicações do *Getty Conservation Institute* desde o final dos anos 1990.

Após apresentar essa nova perspectiva, este trabalho vai discutir seus limites e possibilidades através do estudo de caso do Programa de Requalificação e Expansão dos Equipamentos da Funarte, que vimos desenvolvendo desde 2020, no qual procura se adotar essa abordagem. Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão do Governo Federal cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país, sendo responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras. Atualmente a Funarte abrange as áreas das Artes Cênicas, por meio das linguagens de circo, dança e teatro, da Música e das Artes Visuais, atuando também na preservação da memória das artes e a pesquisa na esfera artística. Para alcançar seus objetivos, a Fundação Nacional de Artes tem agido no fomento à produção em suas

áreas de domínio, por meio da formação de público e na capacitação de artistas, técnicos e produtores, implementado programas de circulação de eventos, oficinas e consultorias técnicas, além de manter espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal.

No âmbito do Planejamento Estratégico que foi desenvolvido pela FUNARTE em 2019, apareceu como diretriz fundamental a atuação sobre esses espaços, que se encontram hoje, em sua maioria, em más condições de conservação. Assim, foi firmado um Termo de Execução Descentralizada com a UFMG, através do qual se pretende preparar os projetos para se requalificar os equipamentos existentes, visando potencializar o seu uso, melhorando sua condição física e situando-os com mais força na cena cultural. Além disso, ao se constatar a predominância da atuação na região Sudeste, propôs-se também expandir a atuação da FUNARTE para outras regiões do país, com a prospecção de potenciais edifícios que possam receber espaços culturais nas demais regiões do país nas cidades de Belém (região Norte), Recife (região Nordeste) e Porto Alegre (região Sul).

Desde o início, esse Programa foi estruturado em consonância com a perspectiva da conservação-baseada-em-valores, definida como “uma operação coordenada e estruturada sobre um objeto ou sítio cultural/patrimonial com o objetivo primário de proteger a significância do lugar”, que é “determinada através da análise da totalidade dos valores que a sociedade atribui ao objeto ou sítio”. Neste sentido, procurou-se ultrapassar a perspectiva baseada na matéria, considerando-se sempre os principais pressupostos desse novo paradigma, que vem se impondo no campo do patrimônio: os valores são atribuídos e não intrínsecos; um lugar de patrimônio tem múltiplos

valores; os valores do patrimônio são mutáveis; os valores culturais são incomensuráveis e, finalmente, os valores de um lugar estão frequentemente em conflito. Numa operação de leitura circunstanciada dos espaços e edifícios a serem objeto de intervenção, procuramos considerar esses pontos, identificando os múltiplos – e muitas vezes conflitantes – valores atribuídos ao sítio e percebendo-os como temporalmente circunscritos e mutáveis. Neste trabalho vamos mostrar alguns exemplos da utilização dessa metodologia, discutindo como se abordou a dimensão necessariamente intersubjetiva envolvida.

Palavras-chave: Conservação; Patrimônio; Carta de Burra.

Referências bibliográficas

AUSTRALIA ICOMOS. *The Burra Charter 2013: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*. Burwood, Australia: AUSTRALIA ICOMOS, 2013.

Avrami, Erica; Mason, Randall; De La Torre, Marta (Orgs.). 2000. *Values and Heritage Conservation: Research Report*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Castriota, Leonardo Barci. 2022. *Patrimônio e Valores I. A via crítica de Alois Riegl*. Belo Horizonte: Miguilim: IEDS.

Coulombié, Julieta Elizaga; Ladrón de Guevara, Bernardita. La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual. *Conserva*. N. 13, 2009. p. 81-94.

Riegl, Alois. 1995. *Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

INDUSTRIAL HERITAGE IN BRAZIL TODAY: SOME CHALLENGES

Beatriz Mugayar Kühl⁶

The presentation deals with issues related to industrial heritage today in Brazil, exploring some of the challenges found. Some of the conceptual questions will be analyzed to deepen some of the problems related to the preservation of cultural assets in their application to industrial heritage, exploring, in particular, instruments offered by the disciplinary field of restoration (Choay, 2011). One of the premises of the presentation is that it is important to understand industrial heritage, despite its specificities, as a part of the discussions on cultural heritage as a whole, so that it is not treated predominantly as an exception (Kühl, 2018). Some fundamental aspects related to the conservation of cultural heritage will be discussed in a succinct manner to face this issue, mobilizing basic references also in what concerns industrial heritage in Brazil (such as Rufinoni, 2013), establishing a basis from which other related aspects will be discussed in the sequence. The first one is the correlation between preservation of cultural heritage and

quality of the environment and quality of life, encompassing the discussion of the social responsibility of architects (Settis, 2017).

These issues are also related to the role that cultural heritage can have to counterbalance the excessive “presentism” (Hartog, 2015) existing nowadays and are also linked to questions of intergenerational equity. Other aspect to be pinpointed is the prejudice, predominant in Brazil, that conscientious preservation is unfeasible from an economic point of view. The final considerations then stress the role of cultural heritage—and industrial heritage in particular—as a means to improve the general quality of the environment and promote a better quality of life.

Keywords: Industrial Heritage; Restoration; Intergenerational Equity.

⁶ Beatriz Mugayar Kühl. Full Professor, Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo (FAUUSP), Brazil. Architect (1998), FAUUSP, Certificate of Advanced Studies in the Conservation of Historic Towns and Buildings (1990) and Master's degree (1992), Raymond Lemaire Centre for Conservation, Katholieke Universiteit Leuven, Belgium. PhD (1996), FAUUSP, Post-doc (non-consecutive), Sapienza University of Rome (2001- 2005). Is responsible for courses in undergraduate studies and graduate studies, related to history of architecture and conservation since 1998. For more than twenty years has dedicated herself to researches related to theoretical aspects of conservation and industrial archaeology in the state of São Paulo, with special interest in railways. Has several publications, among which the books: *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. [The Preservation of Industrial Architecture, Cotia, Ateliê / FAPESP 2009 and 2018; *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo* [Iron Architecture and Railroad Station in São Paulo], Cotia, Ateliê / FAPESP, 1998

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL NO BRASIL DE HOJE: ALGUNS DESAFIOS

A apresentação tratará de temas relacionados ao patrimônio industrial no Brasil de hoje, explorando alguns dos desafios que temos de enfrentar. Serão analisadas algumas questões conceituais e, para aprofundar a discussão de alguns dos problemas relacionados à preservação de bens culturais em sua aplicação para o patrimônio industrial, serão explorados, em particular, instrumentos oferecidos pelo campo disciplinar da restauração (Choay, 2011).

Uma das premissas da apresentação é a de que é importante entender o patrimônio industrial, mesmo com suas especificidades, como parte das discussões sobre o patrimônio cultural em geral, de modo a que não seja tratado prevalentemente como uma exceção (Kühl, 2018). Para enfrentar esses problemas, alguns dos principais aspectos relacionados à restauração dos bens culturais serão discutidos de modo sucinto, mobilizando referências essenciais sobre o patrimônio industrial no Brasil (como Ruffini, 2013). Isso permite estabelecer uma base a partir da qual alguns outros aspectos relacionados serão discutidos na sequência. O primeiro deles, é a correlação entre preservação do patrimônio cultural e qualidade do ambiente e qualidade de vida, englobando a discussão sobre a responsabilidade social dos arquitetos (Settis, 2017). Esses temas são também

relacionados ao papel que o patrimônio cultural pode ter para contrabalançar o excessivo “presentismo” (Hartog, 2015) que enfrentamos nos dias de hoje e também são relacionadas com a questão da equidade intergeracional. Outro aspecto a ser evidenciado é o preconceito, predominante no Brasil, de que uma preservação conscienciosa é inviável do ponto de vista econômico. Nas considerações finais o papel do patrimônio cultural e do patrimônio industrial em particular serão evidenciados como meio de melhorar a qualidade geral do ambiente e para promover melhor qualidade de vida.

Palavras-Chave: Patrimônio Industrial; Restauração; Equidade Intergeracional.

Referências Bibliográficas:

- Choay, Françoise. 2009. *Le patrimoine en questions*. Paris: Seuil.
- Hartog, François. 2015. *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. New York: Columbia University Press.
- Kühl, Beatriz. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. 2018. Cotia: Ateliê-FAPESP.
- Ruffini, Manoela. 2013. *Preservação e restauro urbanos. Intervenções em sítios industriais*. São Paulo: Unifesp-Edusp-Fapesp.
- Settis, Salvatore. *Architettura e democrazia*. 2017. Torino: Einaudi.

WHEN ARCHITECTURE AND SCENOGRAPHY MERGE IN THE SAME SPACE

J.C. Serroni⁷

I have been doing scenography and theatrical architecture for almost 50 years, and I almost always do architecture or scenography separately. On all occasions, I seek a dialogue between the two. I always try to harmoniously insert my scenographies into the spaces given to me, whether on an Italian-style stage or in a more flexible space. In the midst of these possibilities, I have been living for about 15 years a rare experience at Armazém da Utopia (the Utopia Warehouse), in Rio de Janeiro, with the Ensaio Aberto Theater Company.

The complex space of Armazém da Utopia is composed of two large warehouses, one measuring 3200 m² from the beginning of the 20th century and the other, which we call the Annex, built in the 1950s, measuring 1700 m². Both spaces have ceilings of 12 meters high in their highest part, and the warehouses present three naves, demarcated by columns. The highest columns are made of iron and the smallest of concrete.

The large warehouse is listed by the Rio de Janeiro Cultural Heritage Council and has its entire structure preserved. Located in the Docklands area of Rio, these warehouses are

now facing the sidewalk created during the 2014 Olympics.

These spaces, more than instigating, have made possible the most varied forms of theatrical uses proposed by the director of Companhia Ensaio Aberto, Luiz Fernando Lobo, and me.

Since my first intervention in this space, with the play 'Sacco and Vanzetti', I have never tried to hide the beauty of the space's internal architecture, revealing it, always in order to interact with the scenography implanted there. Everything is on display, and the public does not differentiate the architecture from the place and scenography. This relationship is also very much provoked by the light design created for the plays.

Later I have staged 'Canto Negro,' 'The Exception and the Rule,' 'La Mandragora,' 'The Dragon,' and 'Severin Death and Life.' Either staging on a frontal Italianate stage, in a theater-in-the-round, or with the audience standing to watch the show, walking through the space, the spectators can always observe the architecture of the place.

⁷. José Carlos Serroni is an internationally recognized theater architect and scenographer of outstanding merits, a former collaborator at the Antunes Filho Theater Research Center (CPT) and creator of Espaço Cenográfico, a free school of scenography. Besides being a professor at the São Paulo–Escola de Teatro, he is a respected researcher and curator of exhibitions related to the history of scenography and theatrical architecture in Brazil. Participant in several international quadrennials in Prague, he was awarded the Golden Triga, in 1995, and the gold medal for Theatrical Architecture, in 1999. He won the Molière Prize for scenography in 1990 with *As Raposas do Café*. In 1994, he won the Mambembe Prize for best scenography by *Chimbirins* and *Chimbirons*, and the Apetesp Prize by *Maria Borralheira*, both written and directed by Vladimir Capella (1951-2015), another partner constant work. He is the author of *Theaters – A Memory of the Scenic Space in Brazil*, among other books on scenography and architecture theatre architecture. Currently he also develops industrial heritage conservation projects.

Working in these spaces, within my areas of creation, architecture, and performance design, has been a great and always experimental gift.

Keywords: Scenography, Conservation, Industrial Heritage.

QUANDO ARQUITETURA E CENOGRAFIA SE FUNDEM NO MESMO ESPAÇO

Faço cenografia e arquitetura teatral há quase 50 anos, e quase sempre faço separadamente a arquitetura ou a cenografia. Em todas as ocasiões procuro um diálogo entre ambos. Procuro inserir sempre, e de forma harmoniosa, minhas cenografias nos espaços que me são dados, sejam eles num palco de formato italiano, sejam em espaços mais flexíveis. E, em meio à essas possibilidades, vivo há cerca de 15 anos, uma experiência rara no Armazém da Utopia, na cidade do Rio de Janeiro, junto à Companhia de Teatro Ensaio Aberto.

O complexo espacial do Armazém da Utopia é composto por dois grandes galpões, um de 3200 m² do início do século XX e outro, que chamamos de Anexo construído nos anos 50, este com 1700m². Ambos com pé direito que chega a 12m em sua parte mais alta que são compostos de três naves, demarcadas por colunas, no maior em ferro, no menor em concreto.

O grande armazém é tombado pelo Patrimônio Histórico do Rio de Janeiro e tem toda a sua estrutura preservada. Esses armazéns, na zona portuária do Rio, têm à frente o passeio criado durante a realização da Olimpíadas em 2014 e no lado oposto ao mar.

Estes espaços, mais que instigantes, têm possibilitado as mais variadas formas de uso

propostas e pelo diretor da Companhia Ensaio Aberto, Luiz Fernando Lobo e por mim.

E desde a minha primeira intervenção nesse espaço, com o espetáculo *Sacco e Vanzetti*, procurei nunca esconder a beleza da arquitetura interna do espaço, revelando-a, sempre de forma a interagir com a cenografia ali implantada. Tudo fica à mostra, e o público não diferencia o que é arquitetura do lugar e cenografia. Essa relação, tenho que dizer, é também, muito provocada pelo design de luz criado para os espetáculos.

Vieram depois, *Canto Negro, A Exceção e a Regra, A Mandrágora, O Dragão e Morte e Vida Severina*. E seja de forma frontal à italiana, em arena, ou com o público acompanhando em pé o espetáculo, caminhando pelo espaço, os ângulos de visão captam sempre através da cenografia, elementos da arquitetura do lugar.

Atuar nesses espaços, dentro das minhas áreas de criação, a arquitetura e o design da performance, tem sido para mim um grande e sempre experimental presente.

Palavras-Chave: Cenografia; Conservação; Patrimônio Industrial.

Architecture and Theatre I / Architettura e Teatro I

TEMPORAL TOGETHERNESS

Guillem Aloy Bibiloni ⁸

Architecture and Theatre are tightly intertwined. Without digging deeper, it appears that both Theatre and Architecture shape spaces. What is staging but creating space? *Mise en place*. What is the essence of Architecture according to the theory of modern Architecture, if not space?

At the Bauhaus, in the absence of the Architecture Studio, which did not open until 1927, the Theatre was commissioned to ensure the integration of the Arts. In 1923, Walter Gropius, director of the school, stated that “The theatrical work, as an orchestral unit, is intimately related to the work of architecture.” Thus, it should not surprise us that the Theatre studio of the Bauhaus led by Oskar Schlemmer focused on the research of form, colour, light, sound, movement, space; the very abstract components of modern architecture.

Which is the Space of the Theatre in the 21st century? Seems that has been few interest on built or propose Theatre Architectures over the last 30 years. The Theatre has become a diffuse entity within different spaces and does not necessarily occur in its historical typology. My proposal for the round table Theatre and Architecture I is to discuss and analyse different contemporary staging in the works by Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė and Lina

Lapelytė; Anne Imhof; Tino Seghal; Pierre Huyghe or Bruther; where I will highlight the importance of the *limits*, the *pact* and the *staging* of the Performative and Dramatic space where, at a given time, actors and audience are placed together. A temporal togetherness.

A reflection that may lead one to imagine a space where the Theatre and the Museum architectural typologies are colliding and merging. Shall we pay serious attention to the exploration of time-based art in museums and galleries to explore new architectural typologies? “*Pendant les performances, les différentes salles deviennent une sorte d’hétérotopie, un espace d’art mélangé à un espace onirique, dans lesquels tout se transforme en décor et mise en scène*” stated Anne Imhof about her artistic work. For Tino Seghal, the theatre is death and not contemporary anymore. Seghal prefer the museum venue instead because of its continuity with the daily routine: you enter, circulate around, get out, but there no a clear interruption of the reality of one’s daily life takes place. The Theatre company El Conde de Torrefiel response back to Seghal arguing that we live in times where reality is so crossed by fiction that the role of Theatre is precisely to be the *House of Fiction*. The British art

⁸ Guillem Aloy is an architect and a Research Fellow at *UPC-ETSAB Barcelona School of Architecture* where he is a PhD candidate in Theory and History of Architecture. In 2019, he has been Visiting Fellow at the *École Nationale Supérieure de Architecture de Paris-Malaquais*, the *Beuth Hochschule für Technik de Berlin*, and he is member of the UPC-ETSAB research project: *Observatory of Scenic Spaces*. He has received the *City of Palma’s Research Award 2017* and the *Institut d’Estudis Catalans’ Fellowship 2018*.

historian Claire Bishop observes that museums might comprise “the paradigmatic form of the new gray zones for performance that have evolved out of the historical convergence of experimental theatre’s black box and the gallery’s white cube.”

Time-based experience has been installed in Museum and Art venues. Durational

performances resonated greatly with the audience. The Scenography has been increasing the importance for how the Art is perceived, as a medium between the art and the spectator. A temporal togetherness.

Keywords: Theatre; Architecture; City; Staging; Art.

CONJUNTO TEMPORAL

La arquitectura y el teatro están estrechamente entrelazadas. Sin necesidad de profundizar demasiado, aparece que tanto el teatro como la arquitectura dan forma al espacio. Qué es escenificar, sino crear espacio. Mise en place. ¿Cuál es la esencia de la arquitectura según la teoría de la arquitectura moderna, sino el espacio?

En la Bauhaus, a falta del taller de arquitectura, que no abrió hasta 1927, se encargó al teatro el rol de asegurar la integración de las artes. En 1923 Walter Gropius, director de la escuela, afirmaba: “La obra teatral, como unidad orquestal, está íntimamente relacionada con la obra de arquitectura”. No debe sorprendernos entonces que el curso de teatro de la Bauhaus dirigido por Oskar Schlemmer se centrara en la investigación de la forma, el color, la luz, el sonido, el movimiento,... el espacio; los mismos componentes abstractos de la arquitectura moderna.

¿Cuál es el espacio del teatro en el siglo XXI? Parece que ha habido poco interés en construir o proponer nuevas arquitecturas teatrales en los últimos 30 años. El Teatro se ha convertido en una entidad difusa dentro de otros espacios y no necesariamente se da en su tipología histórica. Mi propuesta para la mesa redonda Teatro y Arquitectura I es discutir y analizar diferentes

puestas en escena contemporáneas en las obras de Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė y Lina Lapelytė; Ana Imhof; Tino Seghal; Pierre Huyghe o Bruther; donde resaltaré la importancia de los *límites*, el *pacto* y la *puesta en escena* del espacio performativo y dramático que, en un momento dado, reúne actores y público. Un conjunto temporal.

Una reflexión que puede llevar a imaginar un espacio donde las tipologías arquitectónicas del teatro y el museo chocan y se fusionan. ¿Deberíamos prestar atención a las exploraciones del arte contemporáneo en museos y galerías para explorar nuevas tipologías arquitectónicas? "Pendant les performances, les différentes salles deviennent une sorte d'hétérotopie, un espace d'art mélangé à un espace onirique, dans lesquels tout se transforme en décor et mise en scène", afirmó recientemente Anne Imhof sobre su trabajo artístico. Para Tino Seghal, el teatro está muerto como institución y ya no es contemporáneo. Seghal prefiere el lugar del museo por su continuidad con la rutina diaria: entras, circulas, sales, pero no hay una interrupción clara de la realidad de tu vida diaria. La compañía de Teatro El Conde de Torrefiel responde a Seghal argumentando que vivimos una época en los que la realidad está

altamente atravesada por la ficción y el papel del Teatro es explícitamente la Casa de la Ficción. La historiadora de arte británica Claire Bishop observa que los museos podrían comprender "la forma paradigmática de las nuevas zonas grises para la actuación que han evolucionado a partir de la convergencia histórica de la caja negra del teatro experimental y el cubo blanco de la galería".

Diferentes muestras artísticas contemporáneas basadas en el tiempo se han instalado en espacios museísticos, galerías y ferias de arte que conectan con la audiencia. La escenografía es el elemento que media entre el arte y el espectador. Un conjunto temporal.

Palabras clave: Teatro; Arquitectura; Ciudad; Puesta en escena; Arte

Referencias

- Ramon, Antoni (ed.). 1997. *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura, espai escènic*. Barcelona: Edicions UPC.
- Rufford, Juliet. 2015. *Theatre & architecture*. London : Palgrave.
- Hannah, Dorita. 2018. *Event-Space Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Routledge.
- Bishop, Claire. 2018. "Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance exhibitions and audience attention". *TDR: The Drama Review* 62(2): 22-42

THE THEATRE BUILDING AND HISTORIANS. STUDIES ON HISTORIOGRAPHY OF THEATRE ARCHITECTURE IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

Evelyn Furquim Werneck Lima⁹

The analysis of the works of architectural historians such as Frampton (1980), Argan (1970), and Tafuri (1968) revealed that the architecture of the theatre building investigated in the modern and contemporary periods is, in general, sporadic, in concern to other architectural programs. However, research has shown that theatre scholars are the ones who publish in-depth works on the history of the theatrical place, which may even be an architecture not built on purpose to be a theatre, but a pre-existing space readapted as a “found place.” Therefore, it is a fact that architects continue to conceive theatre buildings, despite the new possibilities of occupying spaces for the theatrical phenomenon.

In this sense, this article aims to discuss the issues related to the resilience and transience of theatre architecture in the 21st century, first establishing these two terms concepts and then analysing the contributions of theorists to the historiography of theatrical space in the light of the ideas conceived by Foucault (1984) and Certeau (1998 [1890]).

Speaking at a conference on Architectural Studies in March 1967, Foucault pointed out that space was the world’s great concern in the second half of the 20th century when he exposed the questions about occupying a place representing another. Emphasizing epistemological ruptures, discontinuities, and considerations about utopias and heterotopias, he would only authorize the publication of the text in 1984 (Foucault, 1984). His theoretical work marks the passage from an underestimated spatiality to the new spatial awareness advocated by postmodernist discourse.

On the other hand, Certeau well defines the concept of the city as a place of transformations and appropriations that helps to understand the issue of the transience of theatrical spaces (Certeau, 1998 [1980]). Therefore, this article investigates the relative resilience of the permanent theatre building and the transition of different forms of environmental theatre, which are limited to specific but mobile and itinerant stages, in part drawing on older forms of theatrical practices, also using more ephemeral city spaces.

⁹ Full Professor for The Federal University of the State of Rio de Janeiro - Performing Arts Postgraduate Programme /1-A Researcher for The National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), and Scientist for the Carlos Chagas Filho *Foundation* for Research Support of the State of Rio de Janeiro (FAPERJ). Member of the Institute of the Brazilian Architects, of the Cultural Heritage Council of Rio de Janeiro, and of the Theatre & Architecture Working Group of the International Federation for Theatre Research (IFTR). She has published a dozen books and more than a hundred essays and articles on theatre architecture, history of architecture, and cultural heritage. She is the leader of the Research Groups ‘Theatrical Spaces Studies’, and ‘Space, Memory and Urban Project’.

In the historiography of theatre, while Carlson (1989) and Wiles (2003) reveal the forms and adaptations of spaces intended for performance throughout history, Schechner (1973) investigates the environmental theatre in which the group engages in a scenic dialogue with a space, and McAuley (1999) explores the multiple functions of space in the construction and communication of meaning in performance. However, it is Hannah (2018), who identifies the new theatrical space as an 'Event-Space', denoting transience, based on concepts by Tschumi and Nietzsche.

The research results reveal the resilience of the traditional building specifically designed for the performing arts, although assuming different spatial arrangements, primarily intended for opera and symphonic and philharmonic music. In contrast, political theatre has invaded more transitory spaces and more compatible with current performance events, as evidenced by the most recent historiography of the theatrical place.

Keywords: Theatre Architecture; Historiography; Resilience.

O EDIFÍCIO TEATRAL E OS HISTORIADORES. ESTUDOS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA DE TEATRO NOS SÉCULOS XX E XXI

As obras de historiadores da arquitetura como Frampton (1980), Argan (1970) e Tafuri (1968) revelam que a arquitetura do edifício teatral nos períodos moderno e contemporâneo é, em geral, esporádica, em relação a outros programas arquiteturais. No entanto, a pesquisa comprovou que são os estudiosos do teatro que publicam trabalhos aprofundados sobre a história do lugar teatral, que pode inclusive ser uma arquitetura não projetada especificamente para ser um teatro, porém, espaço preexistente readaptado como um “lugar encontrado”. Mas é fato que os edifícios teatrais continuam a ser concebidos pelos arquitetos, apesar das novas possibilidades para o fenômeno teatral. Nesse sentido, esta apresentação tem como objetivo discutir as questões relativas à resiliência e transitoriedade da arquitetura teatral no século XXI, primeiro estabelecendo os conceitos desses dois termos, para depois analisar as contribuições dos teóricos para a historiografia

do espaço teatral à luz das ideias concebidas por Foucault (1984) e Certeau (1998 [1890]).

Em conferência sobre Estudos da Arquitetura (1967), Foucault já apontava que o espaço era a preocupação do mundo na época quando expôs as questões sobre ocupar um lugar representando outro. Enfatizando rupturas epistemológicas, descontinuidades e considerações sobre utopias e heterotopias, ele só autorizaria a publicação do texto em 1984, pois este refletia a ansiedade da civilização sobre espaços e suas possibilidades de representação (Foucault, 1984). Por outro lado, Certeau define cidade como lugar de transformações e apropriações que ajudam a compreender a questão da transitoriedade dos espaços teatrais (Certeau, 1998 [1980]). Esta reflexão trata da resiliência do edifício teatral permanente e da transição para diferentes formas de teatro, móveis e itinerantes, usando espaços mais efêmeros.

Enquanto Carlson (1989) e Wiles (2003) revelam as formas e adaptações dos espaços destinados à performance ao longo da história, Schechner (1973) investiga o teatro ambiental no qual o grupo trava um diálogo cênico com um espaço, e McAuley (1999) explora as múltiplas funções do espaço na construção e comunicação de sentido na performance. No entanto, é Hannah (2018) quem identifica o novo espaço teatral como um 'Espaço-Evento', denotando transitoriedade, a partir de obras de Tschumi e Nietzsche.

Os resultados da investigação revelam a resiliência do edifício tradicional especificamente concebido para as artes performativas, embora assumindo diferentes arranjos espaciais, destinando-se prioritariamente à ópera e à música sinfônica e filarmônica. Por outro lado, o teatro político tem invadido espaços mais transitórios e mais compatíveis com os eventos performáticos atuais,

como evidencia a mais recente historiografia do lugar teatral.

Palavras-chave: Arquitetura teatral; Historiografia; Resiliência

Referências bibliográficas

Carlson, Marvin. (1989) *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press.

Certeau, Michel de. (1998 [1980]). *A Invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes.

Foucault, Michel. (1984). *Architecture, mouvement, continuité*. N 25. août 1984, p.46-49.

Hannah, Dorita. (2019). *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. London: Routledge.

Lima, Evelyn F. W. (2018) *Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi*. In: Andrew Filmer; & Juliet Rufford. (Ed.). *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. 1st ed. London: Bloomsbury Methuen, v. 1, p. 35-48.

TWO PROJECTS FOR THE RIO DE JANEIRO THEATRO LYRICO IN THE ARCHIVES OF THE FAU/UFRJ RESEARCH AND DOCUMENTATION CENTER (NPD)

Niuxa Drago ¹⁰

The Ministry of the Brazilian Empire launched, in November 1857, an architectural design competition for the “construction of a theatre building that is planned to rise in Praça da Aclamação” (Jornal do Commercio, 11/13/1857, p.1). The result of the selection, proclaimed in February 1859, presented three projects, identifying their authors: 1st place was awarded to the German architect based in Brazil Gustav Waehnelde (under the anagrama “*suum cuique*”), 2nd place to London-based architects William John Green and Louis De Ville (under anagram “*Urbis decori, civium usui*”), and 3rd place to Samuel Sloan (under anagram “*Giocondo*”), a Philadelphia-based architect. The contest evaluated another seven unclassified projects and justified the disqualification of the other 18 projects presented due to not complying with article 1 of the public notice, which referred to the dimensions and situation plan of the theatre.

Except for the three published projects, none of the others had their authorship revealed, being identified only by their anagrams and registration numbers. Among the 18 declassified, number nine, “*ver non semper floret*”, created by the German architect Gottfried Semper, was analysed by Michael

Gnehm (2017) from documents in the ETH archives in Zurich. The author highlights the symbolic importance of the new *Theatro Lyrico* that would be built in Campo de Santana, as it would simultaneously represent the recently burned Real Teatro S. João, as the stage of the Empire’s pact with the Constitution, and the D. Pedro I Acclamation Palace, which had occupied the site intended for the new theatre. For Gnehm, despite all the modern features required in the public notice, the architectural issue that weighed on the selection was the suitability of combining aspects of the “palace-style” and “theatre-style”, which made relevant external elements such as the loggias, the Emperor balcony and the cylindrical facades that characterized 19th century theatres, in particular Semper’s designs for Dresden and Munich.

The drawings were returned to senders and, today, it is difficult to find them, even those of selected architects. We intend to present two projects designed for the competition but not evaluated by the judging committee, probably because they were submitted after the deadline. These projects were kept in the collection of the former *Escola Nacional de Bellas Artes* and are now under the care of the Documentation and Research Center (NPD)

¹⁰ Architect and Urbanist graduated from FAUFRJ, Master and Doctor in Performing Arts from Unirio. Adjunct Professor at the Department of History and Theory at FAUFRJ, and Adjunct Director of Graduation at the same faculty. Collaborating researcher at the Laboratory of Narratives in Architecture (LANA/PROARQ) and at the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies at PPGAC/UNIRIO. Actress graduated from the Martins Pena Theatre School. Associate member of ANPARQ and IFTR.

of FAU/UFRJ. Identified under the anagrams “Astrea” and “Tiber Albus,” the drawings have notations and memorials in Italian and are not included in the judging committee report. Despite this, it is possible to assert, both by origin and by notations, that the projects were intended to fulfil technical and symbolic aspects required by the 1857 public notice.

As a representative type of European culture, the theatre building was also “the social representation space, place and sign of incorporation and implementation of the

western modernity transversal project” (Díaz, 2019, p.19). Although the Teatro Lyrico imagined by Araújo Porto Alegre and Guilherme de Capanema was never built, the analysis of these documents addresses relevant aspects to understand the ideas about the theatrical building in mid-19th century Brazil.

Keywords: Theatre Architecture; Teatro Lyrico; Architectural Archives.

DOIS PROJETOS PARA O THEATRO LYRICO DO RIO DE JANEIRO NOS ARQUIVOS DO NUCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO (NPD) DA FAUFRJ

O Ministério do Império Brasileiro lançou, em novembro de 1857, um edital de seleção de projeto para “construção do edifício de um teatro que se projeta levantar na Praça da Aclamação” (Jornal do Commercio, 13/11/1857, p.1). O resultado da seleção, emitido em fevereiro de 1859, classificou 3 projetos, identificando seus autores: o 1º lugar foi concedido ao arquiteto alemão radicado no Brasil Gustav Waehnelde (sob anagrama “suum cuique”), o 2º lugar a William Jonh Green e Louis De Ville (sob anagrama “Urbis decori, civium usui”), arquitetos sediados em Londres, e o 3º lugar a Samuel Sloan (sob anagrama “Giocondo”), arquiteto da Filadélfia. O resultado avaliou outros sete projetos não classificados e justificou a desclassificação dos demais dezoito projetos apresentados, por não se adequarem ao artigo 1º do edital, referente a dimensões e implantação do teatro.

À exceção dos três classificados, nenhum dos projetos teve sua autoria revelada, sendo identificados apenas por seus anagramas e números

de inscrição. Entre os dezoito desclassificados, o de número 9, “ver non semper floret”, elaborado pelo arquiteto alemão Gottfried Semper, foi analisado por Michael Gnehm (2017) a partir dos documentos dos arquivos da ETH de Zurich. O autor destaca a importância simbólica do novo teatro lírico que seria construído no Campo de Santana, pois representaria, simultaneamente, o Real Teatro S. João, como palco do pacto do Império com a Constituição, e o Palacete da Aclamação de D. Pedro I, que ocupava o sítio a ele destinado. Para Gnehm, apesar de todos os recursos modernos exigidos no edital, a questão arquitetônica que pesou na seleção foi a adequabilidade de coadunar aspectos do “tipo palacete” e do “tipo teatro”, o que tornava relevantes elementos externos como as loggias, o balcão do Imperador e as fachadas cilíndricas que caracterizavam os teatros do século XIX, em especial os projetos de Semper para Dresden e Munique.

Os desenhos foram devolvidos aos remetentes e hoje é difícil encontrá-los, mesmo os dos arquitetos classificados. Esta comunicação pretende apresentar dois projetos realizados para o certame, mas não avaliados pela comissão julgadora, provavelmente por terem sido remetidos fora do prazo. Estes projetos foram guardados no acervo da antiga Escola Nacional de Bellas Artes e hoje estão sob os cuidados do Núcleo de Documentação e Pesquisa da FAUFRJ. Identificados sob os anagramas “Astrea” e “Tiber Albus”, os desenhos têm notações e memoriais em italiano, e não constam do levantamento apresentado pela comissão julgadora. Apesar disso, é possível asseverar, tanto pela procedência quanto pelas justificativas, que os projetos se destinavam a cumprir aspectos técnicos e simbólicos exigidos pelo edital de 1857.

Como tipo representativo da cultura europeia, o edifício teatral foi também “*el espacio de representación social, lugar y señal de la incorporación e implementación del proyecto transversal de la modernidad occidental*”. (DÍAZ, 2019, p.19) Apesar de o Theatro Lyrico previsto por Araújo Porto Alegre e Guilherme de Capanema nunca ter sido edificado, a análise destes

documentos aborda aspectos relevantes para se compreender as ideias sobre o edifício teatral no Brasil de meados do XIX.

Palavras-Chave: Arquitetura teatral; Theatro Lyrico; Acervo de Arquitetura.

Referências Bibliográficas:

Díaz, Alberto Prado. 2019. “El Teatro en Sudamérica: la memoria cultural del capital en la consolidación de las ciudades del siglo XIX”. In: *ARQUISUR - Asociación de Escuelas y Facultades Públicas de Arquitectura de América del Sur*. Campinas: Galoá. Available from: <<https://proceedings.science/arquisur-2019/papers/el-teatro-en-sudamerica--la-memoria-cultural-del-capital-en-la-consolidacion-de-las-ciudades-del-siglo-xix-?lang=en>>.

Gnehm, Michael. 2017. “Tropical Opulence: Tio de Janeiro’s Theatre Competition of 1857” In *New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias*, edited by Claudia Mattos Avolese and Roberto Conduru, 146-164. São Paulo: Comité International de l’Histoire de l’Art, Comité Brasileiro de História da Arte.

Lima, Evelyn Furquim Werneck; Cardoso, Riocardo José Brugger. 2010. *Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa, FAPERJ.

Molinos, Rita Laura. 2019. *El nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo, 1900-2019: reproducción facsimilar y catálogo comentado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UBA/FADU; IAA.

Schwarz, Lilia Moritz. 1998. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia das Letras.

THE LYRICO THEATER AND THE MUNICIPAL THEATER: MAIN SCENIC SPACES IN RIO DE JANEIRO AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.

Francisco Leocádio ¹¹

This research was carried out for the doctoral thesis that verified evidence of scenography practices of French plays in Rio de Janeiro in the early 20th century, also investigating the changes in the city beyond urban improvements in a short period of time. We examined two plays by French playwright Edmond Rostand, presented in Rio de Janeiro over a six-year interval, that the then federal capital of Brazil changed in several aspects related to the sphere of entertainment and customs that were reflected in the architectural changes of two major theatres in the city. Rio de Janeiro in 1905, from the period of the Theatro Lyrico, was not the same as in 1911, the year of 'Chantecler' presentations at the Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as we verified in the typological comparison between both.

In 1905, the city received the Parisian staging of *Cyrano de Bergerac* with Jean Coquelin in the title role for the first time, a part written precisely for this famous star of French theatre. The play was staged on the stage of the Theatro Lyrico on July 7 of that year by the same producers who first staged it in Paris, Constant Coquelin and Ernest Coquelin. Rio de Janeiro still reflected the echoes of a

colonial empire, and the Theatro Lyrico had been built and maintained with various blessings from Emperor Pedro II, whose name was given to the building during its first years of operation.

The heroic comedy in five acts was Edmond Rostand's first highly successful play on French territory. Such merit can be conferred already from the first years after its premiere. A production of such magnitude, starred by the great Coquelin, could not have been staged in Rio de Janeiro in 1905 in any other theatre but the Theatro Lyrico. After all, this was the most prestigious and best technically structured theatrical building of the period.

After the decadence, with the subsequent closing and demolition of the Theatro Lyrico in 1933, an even more opulent building with an even more technically equipped stage box was built downtown, the Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurated in 1909, already under a republican government. In its first years, in 1911, Theatro Municipal received another production by Rostand, 'Chantecler', which had also premiered at the Porte Saint-Martin, in Paris.

From the two French productions, this article demonstrates that the Theatro Municipal

¹¹ Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UniRio. Pesquisador do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ, com a distinção acadêmica de Cum Laude, em 1994. É Professor Substituto na Escola de Belas Artes da UFRJ. É Professor convidado no Curso de Design de Interiores do Instituto Europeu de Design do Rio de Janeiro (IED Rio) e no curso de Pós-graduação Lato Sensu em Design de Interiores e Cenografia, na Universidade Veiga de Almeida. É um dos coordenadores do Urban Sketchers Rio, um dos braços do grupo internacional Urban Sketchers.

inherited the vocation of the Lyrico to receive the great staging performances that arrived in the Brazilian capital, but with a transformed city and even more identified with the Parisian urban life. As a methodology, the help of the available space representations was necessary, with photos and technical drawings of the theatre buildings representing the

transition from the Monarchy capital to the capital of the Republic.

Keywords: Theatre architecture, Rio de Janeiro, Scenography.

O THEATRO LYRICO E O THEATRO MUNICIPAL: PRINCIPAIS ESPAÇOS CÊNICOS DO RIO DE JANEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.

A pesquisa, realizada para a tese de doutoramento, verificou indícios de práticas de cenografia de espetáculos franceses no Rio de Janeiro no início do século XX, permitindo perceber também as mudanças da cidade para além das benfeitorias urbanísticas, num curto período de tempo. Ao analisar-se dois espetáculos do mesmo dramaturgo francês, Edmond Rostand, apresentados no Rio de Janeiro num intervalo de seis anos, notou-se que a então capital federal do Brasil mudou em diversos aspectos ligados à esfera do entretenimento e dos costumes que se refletiram nas mudanças arquitetônicas de dois grandes teatros da cidade. O Rio de Janeiro de 1905, do período das peças exibidas no Theatro Lyrico não era o mesmo de 1911, ano das apresentações de *Chantecler* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e isso será verificado na comparação tipológica entre ambos. A cidade também não era mais a mesma.

Em 1905, a cidade recebeu a montagem parisiense de *Cyrano de Bergerac* encenada no palco do Theatro Lyrico em 07 de julho do referido ano, pelos mesmos produtores Constant Coquelin e Ernest Coquelin que a montaram pela primeira vez em Paris. O Rio de Janeiro ainda refletia os ecos de um império colonial e o Theatro Lyrico se erguera

e se manteve com diversas benesses do Imperador D. Pedro II, que inclusive deu nome ao teatro nos primeiros anos de funcionamento.

A comédia heróica em cinco atos foi a primeira peça de grande sucesso de Edmond Rostand em território francês. Tal mérito pode ser conferido já desde os primeiros anos após sua estreia. Uma produção de grande vulto, e tendo em seu elenco o grande astro Coquelin, não poderia ser encenada no Rio de Janeiro de 1905 em outro teatro que não fosse o Lyrico. Afinal, este era o edifício teatral de maior prestígio e de melhor estrutura técnica no período.

Após a decadência, com posterior fechamento e demolição do Theatro Lyrico em 1933, a cidade foi contemplada com um teatro ainda mais opulento e com uma caixa cênica ainda mais aparelhada tecnicamente, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro inaugurado em 1909, já no governo republicano. É este teatro, na época com apenas dois anos de atividade, que, em 1911, recebe outra produção de autoria de Rostand, *Chantecler*, que também teve sua estreia no Teatro da Porte Saint-Martin, em Paris.

Assim, o artigo demonstra por meio de ambas as produções francesas que o Theatro Municipal

herdou a vocação do Lyrico para receber os grandes espetáculos que chegavam na capital brasileira, mas com uma cidade transformada e ainda mais identificada com a vida urbana parisiense. Para isso, o auxílio das representações de espaço disponíveis se fez necessário, com fotos e desenhos técnicos dos edifícios teatrais que representam a também a transição da capital da monarquia para a capital da república.

Keywords: arquitetura teatral, Rio de Janeiro, cenografia

Referências Bibliográficas

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do espetáculo*. Teatros e cinemas da formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Sevcenko, Nicolau. 1989. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição.

Sonrel, Pierre. 1984. *Traité de Scénographie*. Paris : Librairie Théâtrale.

Vieira, Francisco. 2015. *Palco e Picadeiro: o Theatro Lyrico*. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora.

Zevi, Bruno. 1996. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.

Architecture and Set Design I / Architettura e Cenografia I

BOUNDLESS SPACE: CREATING THEATRICAL SPACES BETWEEN ACTUAL AND VIRTUAL REALITY.

Jorge Palinhos¹²

“O Grande Museu da Consciência de Elon Musk” is a performative project, developed by Visões Úteis for the University of Coimbra, in Portugal, centered on the mythology of the North-American entrepreneur Elon Musk. Musk is a South-African millionaire, based on the USA, famous for being the founder of PayPal, an online payment service, of Tesla, an electric car company, SpaceX, a space exploration company, and many more. His public persona is one of the most recognizable in the world’s public landscape, both adored and loathed.

This mixed reality performance, combining virtual and actual spaces, is based on the sci-fi leanings of Musk himself and on the myth built around him. The objective is to both reflect and satirize the Musk’s Objectivist beliefs, inspired by the works of the writer Ayn Rand, but also explore the dichotomy of virtual reality and actual reality, pondering which kind of experience can be strong: the one that happens under virtual reality immersion, or the one that happens with the participant’s direct input and experience.

In this performance, we imagine a not so faraway future where Musk fully digitalizes his conscience into a virtual reality system to allow the audience to experience his life and be in

awe at his genius. From this basic idea, we aimed to explore the very concept of virtual reality, its meaning and impact on the participant, and contrast it with the real embodied experience of actual presence.

For such purpose, we created virtual spaces that were used to reenact fictive reimagining situations of real experiences of Elon Musk; we then challenged the participants to take Musk’s place in the same set-design to explore the concept of performance, reenactment and virtual and real experience and space.

This paper aims to give some preliminary findings of the performance/experience and correlate them with the different spaces and set-designs that were created to these memory reenactments. Taking the concept of Memory Theatre as an operative tool, we aim at finding what remains of the performance—its events and perceptions—in the mind of the participants: the virtual imagined watching of the memories of Musk, or the moment where the audience is given the opportunity to reenact the exact same memories and question them through behavior and gesture.

Keywords: Virtual Reality; Architecture; Performance Design.

¹² Jorge Palinhos is a writer, dramaturg, scholar and researcher based in Portugal. His research interests have been Narrative, Drama, the intersection of Space and Drama, Social Practice and the intersection between performance, audiovisual and Digital Arts.

ESPAÇO INFINITO: CRIAR ESPAÇOS TEATRAIS ENTRE A REALIDADE VIRTUAL E ATUAL.

“O Grande Museu da Consciência de Elon Musk” foi um projeto performativo desenvolvido pela companhia Visões Úteis para a Universidade de Coimbra, em Portugal, centrado na mitologia criada em torno do empresário Elon Musk. Musk é um milionário Sul-Africano, que mora nos EUA, tornado famoso por fundar o Paypal, o serviço de pagamentos online, a Tesla, a empresa de veículos elétricos, a SpaceX, a empresa de exploração espacial, e muitas outras. A sua figura mediática é uma das mais reconhecíveis do panorama mundial, atraindo tanto fãs como inimigos.

Esta performance para realidade mista, que combina tanto performance em espaços virtuais como reais, baseia-se nas próprias inspirações de ficção científica do próprio Musk e em todo o mito que se criou em redor dele. O projeto procurava tanto refletir como questionar as crenças objetivistas da famosa celebridade, inspiradas nas obras da escritora Ayn Rand, mas também explorar a dicotomia entre realidade virtual e realidade atual, explorando qual das duas experiências poderia ter mais impacto no espectador: aquela que decorre na imersão da Realidade Virtual, ou aquela que ocorre com o input direto e a experiência do participante.

Nesta performance, imaginámos um futuro próximo em que Musk digitaliza a sua consciência num sistema de realidade virtual, que permita ao público experimentar a sua vida e ficar maravilhado perante o seu génio. A partir desta ideia procurámos explorar o próprio conceito de realidade virtual, o seu significado e impacto no público, estabelecendo contrastes com a experiência física real da presença real.

Para tal propósito, criámos espaços virtuais que foram usados para replica versões ficcionais nossas de episódios reais da biografia de Elon Musk, que em seguida utilizámos para desafiar os participantes a tomar o lugar de Musk, no mesmo cenário, de forma a explorar as noções de performance, representação, experiência virtual e real e espaço real e virtual. Esta performance foi acompanhada por um inquérito que foi respondido pela maioria do público.

Esta comunicação pretende apresentar algumas das conclusões preliminares da experiência, e correlacionar essas descobertas com os diferentes espaços e cenários que foram criados para representar tais memórias. Partindo do conceito de Memory Theatre enquanto ferramenta operativa, pretendemos descobrir o que permanece da performance – os seus eventos e perceções – na mente dos espectadores: o observar das memórias virtuais reimaginadas de Musk, ou o momento em que o público tem a oportunidade de reproduzir exatamente as mesmas memórias e interpelá-las através de gestos e atitudes.

Palavras-chave: Realidade Virtual; Arquitetura; Design de Cena.

Referências Bibliográficas:

Bucher, John. 2018. *Storytelling for Virtual Reality*. London. Routledge

Eloy, Sara, Kreutzberg, Anette, Symeonidou, Ioanna (ed.) 2022 *Virtual aesthetics In architecture _ Designing in Mixed Realities*. London. Routledge

Heim, Michael. 1993. *The Metaphysics of Virtual Reality*. London. Oxford University Press.

THE ILLUMINATED STAGE AND THE TURNING OF GOLD: SCENOGRAPHY, CULTURAL EQUIPMENT AND CITIZENSHIP

Ismael Scheffler ¹³

The scenic spectacle that implies the face-to-face meeting between those who make and those who watch artistic productions, establishes political, economic and affective relationships between these two groups. In This essay will consider the one who present themselves, reflecting on how performances in concert halls and scenography can collaborate as an affirmative element of belonging, of self-esteem development, of the right to artistic expression and to produce Beauty.

From the production report of five shows performed with a children's choir of a social project in Paraná, between 2015 and 2019, articulated with the Scenography Development Extension Project (PEDC) of the Federal Technological University of Paraná (UTFPR), we will discuss how the stage, scenery, lighting, costumes, makeup and props can contribute to human appreciation and the exercise of citizenship.

First, the social and educational contexts of the Dorcas Project, by Almirante Tamandaré, in the metropolitan region of Curitiba, and the PEDC will be presented, showing how university extension projects can be an opening for relationships between public

universities and society and a scope of student training.

Next, questions about self-esteem and scenography will be raised, recognizing their collaboration for the immersive experience in the scenic act and the added celebratory character, as well as considering the issue of access to public cultural facilities and social belonging. Aspects of interpersonal and intrapersonal relationships activated in the act of the scenic presentation will also be considered, with regard to the collective poetic pact, solidarity, self-care and the willingness to donate artistically.

Following, some economic and symbolic issues will be introduced regarding the scenography as these are shows produced by a social project with limited financial resources with a socially vulnerable population. Ideas about scenography as an element of ostentation, about glamorization and scenic stripping and the reuse of materials will be questioned. Finally, considerations will be made about the public's relationship with the artists of the shows covered, considering the sharing of space-time, symbolic and poetic contents, political and affective relationships,

¹³ Ismael Scheffler é Professor Titular na UTFPR, encenador e cenógrafo. Doutor (2013) e Mestre (2004) em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. É também Especialista em Teatro (2001) e Bacharel em Artes Cênicas - Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná (2000). Tem formação na Escola do Ator Cômico (2007) e no Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris, França (2011). Realizou estágio doutoral na Universidade de Sorbone Nouvelle-Paris 3 (2012).

and the identification of who sees with who does.

The conclusions will stress aspects of access to conditions of artistic expression and production, the role of scenography and public universities in the implementation of the right to art and in the formation of citizens.

Keywords: Scenography; Human Rights; Spectacles with children

O PALCO ILUMINADO E O VERTIR-SE DE DOURADO: CENOGRAFIA, EQUIPAMENTOS DE CULTURA E CIDADANIA

O espetáculo cênico que implica no encontro presencial entre quem faz e quem assiste à produção artística, estabelece relações políticas, econômicas e afetivas entre estes dois grupos. Na presente reflexão, serão considerados àquele e àquela que se apresentam, estabelecendo-se reflexões a respeito de como apresentações em salas de espetáculos e a cenografia podem colaborar como elemento afirmativo de pertencimento, de desenvolvimento da autoestima, de direito à expressão artística e de produzir o belo. Por meio do relato de produção de cinco espetáculos realizados com um coral de crianças de um projeto social no Paraná, entre 2015 e 2019, articulados com o Projeto de Extensão Desenvolvimento da Cenografia (PEDC), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), será apontado como o palco, o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e os adereços podem contribuir para a valorização humana e o exercício da cidadania. Primeiramente, serão apresentados os contextos sociais e educativos do Projeto Dorcas, de Almirante Tamandaré, na região metropolitana de Curitiba, e do PEDC, apontando-se como projetos de extensão universitária podem ser um campo de abertura e

relação da universidade pública com a sociedade e um âmbito de formação discente.

A seguir, serão pontuadas questões sobre autoestima e cenografia, reconhecendo a colaboração desta para a experiência imersiva no ato cênico e o caráter celebrativo agregado, assim como considerada a questão de acesso a equipamentos culturais públicos e o pertencimento social. Serão considerados também aspectos de relações inter e intrapessoais acionados no ato da apresentação cênica, no que diz respeito ao pacto poético coletivo, a solidariedade, ao autocuidado e na disposição em doar-se artisticamente. Na sequência, serão introduzidas algumas questões econômicas e simbólicas a respeito da cenografia, considerando tratar-se de espetáculos produzidos por um projeto social de recursos financeiros limitados com população de vulnerabilidade social. Será questionado o pensamento sobre cenografia como elemento de ostentação, sobre glamorização e despojamento cênico e o reaproveitamento de materiais. Por fim, serão feitas considerações sobre a relação do público com os artistas dos espetáculos abordados, tendo em consideração a partilha de espaço-tempo, de conteúdos simbólicos e poéticos, de relações políticas e afetivas, e da identificação de quem vê com quem faz. Concluir-se-á, então,

destacando-se aspectos sobre o acesso a condições de expressão e produção artística, o papel da cenografia e da universidade pública na implementação do direito à arte e na formação de cidadãos.

Palavras-Chave: Cenografia; Direitos Humanos; Espetáculo com crianças.

Referências Bibliográficas:

Pallasmaa, Juhani. 2013. *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman.

Pino, Angel. 2016. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições*, v. 17, n. 2, p. 47–69. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643628> . Acesso em: 6 de maio 2022.

Scheffler, Ismael. 2019. *Teorias da cena: teatro e visualidades*. Curitiba: InterSaberes.

Villegas, Juan. 2000. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, EUA: Gestos.

FLÁVIO DE CARVALHO'S RESIDENCE: A WORK OF LIVING ART

Carolina Lyra B. S. Esteves¹⁴

The artist Flávio de Carvalho (1899 - 1973) for the project of his residence on the Capuava Farm in Valinhos, São Paulo, built in the 1930s, created a trapezoidal volume with two identical mirrored doors, six meters high forming front and back, the background of this volume. It would not be possible to identify precisely which one appears to be the main one if it wasn't for the location on the ground. As in another project by the artist from 1928, this building seeks to "glorify reinforced concrete". A trapeze with front and back formed by two huge white walls with two doors that interrupt these plans, it sincerely shows this volume by exposed lines. The praise for the exposure of the gravity of materials was also presented by Adolphe Appia in "The work of living art", also written at the beginning of the 20th century, in which he praises architecture as the art of space that contemplates a time in its function of sheltering the living body. The movement, according to him, would reconcile the union of space and time.

In his work, Flávio de Carvalho criticizes the decorative structures created by architecture that mask the suggestive potential of the structural piece. Appia also claims that the structure of the building, and the nature of the materials, must be clearly expressed and that the gravity of the materials would be the "sine

qua non condition of bodily expression". Rigidity and gravity would be conditions for the existence of living space for Appia. The author's observation on the demonstration of the gravity of the materials and the praise for reinforced concrete by Flávio de Carvalho, have in common nudity capable of making these spaces flexible for the realization of what Appia calls "integral life". It is the life of each of the inhabitants, whether, from the theater or the architecture of the residence, that creates the space, it is the living bodies of these inhabitants, according to the author, that expresses the space (Appia, p.89-174).

The two large white volumes of Flávio de Carvalho's house were colored with curtains that made up the doors. The curtains were made of fabric ribbons in different colors and when the doors were open, they visited the landscape, the interior of the house, and the white volume, flying with the inconstancy of the wind. Color in this architecture, as Appia observes in living space, renounces "its fictional role" of painting that immobilizes an instant, realizing life in space.

In this work, we present a study on the poetics of Flávio de Carvalho expressed in the project for his residence at the Capuava farm from the perspective of the living work of art theorized by Adolph Appia. The motivation for this research is the realization that both tended to

¹⁴ Scenographer, PhD in Performing Arts, researcher at the Laboratory for Theatrical Space and Urban Memory Studies (Leg-T5 – Unirio), Researcher at the Center for the History of Art and Artistic Research (Chaia – Évora). Author of the book "É preciso ouvir o Homem [Nu]: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho" (2022) forthcoming.

create spaces that show nudity in favor of the living creation of each subjectivity that inhabits. Both demand the removal of masks,

whether they are adornments created to hide matter or the dress of morality.

Keywords: Flávio de Carvalho; Adolphe Appia; Architecture.

A RESIDÊNCIA DE FLÁVIO DE CARVALHO: UMA OBRA DE ARTE VIVA

O artista Flávio de Carvalho (1899 - 1973) para o projeto da sua residência na fazenda Capuava em Valinhos, São Paulo, construída na década de 1930, criou um volume trapezoidal com duas portas idênticas com seis metros de altura, espelhadas, formando frente e fundo deste volume. Não seria possível identificar precisamente qual delas se afigura como principal, não fosse a localização no terreno. Como em outro projeto do artista de 1928, este edifício procura “glorificar o concreto armado”. Um trapézio com frente e fundo formados por duas enormes paredes brancas com duas portas que interrompem estes planos, mostram com sinceridade este volume de linhas expostas. O elogio a exposição da gravidade dos materiais foi também apresentado por Adolphe Appia em *A obra de arte viva*, escrita também no início do século XX, em que elogia a arquitetura como arte do espaço que contempla o tempo em sua função de abrigo do corpo vivo. O movimento, segundo ele, conciliaria a união do espaço e do tempo.

Flávio de Carvalho tece em sua obra críticas às estruturas decorativas criadas pela arquitetura que mascaram a potencialidade sugestiva da peça estrutural. Também Appia reclama que a estrutura do edifício, a natureza dos materiais, devem exprimir-se com clareza e que a gravidade dos materiais seria a “condição sine qua non da expressão corporal”. A rigidez e a gravidade seriam para Appia condições para a existência do espaço

vivo. A observação do autor sobre a demonstração da gravidade dos materiais e o elogio ao concreto armado por Flávio de Carvalho, têm em comum uma nudez capaz de tornar estes espaços flexíveis para a realização do que Appia chama de “vida integral”. É a vida de cada um dos habitantes, seja do teatro ou da arquitetura da residência, que criam o espaço, são os corpos vivos desses habitantes, segundo o autor, que exprimem o espaço. (Appia, p.89-174)

Os dois grandes volumes brancos da casa de Flávio de Carvalho, eram coloridos com cortinas que compunham as portas. As cortinas eram feitas de fitas de tecido em diferentes cores e quando as portas estavam abertas, visitavam a paisagem, o interior da casa e o volume branco, voando com a inconstância do vento. A cor nesta arquitetura, assim como observa Appia no espaço vivo, renuncia o “seu papel fictício” da pintura que imobiliza um instante, realizando vida no espaço. Neste trabalho, apresenta-se um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho expressa no projeto para sua residência na fazenda Capuava sob a perspectiva da *obra de arte viva* teorizada por Adolphe Appia. A motivação para esta pesquisa é a constatação de que ambos tenderam para criação de espaços que evidenciam a nudez em favor da criação viva de cada subjetividade que habita. Ambos reclamam a destituição de máscaras, sejam elas os adornos criados para ocultar a matéria ou a vestimenta da moral.

Palavras-chave: Flávio de Carvalho; Adolphe Appia; Arquitetura.

Referências Bibliográficas:

Appia, Adolphe. S/D. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia

Carvalho, Flávio de. 1936. *Os ossos do mundo*. Rio de Janeiro: Ariel.

Esteves, Carolina. 2020. “A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico” PHD diss., Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Carneiro, Dulce G. “A casa de Flávio de Carvalho”. *Casa e Jardim*, n. 40, jan/fev. 1958, p. 32-41.

Jean, Yvone. “O paraíso de Valinhos”. *Manchete*, 17 maio 1952, p. 36-37.

HOMO SAPIENS AND HOMO FABER CONNECTED IN THE THEATERAL SCENE

Regilan Pereira¹⁵

The contemporary theater scene is inevitably subject to the alienating terms of the culture industry: 'Consumers are workers and employees, farmers and petit-bourgeois. The totality of existing institutions imprisons them, body and soul, to the point that, without resistance, they succumb to everything that is offered to them'. (Adorno, 2002, p. 26, trad, autora).

Implicit in the imprisonment referred to by Adorno is the alienation of the mode of artistic production. Professional relationships in the context of scenography and costume design, for example, follow the logic of capitalist production, which separates thinking from doing: the set designer and costume designer prepare the project and send their designs to the theater carpenter and seamstress to execute the concept. This system is subtly constituted as a mode of exploitation, because those who 'think' receive better salary. Certainly, the seamstress would like to obtain better remuneration, which refers to complex technical knowledge, but for that, she should obtain the theoretical knowledge related to the training of a costume designer. Commonly, the seamstress did not obtain such knowledge because the capitalist educational system is not democratic. Conversely, even if the costume designer does not even know how to sew by hand, she will still receive significantly

better remuneration than the seamstress. Is that fair? What city was built only by architects?

Historically, the production of knowledge in the West was developed imposing a fragmentary training on the great part of humanity, 'the one that divides him into *homo sapiens*, the man who knows and who knows, and *homo faber*, the man who acts, who does, more particularly who transforms nature.' (Weil; D'Ambrosio; Crema, 1993, p. 16). This separation between thinking and doing was very well appropriated by the industrialization system, which took from those who build the necessary theoretical and critical knowledge about the materials and objects it produces.

Originally, however, under transdisciplinary practices, the improvement of human society took place by jointly developing agriculture and producing utilities and tools. Transdisciplinary practice is, therefore, the alternative proposal in which new professional relationships can develop democratically among theater workers.

The Transdisciplinary Research Group in Arts, Culture and Sustainability at the Federal University of São João Del Rei – GTRANS-UFSJ, brings together professors, researchers, students, and workers from different areas. This meeting is precisely what allowed us to think of theater production as an

¹⁵ Ph.D. in Performing Arts, costume designer and seamstress of the scene. Researcher associated with the Laboratory for Theatre Space and Urban Memory Studies at the Federal University of the State of Rio de Janeiro – UNIRIO, and member of the Transdisciplinary Research Group in Arts, Culture and Sustainability at the Federal University of São João Del Rei – GTRANS-UFSJ.

opportunity for intellectual improvement and political-ideological practice that connects work, education and the life of the builders of scenes. This transdisciplinary practice, therefore, deals with the 'pedagogy of workers' struggles' (Novaes; Castro, 2011, p. 143), associated with the integral formation of human beings, understood as a method to contextualize scene construction from the proposition that the critical observation of

society that takes place in the stage-audience relationship also develops among theater professionals. The objective is to connect *Homo Sapiens* and *Homo Faber*, cooperating with the intellectual integrity of all those who work in scenic production.

Keywords: Theater; Transdisciplinary; Worker's Pedagogy.

HOMO SAPIENS E HOMO FABER CONECTADOS NA CENA TEATRAL

A cena teatral contemporânea inevitavelmente está sujeita aos termos alienantes da indústria cultural: "Os consumidores são os operários e os empregados, fazendeiros e pequenos burgueses. A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e alma a ponto de sem resistência sucumbirem diante de tudo o que lhes é oferecido". (ADORNO, 2002, p. 26)

Ao aprisionamento a que se refere Adorno, está implícita a alienação do modo de produção artística. As relações profissionais no contexto da produção cenográfica e de figurinos, por exemplo, seguem o mesmo esquema de produção fabril capitalista, que separa o pensar do fazer: a cenógrafa e o figurinista elaboram o projeto e encaminham seus desenhos para o cenotécnico e para a costureira executarem o conceito. Este sistema sutilmente se constitui como um modo de exploração, pois quem "pensa" recebe melhor remuneração. Certamente a costureira gostaria de obter melhor provento, afinal ela detém conhecimentos técnicos complexos, mas para isso, ela teria que ter obtido os conhecimentos teóricos que a figurinista obteve em sua formação. Comumente a costureira não obteve tais saberes

porque o sistema educacional capitalista não é democrático. Opostamente, ainda que a figurinista não saiba sequer fazer uma bainha, ainda assim ela receberá uma remuneração significativamente melhor que a costureira. É justo? Que cidade foi erguida somente por arquitetos?

No Ocidente, historicamente, a produção do conhecimento se desenvolveu impondo à grande parte da humanidade uma formação fragmentária, "aquela que o divide em *homo sapiens*, o homem que conhece e que sabe, e o *homo faber*, o homem que age, que faz, mais particularmente que transforma a natureza" (Weil; D'Ambrosio; Crema, 1993, p. 16). Essa separação entre o pensar e o fazer foi muito bem apropriada pelo sistema de industrialização, que oportunamente retirou de quem constrói os necessários conhecimentos teóricos e críticos a respeito dos materiais e objetos que produz.

Originalmente, porém, sob a transdisciplinaridade, o aprimoramento da sociedade humana se deu ao desenvolver conjuntamente agricultura e produção de utilitários. A transdisciplinaridade, portanto, é a proposta alternativa através da qual novas relações

profissionais possam se desenvolver democraticamente nos bastidores do fazer teatral. O Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Artes, Cultura e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João Del Rei – GTRANS-UFSJ, reúne professores, pesquisadoras, estudantes e trabalhadoras que atuam em diferentes áreas. Justamente essa reunião permitiu pensar a produção teatral como uma oportunidade de aprimoramento intelectual e prática político-ideológica que conecta trabalho, educação e vida dos construtores e construtoras da cena. Essa prática transdisciplinar, portanto, trata da “pedagogia das lutas dos trabalhadores” (Novaes; Castro, 2011, p. 143) associada à formação integral do ser humano, compreendida como método a ser verificado nos bastidores da construção da cena, de acordo com a proposição de que o olhar crítico sobre a sociedade, que se produz na relação palcos-plateia, também se desenvolva nos bastidores do

teatro, nas relações profissionais com o objetivo de conectar o *Homo Sapiens* e o *Homo Faber*, e assim cooperar com a integralidade intelectual de todos que trabalham na produção cênica.

Palavras-Chave: Teatro; Transdisciplinaridade; Pedagogia dos Trabalhadores.

Referências Bibliográficas:

Adorno, Theodor. 2002. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra.

Novaes, Henrique T.; Castro, Mariana P. 2011. “Em busca de uma pedagogia da produção associada”. In: *Gestão pública e sociedade*. BENINI, E. A. et al., p. 125 a 166. São Paulo: Outras Expressões, v. 1. Disponível em: https://base.socioeco.org/docs/livro_13.pdf Acesso em 29 de abril de 2022.

Weil, Pierre; D’Ambrosio, Ubiratan; Crema, Roberto. 1993 *Rumo à nova transdisciplinaridade: Sistemas abertos de conhecimento*. São Paulo: Summus.

Theatre and Visual Arts / Teatro e Artes Visuais I

SUSTAINABLE SCENOGRAPHY PRACTICES

Helder Jorge Maia Moreira,¹⁶

We live in an asymmetrical world with scarce resources. Cultural production is key in our societies as a generator of knowledge and responsible for the balance between peoples. Sustainability is a systemic concept based on the balance of economic, social, cultural and environmental aspects of human society. We commonly see this term associated with merely economic principles, but its essence bears rigorous aspects of balancing needs and resources where balance, management and equity are paramount. Art and theater are not and have never been far from it.

Despite environmental issues gaining prominence in the global scenario, with awareness being spread, we must say that, despite their social impact, the resources available for culture and art are very scarce and represent little relevance in GDP expenditure percentages. However, joint efforts with other sectors of activity can be undertaken to better think about the use of resources and understand how we can contribute to the sustainable balance of our activities, from decisions on the knowledge produced and not on the mediatization of the problem.

Cultural programming policies have been giving way to the ambiguity of markets, giving rise to projects with very short-lived show careers and obvious implications for the use of resources. Some countries also that persist in

creating specific rules for theater activities. Understanding how these approaches are made, their impact on creation and how we can try to implement these principles in our workspaces are urgent tasks.

Eco-scenography is a term that has been used as a way of valuing the eco-questioning of our activity, an activity that, due to certain needs, impacts both the use of resources and their waste, aspects to which we are sensitive.

I doubt that the change is from the outside to the inside and that it determines the languages and, that this, in itself, will impose an ecological perspective on scenography work; on the other hand, I do not believe that the concern with the allocation of resources can put in causes the principles of creation and make all stages green, but rather that we persistently study methodologies and work practices that make us face the challenges better.

Whether inside theaters or in other contexts, scenography appears today as a situation capable of forging new connections between space's visuality and materiality.

Aware of the crucial role that each one of us has in finding solutions for their activity, I propose to bring a set of prepositions such as resource reduction, eco construction, reuse without waste, modularity, efficiency, materials and their environmental impact, biomaterials,

¹⁶ Scenographer, Professor at the School of Music and Performing Arts (ESMAE/IPP), Researcher for the Center for the History of Art and Artistic Research (CHAIA). Author of several essays and articles on scenography.

all aspects that can help us deal with the issue of sustainable scenography practices.

Keywords: Scenography; Sustainable creation; Eco ethics.

PRÁTICAS DE CENOGRAFIA SUSTENTÁVEL

Vivemos num mundo assimétrico e de escassos recursos.

A produção cultural tem um papel determinante nas nossas sociedades como gerador de conhecimento e responsável para o equilíbrio entre os povos.

A sustentabilidade é um conceito sistémico que se baseia no equilíbrio dos aspetos económicos, sociais, culturais e ambientais da sociedade humana.

Vulgarmente vemos este termo associado a princípios meramente economicistas, mas na sua essência estão aspetos rigorosos de ponderação entre as necessidades e os recursos onde o equilíbrio a gestão e a equidade são o primordial. A arte e o teatro não estão e nunca estiveram longe disso.

Apesar das questões ambientais terem vindo a ganhar protagonismo no panorama global, potenciando o despertar de consciências, temos de dizer que, apesar do seu impacto social, os recursos disponíveis para a cultura e para a arte são muito escassos e representam percentagens de PIB muito pouco relevantes.

No entanto, é lícito que se faça um esforço conjunto, com os demais sectores de atividade por pensar melhor o uso de recursos e perceber de que forma podemos contribuir no esforço do equilíbrio sustentável das nossas atividades baseando as nossas decisões no conhecimento produzido e não na mediatização do problema.

As políticas de programação têm vindo a ceder à fugacidade dos mercados, originando projetos com

carreiras de espetáculo de muito curta duração, com implicações óbvias na utilização de recursos. Mas também existem um conjunto de países que persistem em criar regras específicas para a atividades dos teatros, urge perceber como são feitas essas abordagens, o impacto que têm sobre a criação e como podemos tentar implementar esses princípios nos nossos espaços de trabalho.

A Eco-cenografia é um termo que tem sido usado como forma de valorar o questionamento eco da nossa atividade, atividade essa que por força das necessidades de recursos tem impacto quer no uso de recursos quer no seu desperdício, aspetos a que estamos sensíveis.

Tenho dúvidas que a mudança seja de fora para dentro e que determine as linguagens e que isso, só por si, venha a impor uma perspetiva ecológica na cenografia, por outro lado, não me parece que essa preocupação com a afetação de recursos possa pôr em causa os princípios de criação e torne verdes todos os palcos, mas sim que se estude persistentemente metodologias e práticas de trabalho que nos façam enfrentar melhor os desafios.

Seja dentro dos teatros ou noutros contextos, a cenografia figura, hoje, como situação capaz de forjar novas conexões entre visualidade e espaço-materialidades.

Ciente do papel determinante que cada um de nós tem no encontrar de soluções para a sua atividade, proponho trazer um conjunto de preposições como, redução de recursos, construção eco, reutilização

sem desperdício, modularidade, eficiência, materiais e o seu impacto ambiental, biomateriais, aspetos que nos poderão ajudar a lidar com o tema das práticas de cenografia sustentável.

In this way, we might construct a scenographic practice that is fully capable of interrogating its conditions of production and of reflecting on its relationships to larger issues that extend beyond the design of environments for theatre and performance. (Rufford, J., 2018, p.13)

Palavras-Chave: Cenografia; Criação sustentável; Eco ética.

Referências Bibliográficas

Beer, Tanja. 2021 *Ec scenography, An introduction to Ecological Design for Performance*, Palgrave Macmillan Singapore. ISBN 978-981-16-7178-4.

Roca, Mercè (et alt.). 2021 *Sustainability in the Opera Sector: Main Drivers and Limitations to Improve the Environmental Performance of Scenography*. <https://doi.org/10.3390/su132212896>.

Rufford, Juliet. 2018. *Scenography and the Political Economy of Design*. Norwegian Theatre Academy Essay Anthology Eds. Sidsel Graffer and Karen Kipphoff Section 2: Scenography and Space.

https://www.academia.edu/39123470/Scenography_and_the_Political_Economy_of_Design.

THE WORLD IS A STAGE, ISN'T IT REMBRANDT? THEATER, PAINTING AND CINEMA IN NIGHTWATCHING BY PETER GREENAWAY

Elizabeth M. Jacob.¹⁷

In *Nightwatching*, 2007, Peter Greenaway poses the question: "The world is a stage, isn't it Rembrandt?" thus opening a range of questions about painting, staging, life and cinema. Having this film as a privileged object of study, we will analyze the intricate ties woven between painting and staging in a context of application of digital technologies of film conception and realization capable of building a visual narrative disruptive with the cinematographic tradition.

The film, which is part of a project of the same name created by the director on the occasion of the 400th anniversary of Rembrandt, is a visual and sound treatise on a painting made in 1642 by the aforementioned painter. The film performs the autopsy of the painting, alternating images from it with scenes from the painter's life, highlighting details and adhering to these particular meanings.

The painting in question depicts a group of watchmen, two women and a dog, having been a milestone in the painter's career, who saw his life crumble after the painting was made. Such a downfall is associated in the film with the fact that the work, rather than having been coined as a portrait of the dignity of its commentators, points to the conspiracy of a murder involving the militiamen presented in the work.

Nightwatching has in the constitutive elements of pictorial, theatrical and cinematographic languages the basic elements of its discursive construction. The intersection of these three systems has relevant implications for the space-time composition of the work. As Sobrinho (2007, p.3) tells us, the three systems have the rectangular section as a common point in spatial organization. This determines the shot in cinema, the scene in the theater and the frame in painting. Thus, the author continues, in cinema the actions take place in a continuous movement, in theater, it goes through time with the movement of the actor's body on the stage and in the figurative frame, space and time are frozen in one or several moments of the action. Thus, the rectangular cut in its limiting function directs the viewer's attention.

In Greenaway's view, cinema has to free itself from the single frame, a Renaissance invention, which is made possible with the use of new technologies (Oliveros, 2007, s/p). In several of his films, the multiplication of frames is strikingly present. *Nightwatching* uses other resources to disturb the space-time perception of the work, such as the loquacity of the characters, the dense mesh of sound, the rhetorical anachronisms, the changes of

¹⁷ Elizabeth Motta Jacob holds a PhD in Theater from UNIRIO, a Master's in Social Communication from UFF, a Master's in Aesthetics from the University of Paris I Sorbonne. She is Associate Professor for the Visual Communication Design course at UFRJ, professor of the Postgraduate Program in Performing Arts PPGAC-UFRJ and coordinator of the Extension program Universitario Pleno Sentido, IBC/UFRJ.

framing, the creation of *tableaux vivants*, the introduction of scenic objects that transform the space where the action takes place, and the work of lighting. These aspects are central

to the analysis of the discussion developed in this study.

Keywords: Space; Visuality; Cinema.

O MUNDO É UM PALCO, NÃO É REMBRANDT? TEATRO, PINTURA E CINEMA EM NIGHTHWATCHING DE PETER GREENAWAY

Em *Nighthwatching*, 2007, Peter Greenaway lança a pergunta: “O mundo é um palco, não é Rembrandt?” abrindo assim um leque de questionamentos sobre pintura, encenação, vida e cinema. Tendo este filme como objeto privilegiado de estudo analisaremos os intrincados laços tecidos entre a pintura e a encenação num contexto de aplicação de tecnologias digitais de concepção e realização fílmica capaz de construir uma narrativa visual disruptiva com a tradição cinematográfica.

O filme, que faz parte de um projeto homônimo criado por este diretor em ocasião do 400º aniversário de Rembrandt, é um tratado visual e sonoro a respeito de um quadro realizado em 1642 pelo referido pintor. O filme realiza a autópsia do quadro alternando imagens do mesmo com cenas da vida do pintor destacando detalhes e aderindo a estes significados particulares.

O quadro em questão retrata um grupo de vigias, duas mulheres e um cão, tendo sido um marco na carreira do pintor que viu sua vida ruir após a realização do mesmo. Associa-se no filme tal derrocada ao fato do trabalho ao invés de ter sido cunhado como um retrato da dignidade de seus comendatários apontar para a conspiração de um assassinato envolvendo os milicianos presentificados na obra.

Nighthwatching tem nos elementos constitutivos das linguagens pictórica, teatral e cinematográfica os elementos basilares de sua construção

discursiva. O cruzamento destes três sistemas tem implicações relevantes na composição espaço temporal da obra. Como nos diz Sobrinho (2007, p.3) os três sistemas têm como ponto comum na organização espacial, o corte retangular. Este determina o plano no cinema, a cena no teatro e o quadro na pintura. Sendo assim, continua o autor, no cinema as ações se dão num movimento contínuo, no teatro ela discorre no tempo com a movimentação do corpo do ator no palco e no quadro figurativo espaço e tempo se encontram congelados em um ou em vários momentos da ação. Assim, o corte retangular em sua função limitadora dirige a atenção do espectador.”.

Na visão de Greenaway o cinema tem que se libertar do quadro único, invenção renascentista o que é possibilitado com o uso das novas tecnologias (OLIVEROS, 2007, s/p). Em diversos de seus filmes a multiplicação dos quadros se encontra muito presente, neste outros recursos são ser utilizados para perturbar a percepção espaço temporal da obra tais como a loquacidade dos personagens, a densa malha sonora, os anacronismos retóricos, as mudanças de enquadramento, a criação de *tableaux vivants*, a introdução de objetos cênicos que transformam o espaço onde se passa a ação, e o trabalho da iluminação e se tornam centrais para a análise da obra que desenvolveremos neste estudo.

Palavras-Chave: Espaço; Visualidade; Cinema.

Referências Bibliográficas:

Aumont, Jacques. O olho interminável. Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Barthes, Roland. O óbvio e o obtuso. Porto: Edições 70, 1984.

Oliveros, Ricardo. Peter Greenaway fala sobre a morte do cinema, <https://forademoda.wordpress.com/2007/10/05/peter-greenaway-fala-sobre-a-morte-do-cinema/>

Sobrinho, Gilberto. 2005, Intertextualidade revista: cinema, teatro e pintura, Revistas USP.Br

Xavier, Ismail. (1984). O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra.

NOTES ABOUT AN OBSERVER ONTOLOGY

Leonardo Munk ¹⁸

In a text that remains influential today, despite being originally published in 1979, “Sculpture in the expanded field”, Rosalind Krauss called attention to the fact that the notion of modern sculpture could no longer account for the plurality of works developed between years from 1968 to 1978 (Krauss, 2008). The demand for a broadening of the term brought massive imprecision about what was meant by sculpture, because, historically speaking, even modern sculpture could still be recognized as such. In fact, the extraordinary elasticity acquired by the concept of sculpture made it capable of encompassing works as distinct as a narrow corridor with TV monitors in the background—as in Bruce Nauman’s ‘Corredor’ (1968-70)—, or as an intervention in a natural landscape—such as Robert Smithson’s land art. The passage of time proved this phenomenon to be increasingly unavoidable within a scenario that would be internationally named as postmodern. In other words, by refusing recognition and immediate meaning, this radical transformation produced in the sphere of sculpture could then account for a series of singularities, even moving towards an interference in other arts. In fact, part of the discomfort felt by some of the critics

at the time, whose main dissenting voice was represented by the art critic Michael Fried, resided precisely in what was disparagingly understood as a contamination of the visual arts by the performing arts. For Fried, whose position was explained in a text called ‘Art and objecthood’, published in 1967, this indistinction would contribute to the understanding that the visual arts were heading towards the loss of their autonomy. This characteristic was, for Fried, the realization that these minimal objects had a stage presence, a particularity that would make them as dependent on the audience as were, for example, theatrical productions. This is where the analysis of the North American critic reveals a clear prejudice towards the performing arts, because, for him, such ‘literalist’ art—term he uses to define minimal art—would necessarily imply the need for an observer. The emptying of the work’s meaning would correspond, therefore, to the rise of the spectator as a ‘reader’, emphasizing, still according to Fried, the ideological character of the ‘literalist’ enterprise to the detriment of its aesthetic qualities. Being against theatricality meant, here, being favouring the maintenance of the concept of a work of art, a totalizing

¹⁸ Leonardo Munk is an Associate Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), working at the undergraduate level (Aesthetics and Theater Theory) and at the graduate level (Postgraduate Program in Performing Arts [PPGAC]). He was Coordinator of the Academic Master's Course of the aforementioned Graduate Program, from 2018 to 2021. He is dedicated to the study of the following topics: the notion of dramaturgy in its expanded sense and the relations between body and space in the performing arts. He is the author of texts published in books and academic journals, and is a member of the research groups Theatrical Spaces Studies (UNIRIO/vice-leader) and Shapes and Effects, Borders and Passages in Theatrical Language (UNIRIO).

notion that, in a scenario of intense hybridization of the arts, declined dramatically. And, in this sense, beyond the recognition that theatricality would not be a condition belonging only to theatres, but would go beyond it, requiring the understanding that it would not necessarily be found in the observed thing, but in the spectator's gaze.

Thus, when considering the contamination between the visual and performing arts, one must accept the role of the undeniable relevance that spectators occupy in this phenomenon.

Keywords: Observer; Theatricality; Minimalism.

NOTAS ACERCA DE UMA ONTOLOGIA DO OBSERVADOR

Em texto ainda hoje influente, apesar de publicado originalmente no ano de 1979, 'A escultura no campo ampliado', Rosalind Krauss chamava a atenção para o fato de que a noção de escultura moderna não podia mais dar conta da pluralidade de trabalhos desenvolvidos entre os anos de 1968 a 1978 (KRAUSS, 2008). A demanda por uma ampliação do termo trouxe uma massiva imprecisão acerca do que se entendia por escultura, pois, historicamente falando, mesmo a escultura moderna poderia ainda ser reconhecida como tal. De fato, a extraordinária elasticidade adquirida pelo conceito de escultura o tornava apto a abarcar trabalhos tão distintos quanto um corredor estreito com monitores de TV ao fundo, caso de 'Corredor' (1968-70), de Bruce Nauman, ou como uma intervenção numa paisagem natural, caso da *land art* de Robert Smithson. Fenômeno esse que, com o passar do tempo, se revelou cada vez mais incontornável dentro de um cenário que seria nomeado internacionalmente como pós-moderno. Ou seja, ao recusar o reconhecimento e a significação imediata, essa transformação radical produzida no âmbito da escultura poderia então dar conta de uma série de singularidades, caminhando inclusive para uma interferência em outras artes. Aliás, parte do desconforto sentido por parcela da

crítica à época, cuja principal voz discordante foi representada pelo crítico de arte Michael Fried, residia precisamente naquilo que era entendido depreciativamente como uma contaminação das artes plásticas pelas artes da cena. Para Fried, cujo posicionamento foi explicitado em um texto chamado 'Arte e objetividade' [Art and objecthood], publicado em 1967, essa indistinção contribuiria para a compreensão de que as artes plásticas caminhavam para a perda de sua autonomia. Essa característica era para Fried a constatação de que esses objetos mínimos possuíam uma presença de palco, particularidade que os tornaria tão dependentes do público como o eram, por exemplo, as montagens teatrais. É aí que se desvela na análise do crítico norte-americano uma clara prevenção para com as artes da cena, pois para ele essa arte 'literalista', termo que usa para definir a *minimal art*, implicaria obrigatoriamente a necessidade de um observador. Ao esvaziamento do sentido da obra corresponderia, portanto, a ascensão do espectador enquanto 'leitor', enfatizando, ainda segundo Fried, o caráter ideológico do empreendimento 'literalista' em detrimento de suas qualidades estéticas. Ser contra a teatralidade significava aqui ser a favor da manutenção do conceito de obra de arte, noção

totalizante que, num cenário de intensa hibridização das artes, declinava vertiginosamente. E, nesse sentido, para além do reconhecimento de que a teatralidade não se trataria de uma condição pertencente unicamente ao teatro, mas o ultrapassaria, é necessário perceber que ela não se encontraria necessariamente na coisa observada, mas sim no olhar do espectador. Ao se considerar, portanto, as contaminações entre as artes plásticas e as artes da cena, é preciso acatar o papel de inegável relevância que o espectador ocupa nesse fenômeno.

Palavras-Chave: Observador; Teatralidade; Minimalismo.

Referências Bibliográficas:

Fried, Michael. 2002. “Arte e objetividade”. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*. V. 9, n. 9: 130-147.
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50126/27341>

Krauss, Rosalind. 2008. “A escultura no campo ampliado”. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA*. V. 17, n. 17: 128-137.
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>

Mostaço, Edélcio. 2018. *Incursões e excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.

Paavolainen, Teemu. 2018. *Theatricality and Performativity: Writings on Texture from Plato's Cave*

to Urban Activism. Londres: Palgrave Macmillan.

Schachter, Ben. 2003. “Michael Fried and Yvonne Rainer: The ‘Theatricality’ of Trio A”. *Exchanges, Borders, Translations*. *Chicago Art Journal*. University of Chicago.

Theatre and Society II / Teatro e Sociedade II

(IN)COMMON – A GAME FOR ARTISTS AND SPECTATORS – A CASE STUDY. ASSIGNING NEW MEANINGS TO THE FOYER AS A SCENIC SPACE OF INTERCESSION

Tiago Porteiro¹⁹

The communication – a case study – presents and analyses the creation of *(In)Comum* – a game for artists and spectators, directed by Manuela Ferreira and in which four artists from Guimarães (Portugal) participated. The public presentation of this project took place in the foyer of the large auditorium of the Vila-Flor Cultural Center (CCVF/October 2021), an emblematic artistic diffusion venue of the city. The reflection mirrors my experience as a participating artist. Therefore, the methodological approach of reference is autoethnographic, and the critical analysis emerges from the dialogue established between individual and collective experiences (reports, testimonies, interviews with the participants, different texts produced, as well as dissemination material), and between these and the sociocultural system of the territory where the project took place.

(In)Comum will be, in the first place, inscribed in the line of work that the artist Manuela Ferreira has been developing in recent years, and where the most canonical foundations of theatrical events are questioned, namely, at the level of presentation spaces, within the scope of theatre's language codes and the relational conventions established between

performers and audiences (<https://www.manuelaferreira.pt/pt/>).

Among the participating artists and between performers and spectators, what is common, uncommon, and (in)-common?

That was the question around which the entire investigation process was developed and culminated in the design of a GAME, outlined by rules and structured around three residences (Open, Estar, and Enter in-game). Each residency lasted five days and, in each of them, the fundamental question brought more specific questions the artists proposed, debated and created. After presenting the context and constituents of the game, the communication will focus on why we chose the CCVF's foyer as the stage to host all the devices that challenged public participation. An analysis of seven new meanings assigned to the functions usually attributed to the foyer will allow us to question the theatrical event as a moment of meeting and shared conviviality, following Dubatti's concepts. In *(In)Comum*, this assumption became operative, from the outset, in the way the audience arrived at the reception space of the CCVF's large auditorium and where they received a set of instructions and procedures that they had to

¹⁹ He holds a Doctor (2006) and Master Degree (1996) in Theater Studies from the Université de la Sorbonne Nouvelle; He is a Professor at the University of Minho (UM)/Teatro, after having taught between 1996 and 2013 as a professor, at the Dep. of Performing Arts at the University of Évora (UÉ). He is currently an integrated member of CEHUM (GIEP - Research Group in Performance Studies) at the University of Minho and a collaborator at the CHAIA Center for Art History and Artistic Research at the University of Évora.

follow if they wanted to be a participating member of GAME. We offered the audience the opportunity to be the activator of the created devices, as the motto emphasizing the primordial place it has or should have in all theatrical buildings nowadays. Moving the event to the CCVF's foyer is a strategy that we will analyse, questioning why a city that, despite having been the European Capital of

Culture in 2012, still struggles to find strategies that can contribute to blur the barriers, both physical and symbolic, that are faced by citizens when approaching the buildings that were purpose-built for the artistic diffusion of this city.

Keywords: Spectators; Performers; Meeting

(IN)COMUM - UM JOGO PARA ARTISTAS E ESPETADORES – ESTUDO DE CASO. RESSIGNIFICAR O FOYER ENQUANTO ESPAÇO CÊNICO DE INTERCESSÃO

A comunicação – estudo de caso – apresenta e análise a criação *(In)Comum - um jogo para artistas e espetadores*, dirigida por Manuela Ferreira e onde participaram quatro artistas da cidade de Guimarães (Portugal). A apresentação pública deste projeto teve lugar no foyer do grande auditório do Centro Cultural Vila-Flor (CCVF /outubro 2021), estrutura de difusão artística emblemática da cidade.

A reflexão que iremos apresentar terá como eixo a minha própria experiência enquanto artista participante. Por conseguinte, a abordagem metodológica de referência é a autoetnográfica, ou seja, a análise crítica desenvolve-se a partir do diálogo estabelecido entre vivência individual e vivências coletivas (relatos, testemunhos, entrevistas aos participantes, diferentes textos produzidos, como ainda material de divulgação), e entre estas e o sistema sociocultural do território onde o projeto aconteceu.

(In)Comum, será, em primeiro lugar, inscrito na linha de trabalho que a artista Manuela Ferreira tem desenvolvido nos últimos anos e onde as mais canónicas fundações do acontecimento teatral são questionadas, nomeadamente, ao nível dos espaços de apresentação, no âmbito dos códigos da

linguagem teatral e no seio das convenções relacionais estabelecidas entre performers e públicos (<https://www.manuelaferreira.pt/pt/>).

Entre os artistas participantes e entre performers e espetadores o que existe de comum, não comum e *(in)comum*?

Esta foi a pergunta em torno da qual todo o processo de investigação se desenvolveu e que culminou no desenho de um JOGO, delineado por regras e estruturado a partir de três residências (Abrir, Estar e Entrar em jogo). Cada residência teve a duração de cinco dias e em cada um deles a pergunta de base se declinava em perguntas mais específicas, e em torno das quais, diariamente, os artistas propunham, debatiam e criavam. Uma vez apresentados os elementos, contextuais e constituintes do jogo, a comunicação irá debruçar-se, de forma mais circunstanciada, sobre o porquê de se ter optado por ser o foyer do CCVF (interface entre o exterior da cidade e o interior da sala de espetáculos) o ‘palco’ escolhido para acolher todos os dispositivos que desafiavam a participação do público. Uma análise sobre sete ressignificar das funções habitualmente atribuídas ao foyer, permitir-nos-á de questionar o acontecimento teatral enquanto momento de encontro e de

convivialidade partilhada, tendo em conta a perspectiva desenvolvida por Jorge Dubatti. No *(In)Comum* este pressuposto tornava-se operativo, desde logo, no modo como o público era acolhido ao chegar ao espaço de receção do grande auditório do CCVF, e onde recebia um conjunto de instruções e procedimentos que devia seguir se quisesse ser parte integrante do JOGO. A responsabilidade que, neste projeto, se oferecia ao público para ser ele o ativador dos dispositivos criados, será o mote para enfatizarmos o lugar primordial que ele tem ou que deveria hoje ter em toda a ‘edificação’ teatral. Deslocar para o espaço do foyer do CCVF o ‘cuore’ do acontecimento teatral, irá por fim, ser analisado enquanto questionamento de uma cidade que, apesar de ter sido em 2012 Capital Europeia da Cultura, ainda se debate com a necessidade de encontrar estratégias que possam contribuir para o esbater de barreiras, tanto físicas como simbólicas, que se deparam ao cidadão comum no momento em que se aproxima dos edifícios que foram especificamente construídos para difusão artística desta cidade.

Palavras-chave: Espetadores; Performers; Encontro.

Referências Bibliográficas:

- André, I., Gabriel, L. & Estevens, A. (2016). Os artistas e os seus territórios. In I. André, A. Estevens, & L. Gabriel (Coord.), *Atlas das utopias reais: Criatividade, cultura e artes* (pp. 28-31). Outro Modo e Centro de Estudos Geográficos.
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Desgranges, F. (2019). Instâncias da relação entre teatro e público: O espectador como participante do ato teatral. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(36), 85-95. <https://doi.org/10.5965/1414573103362019085>
- Overlie, M. (2016). *Standing in space: The six viewpoints. Theory & Practice*. Montana: Ed. Catherine Courtenaye.
- Romagnolli, L. E., & Muniz, M. L. (2014). Teatro como acontecimento convivial: Uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(23), 251-261. <https://doi.org/10.5965/1414573102232014251>

GUARD, CAPTAIN! CONGADO IN THE MINAS: CHALLENGES AND CHARACTERS

Ramon Aguiar²⁰

Congado is an Afro-Brazilian cultural manifestation with great influence in several regions of Brazil. Formed by “suits and guards”, “kings and queens”, devotees and many others (characters), the century-old festivities make up the cultural landscape of numerous cities in Minas Gerais.

Congado parties are common in much of Brazil. According to Câmara Cascudo, the congado (or congada) are: “Popular Brazilian autos of African motivation represented in the country’s North, Center and South” (Cascudo 1972, 298).

Holding intergenerational character, congado has oral memory as the main instrument for perpetuating it as a cultural practice with strong scenic elements in the processions: musicality, clothing, ritualistic and choreographic character, scenography, sung dramaturgy. The setting comprises the city and its religious temples: churches and “backyards”, but also, streets, gardens and many other possible mnemonic spaces (Aguiar 2008).

Among the participants in the organization, maintenance and perpetuation of this tradition, the “captain of guard”, historically a man, stands out as the object of this presentation. Formed in popular traditional practices, he holds great knowledge about the magical-

religious aspects supported by tradition and has to administer, maintain the “guard’s” discipline and accumulate the functions of administrator, master and priest. This citizen-character bases his training on the tradition of oral memory and on historical relationships with the city and heritage. The many stories of the captains’ transit between the appearance of the congado festivities and the impenetrability of ancestral rituals.

Since 2016, I have been developing a research effort whose main scope is congado in the Midwest region of the state of Minas Gerais, with emphasis on the city of Carmo do Cajuru. Currently, the practices of the “captain of guard” have motivated my research: the understanding of his performance and possible relations with the city regarding the cultural history of the congado manifestation and its community formation role.

How does the city dialogue (or silence) the “congadeiras” manifestations and their characters?

Congado, a cultural manifestation of cultural resistance of the black people, has, historically, been neglected as a symbolic representation. Guilherme Leonel (2009) reports that the party was banned in the midwest region of Minas Gerais by the Catholic Church in the first half of the 20th

²⁰ Ramon Aguiar has a doctorate in Performing Arts (UNIRIO) working in Theater and Community. Collaborating researcher at (laboratory acronym); CHAIA (Universidade de Évora); CEMUD (Universidade do estado de minas gerais); IELT (universidade nova de lisboa). Actor and theater director post doctorate in Theater and Community by ESTC (Lisbon).

century on the grounds of “moral, social and racial sanitation” in the region (Leonel 2009, 15).

How do the current captains of guard, rhythmized by their ancestors and hopeful for their successors, inscribe themselves (and perceive themselves) in the cultural history of the city?

Boaventura de Souza Santos (2015) warns of the epistemological need for the “sociology of absences” when he stating that: “the objective of the sociology of absences is to transform impossible objects into possible ones and,

based on them, transform absences into presences” (Santos 2015, 102).

Although this century-old culture is present today, several challenges exist and are presented to ensure its continuity and visibility. Possibly, the captain of guard challenges himself to guarantee the transfer of the cultural reminiscences of congado and its participants, contributing to a possible process of awareness (Freire 1980) and appreciation of this intangible heritage.

Keywords: Congado; Captain; City.

GUARDA, CAPITÃO! O CONGADO NAS MINAS: DESAFIOS E PERSONAGENS

O Congado é uma manifestação cultural afro-brasileira com grande lastro em diversas regiões do Brasil. Formados por “ternos e guardas”, “reis e rainhas”, devotos e tantos outros (personagens), as festividades centenárias compõe a paisagem cultural de inúmeras cidades de Minas Gerais.

As festas de Congado são comuns em grande parte do Brasil. Segundo Câmara Cascudo, o congado ou a congada são: “Autos populares brasileiros de motivação africana representados no Norte, Centro e Sul do país. (Cascudo 1972, 298).

De caráter intergeracional, o Congado tem a memória oral como o principal instrumento de perpetuação dessa prática cultural que tem nos cortejos fortes elementos cênicos: a musicalidade, a indumentária, o caráter ritualístico e coreográfico, a cenografia, a dramaturgia cantada. Por cenário, a cidade e seus templos religiosos: igrejas e “quintais”. Mas também, ruas, jardins e tantos outros possíveis *espaços mnemônicos* (Aguiar 2008).

Dentre os participantes na organização, manutenção e perpetuação dessa tradição do Congado, o “capitão de guarda”, historicamente homem, destaca-se como objeto desta apresentação. Formado nas práticas tradicionais populares, é conhecedor dos saberes mágico-religiosos sustentados pela tradição e tem as funções de administrar, manter a disciplina das “guardas” e acumula as funções de administrador, mestre e sacerdote. Este cidadão-personagem, alicerça sua formação na tradição da memória oral e nas relações históricas com a cidade e patrimônio. As tantas histórias dos capitães transitam entre a aparência dos festejos do Congado e a impenetrabilidade de rituais ancestrais.

Desde 2016, venho desenvolvendo pesquisas que tem como escopo principal o Congado na região Centro-Oeste do estado de Minas Gerais com destaque para a cidade de Carmo do Cajuru. Atualmente, as práticas do “capitão de guarda” têm motivado minhas pesquisas: a compreensão da sua atuação e possíveis relações com a cidade no que

tange a história cultural da manifestação do Congado e seu papel formador comunitário.

Como a cidade dialoga (ou silencia) as manifestações “congadeiras” e suas personagens?

O Congado, manifestação cultural de resistência cultural do povo preto, historicamente foi negligenciada como representação simbólica.

Guilherme Leonel (2009) informa que a festa foi proibida na região centro oeste de Minas Gerais pela Igreja Católica ainda na primeira metade do século XX a partir do argumento de “saneamento moral, social e racial” da região (Leonel 2009, 15).

Como os atuais capitães de guarda ritmados pelos seus ancestrais e esperançosos por seus sucessores, se inscrevem (e se percebem) na história cultural da cidade?

Boaventura de Souza Santos (2015) alerta para a necessidade epistemológica da “Sociologia das ausências” ao afirmar que: “O objetivo da sociologia das ausências é transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças.” (Santos 2015, 102).

Embora essa cultura centenária esteja presente na atualidade, são vários os desafios que se

apresentam para garantir a sua continuidade e visibilidade. Possivelmente, o capitão de guarda desafia-se a garantir o repasse das reminiscências culturais do Congado e seus participantes, contribuindo para um possível processo de conscientização (Freire 1980) e valorização desse patrimônio imaterial.

Palavras-chave: Congado; Capitão; Cidade.

Referências bibliográficas:

Aguiar, Ramon de S. 2008. *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. 213/228.

Cascudo, Câmara. 1973. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

Freire, Paulo. 1980. *Conscientização: teoria e prática da libertação – uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. 3.ed. São Paulo: Cortez & Moraes.

Leonel, Guilherme Guimarães. 2009. *Entre a cruz e os tambores: conflitos e tensões nas festas de Reinado*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC.

Santos. Boaventura de Sousa. 2015. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.

TIME AND SPACE IN BENJAMIN: THE THEATRE AND THE CITY IN THE HERE-AND-NOW

Cláudio Guillarduci²¹

The present communication analyses the categories of *time* and *space* from the discussions of the philosopher Walter Benjamin, aiming to reflect on the ideas of the *subject of aesthetic experience* and *subject of auratic experience* as possible theoretical paths to explore what the German author understood about the notion of *urban space*. According to Benjamin, the *aura* must be understood as a category of sensory perception that occurs in time and space, and the *experience of the aura* of a work of art is an atmospheric perceptive event and is not limited to an aesthetic of the landscape, because the experience of the aura is not limited by visual field: it is corporal and covers its relations with the world and with itself. Therefore, the auratic experience is a genuinely poetic act that awakens and animates the object of the gaze. On the other hand, the aesthetic experience is understood as a practice able to *presentify* perceptions, sensations and feelings via the access—in a non-direct allusive way—to other times and spaces. In this sense, the subject of the aesthetic experience builds a pragmatic and performative understanding of the object being *presented*. However, to discuss/reflect about its subject of aesthetic experience in the practices that occur in these aesthetic times and spaces, three implications that coexist in this context must be understood: volitional,

cognitive, and affective orientations. These personal orientations developed in practical and concrete moments have a social dimension, and, so, they cannot be delimited as individual actions. Thus, the Benjaminian concepts of *aesthetic experience* and that of *auratic experience* allow us to discuss three elements that remain modern today: (i) the aesthetic experience linked to technological innovations, (ii) the aesthetic experience as sensorial perception, and (iii) the aesthetic experience as a possibility of the emotional surplus value of art. For this discussion, texts that Walter Benjamin wrote about the following authors will be used: Marcel Proust (1929), Bertolt Brecht (1930-1939), Franz Kafka (1934), Eduard Fuchs (1937) and Charles Baudelaire (1937-1938). The reflections on the *subject of aesthetic experience* and *the subject of auratic experience* will be analysed to discuss the urban space and art—especially theatre—in the theories of Walter Benjamin, whose appropriations of the authors mentioned above were not restricted to the literary universe, but were directly implicated in his philosophical and historiographical theories. Moreover, motivated by academical, political and financial issues and by interpersonal relationships in the elaboration of his theories, Walter Benjamin always kept himself in different travels, tours, excursions, refuge and *flânerie*.

²¹ Associated Professor at the Universidade Federal de São João del Rei-UFSJ. He coordinates the Research Group Ambulatório. <http://lattes.cnpq.br/4825606089955911>. <https://orcid.org/0000-0001-5165-5937>

Keywords: Walter Benjamin; Aesthetic Experience and Auratic Experience; Urban Space.

TEMPO E ESPAÇO EM BENJAMIN: O TEATRO E A CIDADE NO AQUI-E-AGORA

A presente comunicação, ao analisar as categorias de *tempo* e de *espaço* a partir das discussões do filósofo Walter Benjamin, objetiva refletir sobre as ideias de *sujeito da experiência estética* e de *sujeito da experiência aurática* como caminhos teóricos possíveis para explorar o entendimento que o autor alemão tinha sobre a ideia de espaço urbano. Para Benjamin, a *aura* deve ser entendida como uma categoria da percepção sensorial que ocorre no tempo e no espaço, e a experiência da aura de uma obra de arte é um acontecimento perceptivo atmosférico e não se limita a uma estética da paisagem, pois a experiência da aura não se limita ao campo visual: ela é corporal e abrange suas relações com o mundo e consigo mesma. Portanto, a experiência aurática é um ato genuinamente poético que desperta e anima o objeto do olhar. Já a experiência estética é aqui entendida como sendo uma prática capaz de *presentificar* percepções, sensações e sentimentos pelo acesso de forma alusiva, não direta, a outros tempos e outros espaços. O sujeito da experiência estética constrói um entendimento pragmático e performativo do objeto que lhe é apresentado. Contudo, para discutir/refletir sobre esse sujeito da experiência estética, é necessário entender que, nessas práticas ocorridas nesses tempos e espaços estéticos, coexistem três implicações: as orientações volitivas, as cognitivas e as afetivas. Essas orientações pessoais realizadas em momentos práticos e concretos possuem uma dimensão social, portanto, não podem ser delimitadas como ações

individuais. Assim, o conceito benjaminiano de *experiência estética* como *experiência aurática* possibilita discutir três elementos ainda hoje modernos: (i) a experiência estética vinculada às inovações tecnológicas, (ii) a experiência estética como percepção sensorial e (iii) a experiência estética como possibilidade de mais-valor emocional da arte. Para a presente discussão, serão utilizados textos que Walter Benjamin escreveu sobre os seguintes autores: Marcel Proust (1929), Bertolt Brecht (1930-1939), Franz Kafka (1934), Eduard Fuchs (1937) e Charles Baudelaire (1937-1938). É entendendo que as apropriações benjaminianas dos autores citados acima não ficaram restritas somente ao universo literário, mas implicaram diretamente em suas teorias filosóficas e historiográficas, que as reflexões sobre o *sujeito da experiência estética* e o *sujeito da experiência aurática* serão analisadas para discutir sobre o espaço urbano e a arte, principalmente o teatro, nas teorias benjaminianas. Além disso, é importante ressaltar que o próprio Walter Benjamin na elaboração de suas teorias, motivado por questões acadêmicas, políticas, financeiras e de relacionamentos interpessoais, manteve-se sempre em diferentes viagens, passeios, excursões, refúgio e *flânerie*.

Referências Bibliográficas:

Benjamin, Walter. 2006. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter. 2012. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, Walter. 2012. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Benjamin, Walter. 2016. *Ensaaios sobre literatura*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Benjamin, Walter. 2017. *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo.

POPULAR CULTURE AS A COLLECTIVE EXPERIENCE

Liliane Mundin²²

This work has as its object of investigation the popular culture in its common and ordinary aspects, from the urban practices built by the inhabitants of the city. As the focus of the research, the collective doing, which proposes experiences that bring to light the memories, stories and traditions that are part of the locality. Updated in the flow and dynamics of diversity and plurality, they are permanently crossed by global practices and knowledge.

The Cantareira Collective, as a case study, is a community movement that, for over ten years, has participated in the main traditional festivals on the island of Paquetá; they create different forms of representation for the celebration of different traditions present on the Island, building creative possibilities that encompass the languages of art, specifically theatre, music and performance.

The urban space is the main inducer for the artistic and aesthetic work, because, as a place where social relations are woven and organized in their different configurations, it provokes different forms of appropriation and intervention that go beyond the predictable. From this element, the entire work is thought, created and built. The already traditional parties end up acquiring other looks, sounds and aesthetics, without losing their cultural

and social essence, gaining other contours and nuances.

The artistic performance called *Auto de São Roque* is one of the most emblematic works of the group and is already part of the traditional Festa de São Roque, which takes place annually in Paquetá. Other festivities such as Christmas, Carnival, Holy Week, and the creation of a Folia de Reis are mottos for infinite possibilities of creation and invention, where the group carries out interventions that occupy the streets, attempting to rescue local history and memory.

Having as reference the studies of the philosopher Michel de Certeau, the professor Idelette Muzart and the philosopher Paul Zumthor, among other thinkers, the research is also anchored in the architects, urban planners and theatre researchers who reflect on the control devices that cross the city, its reflexes in the organization and planning of the architectural and environmental space in general and its consequences for life in society.

In this sense, it can be said that popular culture as a practiced experience breaks with hierarchical layers due to its attitude of autonomy and inventiveness, in addition to promoting and valuing space in its materiality

²² She holds a PhD in Performing Arts (Postgraduate Program in Performing Arts- UNIRIO); a Master degree in Theater (UNIRIO-2005). She is Professor at the Post-Graduate Program in Teaching of Performing Arts - Professional Master's (PPGEAC-UNIRIO); Coordinator of the Theater Course (UNIRIO); Coordinator of the Supervised Internship. She is the leader of the Research Project 'Different Perspectives on the Construction and Applicability of Pedagogical Practices in Theater Teaching', researcher for the Laboratory of Theatrical Space and Urban Memory Studies - (UNIRIO), and Coordinator of the artistic group Coletivo Cantareira at the community of Ilha de Paquetá.

and immateriality; but mainly it recovers its potency as a habitat of memory, history and belonging.

Keywords: Popular Culture; Experience; Belonging.

CULTURA POPULAR COMO EXPERIÊNCIA COLETIVA

Este trabalho tem como objeto de investigação a cultura popular em seus aspectos comuns e ordinários, a partir das práticas urbanas construídas pelos habitantes da cidade. Como foco da pesquisa, o fazer coletivo, que propõe experiências que trazem à tona as memórias, histórias e tradições que fazem parte da localidade. Atualizados no fluxo e na dinâmica da diversidade e da pluralidade, são permanentemente atravessados por práticas e saberes globais.

O Coletivo Cantareira, como estudo de caso, é um movimento comunitário que há mais de dez anos participa das principais festas tradicionais da ilha de Paquetá; criando diferentes formas de representação para a celebração dessas tradições presentes na Ilha desde o início, construindo possibilidades criativas que englobam as linguagens da arte, especificamente teatro, música e performance.

O espaço urbano é o principal indutor para o trabalho artístico e estético da obra, pois, como lugar onde as relações sociais são tecidas e organizadas em suas diferentes configurações, provoca diferentes formas de apropriação e intervenção que vão além do previsível. A partir deste elemento, toda a obra é pensada, criada e construída. As festas, já tradicionais na Ilha, acabam adquirindo outros olhares, sonoridades e estéticas, sem perder sua essência cultural e social, mas ganhando outros contornos e nuances.

A performance artística denominada Auto de São Roque é uma das obras mais emblemáticas do

grupo e já faz parte da tradicional Festa de São Roque, que acontece anualmente na ilha. Outras festividades como Natal, Carnaval, Semana Santa são motes para infinitas possibilidades de criação e invenção, onde o grupo realiza intervenções. A criação de uma Folia de Reis, construída pelo grupo, aponta a cultura popular como experiência coletiva e viva, uma vez que tal manifestação não fazia parte da cultura local.

Em um mundo conectado às novas tecnologias, que influenciam comportamentos e costumes, pode-se dizer que o uso da rua para lazer e diversão está lentamente perdendo seu significado e força, tanto social, cultural e poética. Portanto, utilizar o espaço da rua para tais práticas é uma tentativa de resgatar a história e a memória local e pode ser considerado, nos tempos atuais, um forte elemento de resistência.

Como campo teórico metodológico, esta análise tem como referência os estudos, teorias e pesquisas do filósofo Michel de Certeau, que apresenta como perspectiva uma recuperação da astúcia anônima das artes do fazer, relacionada aos modos de viver em sociedade de consumo. Para falar sobre o espaço e suas territorializações, a pesquisa se ancora em pensadores como arquitetos, urbanistas e pesquisadores do teatro que refletem sobre os dispositivos de controle que atravessam a cidade e os reflexos na organização e planejamento do espaço arquitetônico e ambiental em geral, como bem como e suas consequências para a vida em sociedade. Os estudos de cultura popular e

performance tiveram contribuições teóricas da professora Idelette Muzart e do filósofo Paul Zumthor, entre outras referências.

Nesse sentido, pode-se dizer que a cultura popular como experiência praticada rompe com as camadas hierárquicas por sua atitude de autonomia e inventividade, além de promover e valorizar o espaço em sua materialidade e imaterialidade; mas principalmente recupera sua potência como habitat de memória, história e pertencimento.

Palavras-chave: Cultura Popular; Experiência; Pertencimento.

Referências bibliográficas

Carreira, André. A cidade como dramaturgia do teatro “de invasão”. 25 de junho de 2015. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/andre-carreira-a-cidade-como-dramaturgia.html>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

CERTEAU, Michel de. 1994. A invenção do cotidiano – Artes do fazer. Petrópolis: Vozes.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Míria Roseira (Org.). 2007. Espaço e cidade: – conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7 Letras.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. 2009. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. São Paulo: Unicamp.

Zumthor, Paul. 2010. Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Culture and Heritage I / Cultura e Patrimônio I

THE DISTANCE BETWEEN INTENT AND GESTURE: THE REHABILITATION OF CULTURAL HERITAGE FOR POPULAR HOUSING IN DOWNTOWN RIO DE JANEIRO

Dulce Abigail Keuchkarian ²³

Many assets of patrimonial value exist in the downtown area of the City of Rio de Janeiro, not monumental, they are used as popular housing, located in areas of protection of the Cultural Environment. These properties have constructive elements that demand conservation practices that their low-income users cannot afford, meaning they cannot maintain the properties.

From the 1980s onwards, plans were formulated to preserve the urban heritage of the city of Rio de Janeiro, such as the initiatives of the Cultural Corridor, Cruz Vermelha and APA SAGAS; later, the rehabilitation programs were launched for the Novas Alternativas houses, the Plan for Rehabilitation and Occupancy of Real Estate in the State of Rio de Janeiro, and the PRÓ-APAC. However, these plans failed to be implemented as expected.

This work aims to identify and question the obstacles that prevented the implementation of the rehabilitation of cultural assets for use in popular housing, as provided for in the plans approved from the 1990s onwards. For that, four case studies were selected and their plans and normative contexts were investigated, seeking to understand the

situation in the light of theoretical references on cultural heritage. Interviews with those responsible for implementing the rehabilitation plans and with the residents of the selected case studies were also conducted.

In recent years, with the World Cup and the Olympic Games, the central area, especially the port region, received a major urban renewal project, whose objective was to change the profile of popular housing in the region, making it attractive to business ventures.

The research revealed the existence of conflicts between the recent governmental objectives for the downtown area of the city and the objectives expressed in the pre-existing rehabilitation plans. On the other hand, irregular real estate and lack of public security in the area made it difficult to carry out regular projects. As a result, cultural assets deteriorated because no resources were allocated for conservation. Among the problems found, the lack of understanding of the residents about how the maintenance actions of the built heritage where they live should be conducted exists. The renovation works in the mentioned area also raised the value of the land, which meant that the

²³ Arquiteta FADU-UBA, Arquiteta e urbanista EAU-UFF, Mestre em arquitetura e urbanismo PPGAU-UFF, Professora chefe de trabalhos práticos e pesquisadora Planificação Urbanística Cátedra Giglio FADU-UBA, Professora de representação gráfica CBC-UBA, Professora de representação gráfica IyII, sistemas construtivos I y II, projeto de final de carreira na tecnicatura de maestros mayores de obras Instituto Tierra Santa. Coordenadora geral de obras públicas e manutenção edilícia da Secretaria de educação e emprego município de Vicente Lopez.

secretariats themselves could not acquire the properties to rehabilitate them and, later assigning them to low-income residents. Thus, a distance was perceived between the intention and the gesture in the studied rehabilitation plans.

Finally, an attempt was made to identify some instruments that could help to reduce the obstacles encountered and allocate resources to carry out the necessary maintenance works.

We noticed that it would also be necessary to support heritage education activities and disseminate activities in favour of heritage maintenance. However, all this would be possible if the State and civil society are interested in the preservation of the built heritage destined for popular housing.

Keywords: Cultural heritage; Popular housing; Architectural rehabilitation.

A DISTÂNCIA ENTRE INTENÇÃO E GESTO: A REABILITAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL PARA HABITAÇÃO POPULAR NA ÁREA CENTRAL DO CENTRO DE RIO DE JANEIRO

Na área do centro da Cidade do Rio de Janeiro há muitos bens de valor patrimonial, não monumentais, utilizados como habitação popular, situados em áreas de proteção do Ambiente Cultural. Esses imóveis possuem elementos construtivos que demandam uma conservação que seus usuários de baixa renda não podem pagar, e por isso não conseguem conservar os imóveis.

A partir da década de 1980, na Cidade do Rio de Janeiro, foram formulados planos de preservação do patrimônio urbano, como as iniciativas do Corredor Cultural, Cruz Vermelha e a APA SAGAS; posteriormente, foram lançados os programas de reabilitação para o casario Novas Alternativas, o Plano de Reabilitação e Ocupação dos Imóveis do Estado do Rio de Janeiro, e o PRÓ-APAC. No entanto esses planos não conseguiram ser implementados como se previa.

Este trabalho tem por objetivo identificar e problematizar os entraves que impediram a implementação da reabilitação de bens culturais de uso de habitação popular, como previam os planos aprovados a partir da década de 90. Para tanto, foram selecionados quatro casos de estudo e

investigados seus planos e contextos normativos, buscando compreender a conjuntura à luz de referências teóricas sobre patrimônio cultural, e de entrevistas com os responsáveis pela implementação dos planos de reabilitação e com os moradores dos estudos de caso selecionados.

Nos últimos anos, com a Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos, a área central, principalmente a região portuária, recebeu um grande projeto de renovação urbanística, cujo objetivo foi mudar o perfil de local de moradia popular da região, para torná-la atraente a empreendimentos empresariais. A pesquisa revelou a existência de conflitos entre os recentes objetivos governamentais para a área central da cidade do Rio de Janeiro e os objetivos manifestados nos planos de reabilitação pré-existentes. Por outro lado, a irregularidade imobiliária e a insegurança na área dificultaram a execução de projetos regulares. Com isso, os bens culturais se deterioraram, porque não foram destinados recursos para a conservação. Dentro dos problemas encontrados, há a falta de compreensão dos moradores sobre como deveriam ser as ações de manutenção do patrimônio edificado em que

habitam. Também, as obras de renovação da área mencionadas elevaram o valor da terra, o que gerou que as próprias secretarias não pudessem adquirir os imóveis para reabilitá-los e designá-los posteriormente a moradores de baixa renda. Assim percebeu-se uma distância entre a intenção e o gesto nos planos de reabilitação estudados.

Finalmente, buscou-se levantar alguns instrumentos que poderiam vir a contribuir para tentar reduzir os entraves encontrados e destinar recursos para realizar as obras de manutenção necessárias. Percebeu-se que seria necessário, também, apoiar atividades de educação patrimonial e difundir atividades em favor da manutenção do patrimônio. Porém, tudo isto seria possível se houver interesse, por parte do Estado e da sociedade civil, na preservação do patrimônio edificado destinado a habitação popular.

Palavras-chave: Patrimônio cultural; Habitação popular; Reabilitação arquitetônica.

Referências Bibliográficas:

Arantes, Otília B. Fiori. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. in: Arantes, Otília; Vainer, Carlos Bernardo; Maricato, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, pp.. 11-73.

Lima, Evelyn F. W. Estudos de áreas históricas: espaço, memória e projeto urbano. Moradia popular: uma problema social: como reabilitar habitações populares de valor cultural. *Relatório técnico*. UNIRIO/FAPERJ, 2005.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. Mesentier, Leonardo Marques de. Política Urbana e patrimônio histórico-cultural: o centro e o pericentro no Rio de Janeiro. Enanpur 2017. Disponível em http://anpur.org.br/xviienanpur/principal/publicacoes/XVII.ENANPUR_Anais/ST_Sessoes_Tematicas/ST%207/ST%207.9/ST%207.9-05.pdf

Sampaio, Andrea da R. Um olhar sobre a história do urbanismo da Área Central do Rio de Janeiro: entre a renovação e a conservação. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 10, pp. 193-212, 2016.

Sant'anna, Márcia. A cidade-atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990. Volume 5, Coleção PPG-AU FAUFBA. EDUFBA, 2017. Disponível em <http://books.scielo.org/id/8wzv5/pdf/santanna-9788523218713.pdf>

LEOPOLDO MIGUEZ ROOM (EM/UFRJ), THE STAGE OF LE CORBUSIER IN RIO, 1936

Andréa de L.P. Borde²⁴

What was the place of Leopoldo Miguez's Room (Music School/UFRJ) in the history of the modern movement? If we look at the eclectic Music School façade conceived by Cipriano Lemos, this question may seem odd. However, it holds pertinence. Its inspiration came from the Salle Gaveau (1907, Paris, France), drawn up by the architect Jacques Hermant (1855/1930) in 1905 and opened in 1907. A few years ago (BORDE, 2016), we analyzed the similarities between them and buildings regarding the architectural styles and urban aspects. However, new aspects were raised when re-reading Le Corbusier's Rio de Janeiro Conferences (2021 [1936]).

Le Corbusier was in Rio de Janeiro, Brazil, in 1929, 1936 and 1962. Three moments on the eve of significant changes worldwide when he was looking forward to drawing up iconic modern projects in Rio and Brasilia. This paper will focus on the second moment, 1936. At the end of July and mid-August, he gave six conferences in Leopoldo Miguez Room at the Music School. These lectures aimed to spread modern architecture and urbanism around the country. Why choose Music School as the stage for these conferences? Why not the Fine Arts Academy or the Polytechnic Academy

Rooms? Did Le Corbusier write any notes concerning this place? Did Le Corbusier establish any cultural connection between the Music School and the modern movement? Unlike we initially imagined, that was not an easy question to answer. Even if we have some impressive bibliography concerning the contents of the six conferences, none of them contains information about where the conferences took place.

This article brings the paths taken to search for these answers and the evidence related to cultural, spatial, historical and social aspects. In this sense, our methodological approach seeks to reconcile cultural studies with the fields of architecture, urbanism, and cultural heritage. Therefore, the paper is structured in three aspects: the place, its inspirations and significance, the modern movement, its international connections and periodization, and, finally, Le Corbusier and the trajectory of his ideas. From their antecedents to their persistence, the chronologies traced out of these aspects touch each other in several points, with effects that reverberate to this day.

Keywords: Leopoldo Miguez Room; Le Corbusier; Cultural Studies.

²⁴ Architect, urban designer, master in visual arts, doctor in urbanism (UFRJ) with a doctoral internship in architectural and urban design (ENSAPB). Post-doctorate in Architecture and Urbanism (UFBA). Associate Professor at FAU and PROURB/ UFRJ where she coordinates the LAPA/PROURB Laboratory. Associated Researcher at the Post-Doctoral Program at PACC/FL/ UFRJ. Member of Rio de Janeiro Cultural Heritage Council (IRPH/PCRJ) and UFRJ Master Plan Technical Committee, coordinating the Cultural Heritage Group. Productivity Scholarship (CNPq) and Scientist of Our State (FAPERJ) Visiting Professor at IPRAUS (ENSAPB).

References:

Beaupain, René. 2009. *La Maison Gaveau: manufactures de piano (1847-1971)*. Paris: L'Hartmann.

Borde, Andréa. Salão Leopoldo Miguez: inspirações e repercussões. In: *II Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, 2014, Rio de Janeiro. Caderno de resumos/ 2A Jornada Nacional de Arquitetura, teatro e*

cultura. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 14-20.

Rodrigues dos Santos, Cecilia et al. 1987. *Le Corbusier e o Brasil*. Sao Paulo: Tessela/Projeto.

Le Corbusier. 2021 [2006]. *Conférences de Rio. Le Corbusier au Brésil - 1936. Introduction, établissement du texte et notes de Yannis Tsiomis*. Paris: Flammarion.

Tsiomis, Yannis (dir.). 1999. *Le Corbusier, Rio de Janeiro 1929-1936*. Rio de Janeiro, CAU.

SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ (EM/UFRJ), O PALCO DAS CONFERÊNCIAS DE LE CORBUSIER NO RIO, 1936

Qual foi o lugar do Salão Leopoldo Miguez, da Escola de Música da UFRJ na história do movimento moderno? Essa pergunta pode parecer estranha se olharmos para a fachada eclética do edifício concebida por Cipriano Lemos. No entanto, a pergunta tem sua pertinência. Tanto o edifício da Escola de Música como o Salão de Concertos foram inspirados na Salle Gaveau (1907, Paris, França), projetada pelo arquiteto Jacques Hermant, em 1905, e inaugurada em 1907. Embora as semelhanças arquitetônicas e urbanísticas entre as edificações já tenham sido recentemente analisadas (BORDE, 2016) no que diz respeito aos aspectos arquitetônicos e urbanos, novas questões emergiram na releitura das conferências proferidas por Le Corbusier no Rio de Janeiro em 1936 (LE CORBUSIER, 2021 [2006]).

Le Corbusier esteve no Rio de Janeiro, Brasil, em 1929, 1936 e 1962. Três momentos situados às vésperas de mudanças significativas no mundo nos quais o arquiteto ansiava por elaborar seus icônicos projetos modernos no Rio e em Brasília. Este artigo se concentra no segundo momento, 1936, quando no final de julho e meados de agosto. Neste período Le Corbusier proferiu neste Salão seis conferências que tiveram como objetivo difundir a arquitetura e

o urbanismo modernos. Porquê escolher a Escola de Música como palco destas conferências? Por que não a Academia de Belas Artes, ou as Salas da Academia Politécnica? Teria Le Corbusier escrito alguma nota sobre o lugar? Estabelecido alguma conexão cultural entre a Escola de Música e o movimento moderno? Perguntas que, contrário do que imaginávamos inicialmente, não foram fáceis de responder. Mesmo que tenhamos uma boa bibliografia sobre as seis conferências, não constam maiores informações sobre o local onde as conferências aconteceram.

Este artigo traz os caminhos percorridos em busca dessas respostas e suas evidências relacionadas aos aspectos culturais, espaciais, históricos e sociais. Nesse sentido, nossa abordagem metodológica busca conciliar os estudos culturais com os campos da arquitetura, do urbanismo e do patrimônio cultural. Assim, o artigo está estruturado em três aspectos: o lugar, suas inspirações e significados, o movimento moderno, suas conexões internacionais e periodização e, por fim, Le Corbusier e a trajetória de suas ideias. Dos antecedentes à persistência, as cronologias traçadas a partir desses aspectos se tocam em vários pontos cujos efeitos repercutem ainda hoje.

Palavras-chave: Salão Leopoldo Miguez; Le Corbusier; Estudos Culturais.

Referências bibliográficas:

Beaupain, René. La Maison Gaveau: manufactures de piano (1847-1971). Paris: L'Hartmann, 2009.

Borde, Andréa. Salão Leopoldo Miguez: inspirações e repercussões. In: II Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura, 2014, Rio de

Janeiro. Caderno de resumos/ 2A Jornada Nacional de Arquitetura, teatro e cultura. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. p. 14-20.

Rodrigues dos Santos, Cecilia et al. Le Corbusier e o Brasil. Sao Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

Le Corbusier. Conférences de Rio. Le Corbusier au Brésil - 1936. Introduction, établissement du texte et notes de Yannis Tsiomis. Paris: Flammarion, 2021 [2006].

Tsiomis, Yannis (dir.). Le Corbusier, Rio de Janeiro 1929-1936. Rio de Janeiro, CAU, 1999

THE TECHNIQUE AND THE TIMES OF CITIES – THE CASE OF PROTECTION AREAS IN DOWNTOWN RIO DE JANEIRO

Claudio Antônio S. Lima Carlos. ²⁵

The conservation of modest works is a theme studied by the author for around 20 years, having as a reference the Cultural Environment Protection Areas (APAC, in Portuguese), established in downtown Rio de Janeiro. Many papers have been published calling attention to the bad consequences to integrity and authenticity of these buildings, from the indistinct adoption of facadism as a strategy to stimulate reuse. This idea shows the criteria of conservation adopted by the city hall to all the protected buildings, since 1980, from the experience of the Cultural Hall, without a careful evaluation of its results, leading to progressive absences of testimonies of original interiors and building techniques.

Facadism has been criticized by many authors in texts from letters and national and international recommendations. It can be defined as a project premise that focuses on a careful façade, or roof, conservation, allowing a free appropriation of interiors regarding

space and building circumstances. Facadism reveals a restrict comprehension of humble buildings, seen not as architectures that document a historical moment, but as urban scenarios that can precede their interiors. It leads to the disposal of material and of traditional building techniques that reveal ways of building from the past, becoming an obstacle to contemporary social demands for Architecture.

The urban sites materialism is the support for registration of diverse periods. Thanks to their permanence, urban sites work as technique repositories at different scales and levels, understood as 'a knowhow that characterizes the presence of human culture' (OLIVEIRA, 2008, p. 3). Santos (2002) points out the technique as a 'synonym of time'. Each technique can represent a moment of possibilities of human realization, having, because of it, a 'so important role in the historical interpretation of space'. The Convention for the Intangible Cultural Heritage

²⁵ Architect and Urban Planner (Universidade Santa Úrsula-1985), Master in Architecture Sciences, from the Graduate Program in Architecture of the Faculty of Architecture and Urbanism of the Federal University of Rio de Janeiro (Proarq/FAU/UFRJ1997); and Doctor in Urbanism, by the Graduate Program in Urbanism, Faculty of Architecture and Urbanism, Federal University of Rio de Janeiro (Prourb/FAU/UFRJ2008). Associate Professor at the Department of Architecture and Urbanism (DAU), at the Institute of Technology (IT) of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ), since 2006. Effective professor, since 2015, of the Postgraduate Program in Heritage, Culture and Society, from the Multidisciplinary Institute of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (PPGPACS/IM/UFRRJ). Professor, since 2015, of the Professional Master's Degree in Design and Heritage, at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Federal University of Rio de Janeiro (MPPP/FAU/UFRJ). Curator of the collection of architectural projects and drawings related to the construction of the Seropédica campus at UFRRJ. Member of the International Council of Monuments and Sites, (ICOMOS-BR), since 1999. He worked, from 1986 to 2006, as architect of the General Department of Cultural Heritage (DGPC), of the Municipal Department of Culture of the City of Rio de Janeiro, occupying the positions of Director of the Division of Projects and Works (DPR-2), Director of the Department of Projects and Restoration (DPR) and deputy director of DGPC. From 1996 to 2006, he served as Alternate Counselor of the Municipal Council for the Protection of Cultural Heritage of the City of Rio de Janeiro (CMPC).

Safeguard (UNESCO, 2003) defines it as the set of practices that include techniques together with “instruments, objects, artifacts, and cultural places that are associated to them”. It calls attention to the need to transmit techniques through generations, allowing appropriations and recreation.

In Rio de Janeiro, wood that constitutes the floors ('sobrados'), plug-in notches ('sambladuras'), fronts, partitions, among others, have been changed by steel or concrete structures, causing historical and typological ruptures. The aim is advancing on the discussion about the theme, approaching the importance of registering traditional techniques of carpentry present in these architecture works as intangible heritage, facing the unavoidable losses caused by

facadism. In current registry, no references to traditional construction techniques exist, despite the thousands of protected properties. The techniques identified in the construction of these humble properties are highlighted in the book Civil Carpentry Works (Trabalhos de Carpintaria Civil, in Portuguese), of the Professional Instruction Library. From the book examination, published in Portugal and in Brazil in the beginning of the 20th century, it is possible to see the adoption of recurring techniques among Portuguese carpenters by city builders, what makes it an important document.

Keywords: Intangible Heritage; Urban Conservation; Civil Carpentry.

A TÉCNICA E O TEMPO DAS CIDADES – O CASO DAS ÁREAS DE PROTEÇÃO DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO

A conservação de obras modestas é um tema estudado pelo autor, há cerca de vinte anos, tendo como caso de referência as Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (APAC) estabelecidas no Centro do Rio de Janeiro. Diversos artigos foram publicados destacando as consequências danosas à integridade e autenticidade dessas edificações, a partir da adoção indiscriminada do fachadismo como estratégia de estímulo ao reuso. Ela orienta os critérios de conservação adotados pela prefeitura para todos os imóveis protegidos, desde os anos 1980, a partir da experiência do Corredor Cultural, sem uma criteriosa avaliação dos seus resultados, o que gera um quadro preocupante de perdas progressivas de testemunhos de interiores e técnicas construtivas originais.

O fachadismo é objeto de críticas de diversos autores, textos de cartas e recomendações nacionais e internacionais. Grosso modo, pode ser definido como uma premissa projetual que prioriza uma criteriosa conservação de fachadas, no máximo de coberturas, permitindo, no entanto, uma livre apropriação de interiores, em termos espaciais e construtivos. Revela um entendimento restrito das obras modestas, vistas não como arquiteturas que documentam um momento histórico, mas apenas como meros cenários urbanos que podem prescindir de seus interiores. Ele induz ao descarte não apenas dos materiais, mas das técnicas construtivas tradicionais que revelam modos de fazer do passado que

viabilizaram a arquitetura responder às demandas sociais de seu tempo.

A materialidade dos sítios urbanos é o suporte de registros de diversas épocas. Graças a sua permanência, os sítios urbanos constituem-se em repositórios de técnicas, em diversas escalas e níveis, entendidas como “um saber fazer que caracteriza a presença de uma cultura humana”. (OLIVEIRA, 2008, p. 3) Santos (2002) destacou a técnica como “sinônimo de tempo”. Cada técnica é capaz de representar um momento das possibilidades de realização humana, tendo por isso, um “papel tão importante na interpretação histórica do espaço”. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003) o define como o conjunto de práticas que incluem as técnicas, juntamente “com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados”. Destaca a necessidade da transmissão das técnicas entre gerações, o que permite apropriações e recriações. No Rio de Janeiro, trocam-se os madeiramentos que constituem os pavimentos dos andares (“sobrados”), as “sambladuras” (entalhes de encaixe), frontais, tabiques, dentre outros, por estruturas em aço ou concreto, o que gera uma verdadeira ruptura histórica e tipológica. Pretende-se avançar sobre a discussão do tema, abordando-se a importância do registro das tradicionais técnicas de carpintaria presentes nessas arquiteturas como patrimônio imaterial, em face das inevitáveis perdas causadas pelo fachadismo. Nos registros atuais não há qualquer referência às

técnicas construtivas tradicionais, apesar dos milhares de bens protegidos. Destacam-se as técnicas identificadas na construção dessas obras modestas citadas no livro “Trabalhos de Carpintaria Civil”, da Biblioteca de Instrução Profissional. A partir do exame da obra, publicada em Portugal e no Brasil no início do século XX, constata-se a adoção de técnicas recorrentes entre os carpinteiros portugueses, por construtores da cidade, o que as transforma em importante documento da nossa arquitetura.

Palavras-chave: Patrimônio imaterial;

Conservação urbana; Patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas:

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2020. Origem e aplicação do instrumento de proteção urbana na cidade do Rio de Janeiro (1979-2014). Curitiba: Ed. Appris. ISBN 9786555234541

Lima Carlos, Claudio Antônio S. “Renovação urbana contida por formas históricas”. Revista Fórum Patrimônio: amb. constr. e patr. sust., Belo Horizonte, v.1, n.1, set./dez.2007

Lima Carlos, Claudio Antônio S. “Atualização x integridade: Interiores de edificações protegidas em face dos parâmetros de intervenção previstos pela legislação do Rio de Janeiro”. In Estudos brasileiros sobre patrimônio – Volume 3, Darly Fernando Andrade (ed.), 185-195. Belo Horizonte: Ed. Poisson, 2019. <https://doi.org/10.36229/978-85-7042-172-2>

Oliveira, Eva Aparecida. “A técnica, a techné e a tecnologia”. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí – UFG, vol. II, no. 5: 1-13. <https://doi.org/10.5216/rir.v2i5.510>

Santos, Milton. “O tempo nas cidades”. Revista Ciência e Cultura, vol.54 no.2 São Paulo Oct./Dec. 2002. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020

THE CULTURAL HERITAGE OF THE RIO DE JANEIRO URBAN CENTRE IN QUESTION: REFLECTIONS ON ITS EMPTYING AND REHABILITATION

Andréa da Rosa SAMPAIO²⁶

Critical conservation problems are observed in the architectural ensemble of downtown Rio de Janeiro, which challenge the management of safeguarding of the cultural heritage and reveal the fragility and limitations of protection instruments, including those related to uses and activities. Even before the Covid-19 pandemic, the historic centre of Rio de Janeiro had already been emptied of housing and suffered from the closure of traditional commercial stores, and it is currently worsened by the deactivation of shops and services, which drastically reduced the vitality of such a significant area for the city's urban memory. This situation motivates the reflection, in this work, on the emptying and vulnerability of the built heritage of the area, approaching the historical process of local patrimonialisation, the complexity of safeguarding due to the conflicts with urban design and real estate projects, as well as the potential of urban rehabilitation based on the reactivation of traditional activities and the increase in residential use.

From the perspective of the Integrated Conservation for the management of historic sites, the premises of the inseparability of the physical structure from social aspects, and the concern with conserving the active heritage—

that is, inhabited—are adopted to examine the area in the surroundings of Praça Tiradentes, Rua da Carioca and Rua do Teatro, located in the protection area of the Cultural Corridor, in downtown Rio de Janeiro. The implementation of the Cultural Corridor project by the Municipal Government, still in the late 1970s, was paradigmatic in innovating the articulation of the safeguarding of non-monumental cultural heritage to the urban planning of the central area and has been fruitful in recovering commercial townhouses, as well as in social engagement in favour of preservation. However, it failed to ensure the conservation of the built heritage and the permanence of housing use. Historically characterized by the notorious cultural life, promoted by the concentration of theatres, cinemas, bars and cafes, the study area currently succumbs not only to the impact of the pandemic, but to the numerous urban voids that endanger its historic vitality and commercial diversity, with the closure of businesses protected as Traditional and Notable Economic Activities.

This situation encourages the discussion on the challenges of urban rehabilitation without generating gentrification, as well as the conservation of traditional uses in an emptied area, which still has low-income residential

²⁶ Holds a BA in Architecture and Urbanism (UFF), MA in Urban Design (University of Nottingham, UK), PhD in Urbanism (PROURB - FAU/ UFRJ). Full Professor at the Undergraduate Course and Post-Graduate Program of Architecture and Urbanism of Federal Fluminense University – UFF, where she coordinates research projects on Cultural Heritage and Urban history, awarded by CNPq and FAPERJ grants. Former Post-Doctoral Researcher (CAPES) in the Centre of Social Studies, University of Coimbra.

use. The impacts of successive urban projects, such as the recent implementation of Light Vehicle on Rails (VLT) and the perspective of the current Reviving Centre Plan, based on the proposal of urban, cultural, social and economic recovery of downtown Rio, corroborate for the need of a critical and accurate look at the cultural texture of the material and immaterial heritage of this area.

O PATRIMÔNIO CULTURAL DO CENTRO URBANO DO RIO DE JANEIRO EM QUESTÃO: REFLEXÕES SOBRE SEU ESAZIAMENTO E REABILITAÇÃO

Observam-se críticos problemas de conservação no conjunto arquitetônico do centro do Rio de Janeiro, que desafiam a gestão da salvaguarda do patrimônio cultural e revelam a fragilidade e as limitações dos instrumentos de proteção, inclusive aqueles relativos aos usos e atividades. Antes da pandemia de Covid-19, o centro histórico carioca já se encontrava esvaziado de moradia e sofria com fechamento do comércio tradicional, sendo a situação atualmente agravada pela desativação de comércio e serviços, o que reduziu drasticamente a vitalidade desta área tão significativa para a memória urbana da cidade. Essa conjuntura motiva a reflexão, neste trabalho, sobre a conjuntura de esvaziamento e vulnerabilidade do patrimônio edificado da área, abordando o processo histórico da patrimonialização local, a complexidade da salvaguarda frente aos embates com projetos urbanísticos e imobiliários, bem como a potencialidade da reabilitação urbana a partir da reativação de atividades tradicionais e do incremento do uso residencial.

A partir da perspectiva da conservação integrada para a gestão de sítios históricos, adota-se como premissas a indissociabilidade da estrutura física da

By problematizing the area from its urban process, this reflection seeks to contribute to studies on the conservation of Rio de Janeiro's historic centre, recognizing it as a qualifying asset of the contemporary city.

Keywords: Cultural heritage; Safeguard; Urban rehabilitation.

social, e a preocupação em conservar o patrimônio ativo, isto é, habitado – para examinar a área abrangida pelo entorno da Praça Tiradentes, rua da Carioca e rua do Teatro, localizada na área de proteção do Corredor Cultural no centro do Rio de Janeiro. A implantação do projeto Corredor Cultural pelo Governo Municipal, ainda no final dos anos 1970, foi paradigmática ao inovar a articulação da salvaguarda do patrimônio cultural não monumental ao planejamento urbano da área central e frutífera na recuperação dos sobrados comerciais da área e no engajamento social em prol da preservação. No entanto, não conseguiu assegurar a conservação do patrimônio edificado e a permanência do uso habitacional. Historicamente caracterizada pela notória vida cultural, promovida pela concentração de teatros, cinemas, bares e cafés, o recorte espacial estudado atualmente sucumbe não apenas ao impacto da pandemia, mas sobretudo à significativa quantidade de vazios urbanos, que compromete a sua histórica vitalidade e sua diversidade comercial, inclusive com o fechamento de negócios protegidos como Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis. Essa situação instiga a discussão sobre os desafios

da reabilitação urbana sem gerar gentrificação, bem como da conservação de usos tradicionais em área esvaziada, mas que ainda conta com uso residencial de baixa renda. Os impactos de sucessivos projetos urbanísticos, como a recente a implantação do VLT – Veículo Leve sobre Trilhos, bem como a perspectiva do plano Reviver Centro, em curso, pautado na proposta de recuperação urbanística, cultural, social e econômica da região central do Rio, corroboram para a necessidade de um olhar crítico e apurado para a textura cultural dos patrimônios material e imaterial desta área. Ao problematizar a área a partir de seu processo urbano, esta reflexão busca trazer contribuições para os estudos sobre a conservação do centro histórico do Rio de Janeiro, o reconhecendo como um ativo qualificador da cidade contemporânea.

Palavras-chave: patrimônio cultural; salvaguarda; reabilitação urbana

Referências bibliográficas:

Borde, Andréa L. P.; Sampaio, Andréa da R. 2012. “Políticas Urbanas e Patrimônio Cultural: paradoxos e diálogos na Área Urbana Central do Rio de Janeiro”. In: *Centros urbanos: transformações e permanências*, editado por D. P. Machado et ali, 91-113. Rio de Janeiro: Casa8 / PROURB.

Lima, Evelyn F. W. 2007. “Corredor Cultural do Rio De Janeiro: Uma Visão Teórica Sobre as Práticas da Preservação do Patrimônio Cultural”. *Fórum Patrimônio*. v .1, n .1, URL: https://www.academia.edu/36843199/Corredor_Cultural_Do_Rio_De_Janeiro_Uma_Vis%C3%A3o_Te%C3%B3rica_Sobre_as_Pr%C3%A1ticas_Da_Preserva%C3%A7%C3%A3o_Do_Patrim%C3%B4nio_Cultural.

Meneses, Ulpiano T. B. de. 2006. “A cidade como bem cultural – Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano”. In: *Patrimônio: atualizando o debate*, editado por Victor Hugo Mori et alli. 33-76. São Paulo: IPHAN.

Nascimento, Flávia Brito. 2021. “O Corredor Cultural e os processos históricos da preservação do Centro do Rio de Janeiro, 1970-1989”. *Cadernos PROARQ*, 36. 165-184. DOI <<https://doi.org/10.37180/2675-0392-n36-9>>

Sampaio, Andréa da R. e Gabriel V. Soares. 2021. “Preservar não é (só) tomar. “O (o) caso da rua da Carioca, Rio de Janeiro”. *Arquitextos*, n. 252.07, URL <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.252/8107>

Culture and Heritage II / Cultura e Patrimônio II

MEMORY, IDENTITY AND PROJECT: HERITAGE IS DEVELOPMENT

Leonardo M. de Mesentier²⁷

This article aims to reflect on the notion of development concerning cultural heritage. The starting point will be the idea of Celso Furtado, for whom the development contains 'a message with a positive meaning' (Furtado, 1984: 105-106). Considered a process with a 'positive meaning', development can be thought of from its objectives (Sem, 2000) as a progressive process through which society achieved greater freedom and a better, safer, longer-lasting, and more satisfying life.

Thinking about development to increase freedom, security, longevity, and satisfaction with life indicates that development, much more than a desirable state, is a process whose scope is not predetermined. With advances, setbacks, and moments of stagnation—and unequal reach for different societies, social groups, and territories—development is a process that results from human desire and invention.

From this perspective, development is fed by two vectors: the first aims to control the forces of nature based on the creation of technological means; the second is responsible for the self-control of social strengths grounded in the construction of values, moral structures, and a normative body of social life (Habermas, 1983). In practice, these two vectors interact with each other. But if development is invention, it

demands projects and can only result from the performance of a social subject capable of inventing it and translating it into projects. It poses the question: what explains the different development capacities of different social subjects? The answer to this question may lie in the relationship between memory, identity and project.

Social subjects have part of their structuring strength associated with their identity since it is the identity that allows them to recognize themselves in the face of other collective subjects with whom they establish relations of conflict or collaboration. The basis for self-awareness and self-valorisation of a collective identity is collective memory. Memory, identity, and project are therefore strongly intertwined.

Memory enables the formulation of projects with consistency, and a perception of historical trajectory, and the project is a projection into the future of this trajectory. Project and memory form the basis of identity because project and memory give meaning and movement to identity. (Old, 2013: 65)

The relationship between cultural heritage and development is evident from the understanding that assets and manifestations that constitute heritage are supports of social memory and references to collective identity. That is why one of the factors for strengthening the socio-territorial construction as a collective

²⁷ Doctor in Urban and Regional Planning - IPPUR/UFRJ; Professor of the Architecture and Urbanism Course at PPGAU and EAU - UFF. Former architect at Brazil's National Institute for Historic and Artistic Heritage (Iphan). He published essays and articles on urban development and cultural heritage.

subject capable of promoting its development is heritage.

Keywords: Memory; Identity; Heritage.

MEMÓRIA, IDENTIDADE E PROJETO: PATRIMÔNIO É DESENVOLVIMENTO

O objetivo deste artigo é refletir sobre a noção de desenvolvimento em sua relação com o patrimônio cultural. O ponto de partida será a ideia de Celso Furtado, para quem a ideia de desenvolvimento contém “uma mensagem de sentido positivo”. (Furtado, 1984: 105 e 106) Considerado como um processo com um “sentido positivo”, o desenvolvimento pode ser pensado a partir de seus objetivos (Sem, 2000) como um processo progressivo através do qual a sociedade alcançou maior liberdade e uma vida mais segura, mais duradoura e mais satisfatória.

Pensar o desenvolvimento ao aumento da liberdade, da segurança, da longevidade e da satisfação com a vida permite indicar que o desenvolvimento, muito mais que um estado desejável, é um processo, cujo alcance não está predeterminado. Com avanços, recuos e momentos de estagnação - e alcance desigual para diferentes sociedades, grupos sociais e territórios - o desenvolvimento é um processo que resulta do desejo e da invenção humana.

Nessa perspectiva, pode-se admitir que o desenvolvimento é alimentado por dois vetores: O primeiro visa o controle das forças da natureza, se baseando na criação de meios tecnológicos; o segundo responde pelo autocontrole das forças sociais, baseado na construção de valores, de estruturas morais e de um corpo normativo da vida social (Habermas, 1983). Na prática, estes dois vetores interagem entre si.

Mas se o desenvolvimento é invenção, ele demanda projetos e só poderá resultar da atuação de um sujeito social capaz de inventá-lo e traduzi-lo em projetos. Coloca a questão: o que explica as diferentes capacidades de desenvolvimento dos diferentes sujeitos sociais? A resposta para essa questão pode estar nas relações entre memória, identidade e projeto.

Os sujeitos sociais têm parte de sua força estruturante associada a sua identidade, pois é a identidade que permite que eles se reconheçam frente aos demais sujeitos coletivos, com quem estabelecem relações de conflito ou colaboração. Quando se trate de sujeitos sociais, a sua própria existência pressupõe uma identidade coletiva fortemente constituída. A base para a autoconsciência e autovalorização de uma identidade coletiva é a memória coletiva. Memória, identidade e projeto estão, portanto, fortemente interligados.

A memória é o que possibilita a formulação e condução de projetos, dado que a memória dá consistência há uma percepção de trajetória histórica; e o projeto é uma projeção ao futuro dessa trajetória. Projeto e memória formam a base de uma identidade, porque projeto e memória se dão significado e movimento à identidade. (Velho, 2013: 65)

A relação do patrimônio cultural com o desenvolvimento se evidencia a partir da compreensão de que o patrimônio é formado por bens e manifestações que servem como suportes da

memória social, bem como de referências de identidade coletiva. Por isso o patrimônio constitui um dos fatores para o fortalecimento desta formação sócio-territorial, enquanto sujeito coletivo capaz de promover seu próprio desenvolvimento.

Palavras-chave: Memória, Identidade e Patrimônio

Referências Bibliográficas:

Furtado, Celso. *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Habermas, Jürgen. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Sen, Amartya Kumar. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Velho, Gilberto. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. (organizadores: Hermano Viana, Karina Kuschnir, Celso Castro)

THE THEATERS OF COSTA PEREIRA SQUARE: THE MODERNIZATION OF THE CITY OF VITÓRIA IN THE 1st REPUBLIC.

Nelson Pôrto Ribeiro ²⁸

Vitória at the beginning of the 20th century still maintained characteristics of the colonial borough: the limits were practically the same only with the inclusion of the houses of the 'city of straw' (Vila Rubim). The Novo Arrabalde, despite being designed by engineer Saturnino de Brito since 1896, will undergo new staking in 1905 and, in practice, will only be occupied from the 1920s onwards. In twenty years, the city's scenery will undergo immense transformation. The colonial city will be transformed into a republican city; buildings for the new institutions of the new regime will be built or renovated, the water, sewage and energy supply will finally be implemented, roads will receive a new street layout and be paved, public parks will be built and places for entertainment and culture will emerge: theatres, cinemas, clubs and cafes. The city that succeeded the colonial village will be dominated by secular characteristics, by the public space in its political, pedagogical and recreational senses. The desacralization of city space will be accompanied by a greater diversity in the functions of public spaces that are expressed from new public and private institutions.

This sociability of the republican city was something completely unknown by the colonial city and the public parks, until then non-existent, will be designed within the context of

the romantic landscaping that prevailed in the models imported from the capital of the Republic, as well as generating cultural spaces in their surroundings such as cafes, social clubs, cinemas and theaters.

The construction in 1896 of the wooden Melpômene Theater, in Praça Costa Pereira, will definitively mark the region, which until then was solely dedicated to the cult of Our Lady da Conceição—an important cult in the religious life of the colonial city. With the expropriation and consequent demolition, the church and the cult associated with it are removed, the region is established as the main cultural space of the republican city: at first the theater and musical recitals, then the cinemas. In the 1920s of the following century, this vocation is consecrated, the square is redeveloped, the Teatro de Pau, after a fire in 1923, is demolished and in the same square the Carlos Gomes Theater is built in 1926 and, six years later, the no less imposing Teatro Glória.

The purpose of this communication is to study the role of these two great cultural establishments in the modernization of the city of Vitória, in its transition from a colonial village to a provincial capital, having as a model the capital of the Republic. It can be seen, despite the dispersion of current cultural life in the most distinct spaces, such as commercial

²⁸ Full Professor at the Department of Architecture and Urbanism at the Federal University of Espírito Santo. CNPq researcher.

galleries and shopping centers, that even today, with the help of the government, these two institutions continue to be important cultural vectors of the city; the first currently under restoration by the State Culture Department to house a Musical Theater and

the second, after a restoration carried out in 2007, transformed into a Cultural Center belonging to SESC.

Keywords: Eclectic architecture; Theater; 1st Republic.

OS TEATROS DA PRAÇA COSTA PEREIRA: A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA NA 1ª REPÚBLICA

Vitória do início do século XX ainda mantinha características do burgo colonial: os limites eram praticamente os mesmos apenas com a inclusão do casario da ‘cidade de palha’ (Vila Rubim). O Novo Arrabalde, apesar de projetado e loteado pelo engenheiro Saturnino de Brito desde 1896, vai passar por novo estaqueamento em 1905 e na prática só vai ser ocupado a partir da década de 20. Em vinte anos o cenário da cidade vai sofrer imensa transformação. A cidade colonial vai se transfigurar em cidade republicana; prédios para as novas instituições do novo regime vão ser construídos ou reformados, o abastecimento de água, esgotos e energia enfim vai ser implementado, vias vão sofrer novo arruamento e vão ser pavimentadas, parques públicos vão ser construídos assim como locais de diversão e cultura surgirão: teatros, cinemas, clubes e cafés. A cidade que sucedeu a vila colonial vai ser dominada pelo laico, pelo espaço público nos seus sentidos político, pedagógico e lúdico. A dessacralização do espaço da cidade virá acompanhada de uma maior diversidade nas funções das edificações e dos espaços públicos que se expressam através de novas instituições públicas e privadas.

Essa sociabilidade da cidade republicana era algo completamente desconhecida pela cidade colonial e os parques públicos, até então inexistentes – com

exceção do pequeno Jardim Municipal - serão projetados dentro do contexto do paisagismo romântico que era o que vigorava nos modelos importados da capital da República, assim como vão gerar no seu entorno espaços culturais como cafés, clubes sociais, cinemas e teatros.

A construção em 1896 do Teatro Melpômene de madeira, na Praça Costa Pereira, vai marcar definitivamente a região, que até então era unicamente consagrada ao culto de N. Sra. da Conceição – culto importante na vida religiosa da cidade colonial. Com a expropriação e consequente demolição, retira-se a igreja e o culto associado a ela, estabelece-se a região como o principal espaço de cultura da cidade republicana: de início o Teatro e os recitais musicais, em seguida os cinemas.

Na década de 20 do século seguinte esta vocação é consagrada, a Praça é reurbanizada, o Teatro de Pau depois de um início de incendio em 1923 é demolido e na mesma praça é construído o Teatro Carlos Gomes em 1926 e seis anos depois, o não menos imponente Teatro Glória.

O propósito desta comunicação é o de estudar o papel destes dois grandes estabelecimentos culturais na modernização da cidade de Vitória, na sua passagem de um burgo colonial para uma capital provincial tendo como modelo a capital da

República. Constata-se, apesar da dispersão da vida cultural atual pelos espaços os mais distintos, como as galerias comerciais e os *shopping centers*, que ainda nos dias de hoje, com o auxílio do poder público, continuam estas duas instituições como importantes vetores culturais da cidade, estando o primeiro sendo restaurado no momento atual pela Secretaria de Cultura Estadual para abrigar um Teatro Musical e o segundo, após restauração feita em 2007, transformado em Centro Cultural do SESC.

Palavras-chave: Arquitetura eclética; Teatro; 1ª República.

Referências bibliográficas:

Derenzi, Luiz Serafim. Biografia de uma ilha. 2ª edição. Vitória: PMV: SMCT, 1995.

Diário da Manhã. Vitória (periódico).

Folha da Victoria. Vitória (periódico).

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2000. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

RIBEIRO, Nelson Pôrto. "Os jardins do ecletismo na Vitória da 1ª República e a cultura da belle époque" (capítulo de livro ainda no prelo). 2022.

INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA: DOCUMENTATION AND RESEARCH

Elizabeth Azevedo ²⁹

This text intends to present the *Inventário da Cena Paulistana* project, carried out at the ECA/USP Theater Documentation Center. The extensive research project *Inventário da Cena Paulistana* investigates the existence, functioning and permanence of theater buildings in São Paulo between 1763 and 2020. The first stage of the work has already been completed and documentation, information and analysis on the existence and activities of the first theaters of São Paulo are available, from the 18th-century Casas da Ópera (the first one in 1763) to the theaters of the end of the First Republic (1930), for 172 spaces, between theaters and salons.

What is now proposed is to continue the research, focusing on the history of buildings built from 1930 onwards, which emerged in a new stage of the economic, political and cultural history of Brazil and São Paulo, until 1955, when the administration of São Paulo gave beginning the construction of a series of municipal theaters, in an unusual initiative, configuring a new public policy for theater in the city. In the case of this period, the radical change in the relationship between theater and the State lies in the theoretical basis that justifies the time frame. From 1930 onwards, the first state bodies dedicated to culture were created: the Department of Culture of São Paulo (1935), the Ministry of Culture (with the

creation of the National Theater Service in 1937), the Secretary of Culture of São Paulo's City Hall (1945-47), each with its own public policies for the theater area.

Public incentive and financing projects are emerging. Therefore, a very different scenario from the previous period in which the private initiative almost commanded the construction of spaces and determined the development of the sector. How did these two forces tension or complete each other after 1930? How did the spaces that emerged in this period face a new political and cultural configuration and urban changes in the capital? Examining the "biography" of each of the buildings created at that time should be a window to glimpse these issues, as the study of the histories of each of the theatres, and/or of some of them together, can shed light on these issues. the dynamics of the use of these spaces of social coexistence, which for centuries were, next to the churches, practically the only ones available to the inhabitants of the city.

The 1950s are also bordering on this situation, since the arrival and development of television will considerably change the relationship between theatre and its audience, as had not been seen until then, not even after the inventions of cinema or radio.

The research will continue to identify possible remnants of these constructions in the ever-

²⁹ Senior Lecturer at the School of Communications and Arts (ECA) of the University of São Paulo. She holds a PhD in Arts from ECA/USP She is deputy coordinator of the Theater Documentation Center at ECA/USP (2021), where she was coordinator between 2004 and 2021 (ECA) São Paulo.

changing landscape of the city of São Paulo, even if they are no longer used as theatres.

The Inventory is unprecedented and fundamental not only for studies on theatre in São Paulo, but also as a contribution to the history of architecture, urbanism, economics, public policies, social history and culture of the city as a whole. It is a work that is intended to be a reference work for scholars in different areas. Focusing the research on the physical spaces occupied by theatres enables the investigation of numerous aspects related to

the construction and use of these places, also revealing and analysing facets of theatrical activity, in particular, and cultural activity, in general, in the periods considered. The temporal cut, although very extensive, was designed to be divided into smaller periods, marked by lines of force common to each of them.

Keywords: Theater buildings; Theater history in São Paulo; Brazilian Theater.

INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA: DOCUMENTAÇÃO E PESQUISAS

A comunicação pretende apresentar o projeto “Inventário da Cena Paulistana”, realizado no Centro de Documentação Teatral da ECA/USP. O extenso projeto de pesquisa “Inventário da Cena Paulistana” investiga a existência, funcionamento e permanência dos edifícios teatrais em São Paulo entre 1763 e 2020. A primeira etapa do trabalho já foi concluída e disponibilizou documentação, informações e análises sobre a existência e atividades dos primeiros teatros paulistanos, desde as Casas da Ópera do século XVIII (a primeira de 1763) até os teatros do fim da Primeira República (1930), em número de 172 espaços, entre teatros e salões.

O que se propõe agora é dar continuidade à pesquisa, enfocando a história dos edifícios construídos a partir de 1930, surgidos numa nova etapa da história econômica, política e cultural do Brasil e de São Paulo, até 1955, quando a Prefeitura de São Paulo deu início à construção de uma série de teatros

municipais, numa iniciativa pouco comum, configurando uma nova política pública para o teatro na cidade. No caso deste período, a mudança radical da relação entre teatro e Estado está na base teórica que justifica o recorte temporal. A partir de 1930, são criados os primeiros órgãos de estado voltados para a cultura: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935), o Ministério da Cultura (com a criação do Serviço Nacional de Teatro em 1937), a Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1945/47), cada qual com suas políticas públicas para a área do teatro.

Projetos de incentivo e financiamento públicos vão surgindo. Portanto, um panorama bastante diverso do período anterior no qual a iniciativa privada praticamente comandava a construção dos espaços e determinava o desenvolvimento do setor. Como essas duas forças se tensionaram ou se completaram a partir de 1930? Como os espaços surgidos nesse

período se colocavam diante de uma nova configuração político cultural e das mudanças urbanas da capital? O exame da “biografia” de cada um dos edifícios então criados deve ser uma janela para que se vislumbrem essas questões, pois o estudo das histórias de cada um dos teatros, e/ou de alguns deles em conjunto, é capaz de jogar luz sobre a dinâmica do uso desses espaços de convivência social, que durante séculos foram, ao lado das igrejas, praticamente os únicos de que dispunham os habitantes da cidade.

A década de 1950 é também limítrofe desta situação, uma vez que a chegada e desenvolvimento da televisão irá alterar consideravelmente a relação entre o teatro e seu público, como não se tinha visto até então, nem mesmo depois das invenções do cinema ou do rádio.

A pesquisa continuará a identificar eventuais remanescentes dessas construções na paisagem sempre mutante da cidade de São Paulo, ainda que não eles sejam mais utilizados como teatros.

O *Inventário* é inédito e fundamental não só para os estudos sobre o teatro em São Paulo, mas também como contribuição para a história da arquitetura, do urbanismo, da econômica, de políticas públicas, da história social e da cultura da cidade como um todo. Trata-se de um trabalho que se quer uma obra de referência para estudiosos de

diversas áreas. Concentrar a pesquisa nos espaços físicos ocupados pelos teatros dá a oportunidade de investigar inúmeros aspectos ligados à construção e utilização desses locais, revelando e analisando também facetas da atividade teatral, em particular, e cultural, em geral, nos períodos considerados. O recorte temporal, embora muito extenso, foi pensado para ser dividido em períodos menores, balizados por linhas de força comuns a cada um deles.

Palavras-chave: Edifícios teatrais; História do teatro em São Paulo; Teatro brasileiro.

Referências Bibliográficas

Arasawa, Cláudio Hiro. 2008. *Engenharia e poder: construtores da nova ordem em São Paulo (1890-1940)*. São Paulo: Alameda.

Bueno, Beatriz Piccolotto Siqueira. 2016. *Aspectos do mercado imobiliário em perspectiva histórica: São Paulo (1809-1950)*. São Paulo: Edusp.

Campos Neto, Cândido Malta. 2002. *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC.

Castro, Ana Claudia Veiga de e Silva, Joana Mello de Carvalho. 2021. *Arquivos, memórias da cidade, historiografias da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: FAUUSP/Coleção Caramelo.

Souza, José Inácio de Melo. 2016. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: SENAC.

ARCHITECTURE, THEATER AND CULTURE: WITH SPECIAL REFERENCE TO THE ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

Julio Cesar Ribeiro Sampaio³⁰

This text intends to present the formation, transformation, decay, and conservation proposals of Aldeia de Arcozelo, located in Paty de Alferes, Rio de Janeiro—regarded as one of the greatest experiences in the Brazilian theatre trajectory. This cultural complex was conceived and conducted by Paschoal Carlos Magno (1906-1980), who is recognized as one of the main references of the scenic arts in the country. However, Aldeia de Arcozelo has not yet been recognized as a cultural heritage by the Brazilian conservation policy.

The development of Aldeia de Arcozelo began in the 18th century, on the Fazenda Freguesia (Freguesia Farm), one of the oldest in the region, which became one of the main coffee producers in the early 19th century. It had a large contingent of enslaved individuals who led, in 1838, a rebellion that could have changed the history of slavery in the region and, possibly, the country, had it gone ahead. In 1876, it changed its name to Arcozelo, when coffee production declined in the region. In the

beginning of the 20th century, it incorporated the production of dairy cattle and, soon after, it declined irreversibly and became a hotel in 1945, which operated for a short time.

In 1958, the property was donated to Paschoal Carlos Magno, who put into practice the ambitious and innovative project of Aldeia de Arcozelo, which was inaugurated in 1965. The architectural program of the Aldeia made compatible, in a legible way, part of existing compositions from the old farms of the 19th and 20th centuries, the hotel from 1945, together with new structures that were built over the 1960s and 1970s.

Aldeia de Arcozelo achieved national and international reputation, with its training courses in theatre, dance, concerts, festivals, exhibitions, etc. An arduous work with few resources and many difficulties that, from a certain moment, especially in the late 1970s, impacted the conservation of the entire cultural complex. The situation worsened with the death of Paschoal, in 1980. Then, around 1985, Aldeia de Arcozelo was transferred to

³⁰ He holds a BA in Architecture and Urbanism (1985), Postgraduate Diploma in Urban Sociology - University of the State of Rio de Janeiro/UERJ (1988), MSc in Conservation of Historic Buildings - Edinburgh College of Art, Scotland, UK (1992) and a DPhil in Architecture from the University of York, England, UK (2002). He has academic and technical experience since 1981 in architectural conservation with passages in cultural heritage conservation agencies (INEPAC, DGPC, Cultural Corridor, among others). He is a member of the International Council of Monuments and Sites/ICOMOS Brazil since 1998, Vice President of the current board (2021-2024 triennium) and of the International Scientific Training Committee of ICOMOS-CIF/ICOMOS since 2008. He is currently Senior Lecturer at the Undergraduate Course in Architecture and Urbanism in the Institute of Technology of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ), Professor at the Postgraduate Course in Heritage, Culture and Society (PPGPACS) of the Multidisciplinary Institute of UFRRJ, Collaborator of the Professional Master's Degree in Conservation and Restoration of Monuments and Historic Centres at the Federal University of Bahia (MP-CECRE UFBA) and member in the PHI Network - Ibero-American Cultural Heritage.

the administration of the Fundação Nacional de Artes (Funarte – The National Institute of Fine Arts)—which still maintained part of the cultural programming until the end of all activities in 2014.

In 2016, the Federal Prosecution Service charged Funarte to reverse the situation in which the Aldeia de Arcozelo was. After four years, under the Funarte Equipment Requalification and Expansion Program—through a Decentralized Execution Term between Funarte and the Federal University of Minas Gerais, with the participation of the Rural Federal University of Rio de Janeiro—,

an assessment was made of the conservation conditions of Aldeia de Arcozelo.

The conservation guidelines of this document, which was completed in 2021, defined the revival of the Paschoal Carlos Magno as the goal, a priority via a partnership between Funarte and the Municipality of Paty de Alferes. This text also discusses the Aldeia de Arcozelo protection proposal to be forwarded to the relevant cultural heritage bodies.

Keywords: Theatre architecture; Aldeia de Arcozelo; Paschoal Carlos Magno.

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA: O CASO DA ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRASIL.

O trabalho em questão pretende apresentar a formação, a transformação, a decadência e as proposições de conservação da Aldeia de Arcozelo, situada em Paty de Alferes, Rio de Janeiro – considerada uma das maiores experiências da trajetória do teatro brasileiro. Esse empreendimento foi idealizado e executado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), reconhecido como uma das principais referências das artes cênicas no País. Entretanto, a Aldeia de Arcozelo não teve ainda o reconhecimento como patrimônio cultural pelas instâncias da política de conservação do Brasil.

A formação da Aldeia de Arcozelo inicia-se no século XVIII, na Fazenda Freguesia, uma das mais antigas da região, que se converteu em uma das principais produtoras de café no início do século XIX. Possuía um grande contingente de escravos que protagonizou, em 1838, uma rebelião que poderia ter mudado a história da escravidão na

região e, possivelmente, no País, se fosse adiante. Em 1876, passa a se chamar Arcozelo, quando a produção de café declina na região. No início do século XX, incorpora a produção de gado leiteiro e, logo em seguida, decai irreversivelmente e se converte em um hotel, em 1945, que funcionou por pouco tempo.

Em 1958 a propriedade foi doada para Paschoal Carlos Magno, que colocou em prática o ambicioso e inovador projeto da Aldeia de Arcozelo inaugurado em 1965. O programa arquitetônico da Aldeia compatibilizou, de forma legível, parte de composições já existentes das antigas fazendas dos séculos XIX e XX, e do hotel de 1945, com novas estruturas construídas ao longo das décadas de 1960 e 1970.

A Aldeia de Arcozelo alcançou reputação nacional e internacional, com seus cursos de formação de teatro, dança, shows, festivais, exposições etc. Um trabalho árduo com poucos recursos e muitas

dificuldades que, a partir de determinado momento, especialmente no fim da década de 1970, repercutiu na conservação de todo o complexo cultural. A situação agravou-se com a morte de Paschoal, em 1980. Em seguida, por volta de 1985, a Aldeia foi transferida para a administração da Fundação Nacional de Artes (Funarte) – que ainda manteve parte das programações culturais até o encerramento das atividades, em 2014.

Em 2016, o Ministério Público Federal acionou a Justiça para que a Funarte revertesse a situação em que se encontrava a Aldeia. Após quatro anos, no âmbito do Programa de Requalificação e Expansão de Equipamentos da Funarte – por intermédio de um Termo de Execução Descentralizada (TED) entre a Funarte e a Universidade Federal de Minas Gerais, com participação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro –, foi feita uma avaliação das condições de conservação da Aldeia de Arcozelo.

Nesse documento, concluído em 2021, definiram-se as diretrizes de conservação que recomendam como prioritário o restabelecimento do programa arquitetônico idealizado por Paschoal Carlos

Magno, por meio de uma parceria entre a Funarte e a Prefeitura Municipal de Paty de Alferes. Este trabalho propõe, ainda, a realização de uma proposta de proteção da Aldeia de Arcozelo para ser encaminhado aos órgãos de tutela do patrimônio cultural pertinentes.

Palavras-chave: Arquitetura teatral; Aldeia de Arcozelo; Paschoal Carlos Magno.

Referências bibliográficas:

Ashurst, John; Ashurst, Nicola. Practical building conservation. Vol 1/5. Hants: Ashgate Publishing Limited.1988.

Di Palma, Elizabeth Ferreira, Queiroz, Margareth Ferreira Di Palma e Souza, Alan de Carvalho. 2011. A História do Município de Paty do Alferes para Professores. S.l. Instituto de Arqueologia Histórica do Médio Paraíba.

Feilden, Bernard. Conservation of Historic Buildings. , 1996. (4th. ed., 1st. ed. 1982). Oxford: Butterworth Architecture.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO RIO DE JANEIRO. 2010. Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense. Rio de Janeiro: Inepac.

Sykes, Meredith H. 1984. Manual on systems of inventorying immovable cultural property. Paris: UNESCO.

Architecture and Set Design II / Architettura e Cenografia II

TRADITIONAL THEATRICAL MACHINERY: TRANSMEDIAILITY BETWEEN THE MÁGICA GENRE AND THE CARIOCA CARNIVAL

Ana Paula Brasil Guedes³¹

Mágica was a dramatic-musical hybrid genre, similar to the old french *féeries*. The stage tricks, the high point of their spectacle, were excited by the live music and transfigured the mutations and allegorical images of the plot. Although it achieved huge success in the 19th century, the genre was discontinued in the 20th.

We intend to illustrate the set of traditional theatrical techniques, via the relationship between the visual effects on the spectacle of *Mágica* and the scenic machinery used, thus showing the reuse of this scenography in the carnival parades in the city of Rio de Janeiro. To observe the logic of circulation of the aesthetics and ideology of the allegorical scene theatre, from the model of *auto sacramental* and in the dynamics in the occupation of public space, considering the technical, artistic and symbolic implications in the transformation of staging in theatrical spaces and in their relationship with the city at the turn of the 20th century. We also seek to present *Mágica* as a transmedia place because the same scenographers who created the allegories in the *Magicas* produced the carnival floats.

The examination of the rubrics in the librettos and the advertisements and criticisms of the spectacles in newspaper of the time allowed

us to find visual effects such as: metamorphoses, mutations, appearances and disappearances, flights, apotheosis, landslides, deluges, puppets and animated objects. From the data analysis, the theatrical machinery available to produce these effects was identified: cars (*traquitanas*), rails, rotating elements, elevators, trapdoors, hatches and pyrotechnics. A relational framework of the set of traditional theatrical techniques was created, presenting effects and technical features used in the scene. The concept of circularity was applied to the approach to prove that the show, as synesthetic entertainment, was assimilated by the carioca carnival in the traditional parade of associations as a production of practices and meanings.

There was a recurrence of the traditional scenography, updated in the spectacle of *Mágica*, as a theatrical production mode, like the organization of the work coordinated by the “*scenographos-carnavalescos*” and other masters of craft, responsible for the rhythm of the “*traquitanas*” presentations at Carnival. The *féerie* scene as a figure of thought in modernity, a device of the spectacular that oscillates between magical illusion and technical awareness, in its transmedia dynamics, was also a place of transfer of

³¹ PhD in Performing Arts from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). Teacher of scene visuals at the State Technical School of Theater Martins Penna, at the Technical School Support Foundation – FAETEC. Associate Researcher at the Laboratory for Theater Space and Urban Memory Studies (UNIRIO/CNPq). Scenographer, Lighting designer and puppeteer.

know-how to other contexts. At the intersection between the visualities of the theatrical scene and the carnival, there were signs of the configuration of a school of technical and aesthetic training.

In a way, traditional theatrical techniques were preserved in the parade of floats of contemporary carnival in the city of Rio de Janeiro, as an expression of the intangible heritage that shelters collective cultural practices.

Outside the historiographical canons, inserted in the semiotic and semantic system, typical of allegory, the allegorical repertoire of *Mágicas*

is discontinuous like the hybrid artistic forms. This genre played a fundamental role in Rio's theater production, becoming a space for experimental staging and virtuosity, a place of intersection, symbiosis and exchange of theatrical and carnival techniques, in addition to bringing together the erudite and the popular. All these aspects were observed considering their relationship with the city to reflect on urban memory, cultural heritage and historiography.

Keywords: Theatrical Machinery; History of Theater; Cultural Heritage.

MAQUINARIA TEATRAL TRADICIONAL: TRANSMIDIALIDADE ENTRE O GÊNERO DA MÁGICA E O CARNAVAL CARIOCA

A *Mágica* era um gênero híbrido dramático-musical, similar às antigas *féeries* francesas. Os truques de cena, ponto alto de seus espetáculos, eram excitados pela música ao vivo e transfiguravam as mutações e os quadros alegóricos do enredo. Embora tenha alcançado enorme sucesso no século XIX, o gênero foi descontinuado no século XX.

Pretende-se ilustrar o conjunto de técnicas teatrais tradicionais, por meio da relação entre os efeitos visuais dos espetáculos de *Mágica* e a maquinaria cênica utilizada, para evidenciar o reaproveitamento dessa cenotecnia nos desfiles de carnaval da cidade do Rio de Janeiro. Observar as lógicas de circulação da estética e da ideologia da cena alegórica, desde o modelo do auto sacramental e das dinâmicas na ocupação do espaço público. Considerar as implicações técnicas, artísticas e simbólicas na transformação das encenações nos espaços teatrais e em suas

relações com a cidade, na virada para o século XX. E apontar a *Mágica* como lugar transmidiático, pois os mesmos cenógrafos que criavam as alegorias nas *Mágicas* produziam os carros alegóricos do carnaval.

O exame das rubricas nos libretos e dos anúncios publicitários e críticas dos espetáculos, em periódicos da época, permitiu encontrar efeitos visuais como: metamorfoses, mutações, aparições e desaparecimentos, voos, apoteoses, desmoraamentos, dilúvios, bonecos e objetos animados. A partir da análise dos dados, foi identificada a maquinaria teatral disponível para a produção desses efeitos: carros (traquitanas), trilhos, elementos giratórios, elevadores, alçapões, escotilhas e pirotecnias. Foi confeccionado um quadro relacional da maquinaria teatral apresentando efeitos e recursos técnicos empregados na cena. O conceito de circularidade foi aplicado à abordagem para comprovar que o

espetáculo, como entretenimento sinestésico, foi assimilado pelo carnaval carioca no tradicional desfile de agremiações, como produção de práticas e de sentidos.

Verificou-se a recorrência da cenotecnia tradicional, atualizada nos espetáculos de Mágica, como um modo de produção teatral, semelhante à organização do trabalho coordenado pelos “scenographos-carnavalescos” e de outros mestres de ofício, responsáveis pelo ritmo das apresentações das “traquitanas” no carnaval. A cena feérica como uma figura de pensamento da modernidade, dispositivo do espetacular que oscila entre a ilusão mágica e a consciência técnica, em sua dinâmica transmidiática, foi também, lugar de transferência de *know-how* para outros contextos. Na interseção entre as visualidades da cena teatral e do carnaval, encontrou-se indícios da configuração de uma Escola de formação técnica e estética

De certa forma, as técnicas teatrais tradicionais foram preservadas no desfile dos carros alegóricos do carnaval contemporâneo na cidade do Rio de Janeiro, como expressão do patrimônio intangível que abriga práticas culturais coletivas.

À margem dos cânones historiográficos, inserido no sistema semiótico e semântico, próprio da alegoria, o repertório alegórico das Mágicas é

descontínuo como as formas artísticas híbridas. Esse gênero teve um papel fundamental no modo de produção teatral do Rio de Janeiro, vindo a ser um espaço de encenação experimental e virtuosismo, lugar de interseção, simbiose e permuta de técnicas do teatro e do carnaval, além de aglutinar o erudito e o popular. Todos esses aspectos foram observados considerando suas relações com a cidade, para refletir sobre a memória urbana, o patrimônio cultural e a historiografia.

Palavras-Chave: Maquinaria teatral; História do Teatro; Patrimônio Cultural.

Referências Bibliográficas:

Benjamin, Walter. 1984. *Origem do drama barroco alemão*, trad. SP Rouanet, São Paulo: Brasiliense.

Guedes, Ana Paula Brasil. 2019. “Truques e traquitanas: a Mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas.” Tese (Doutorado), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martin, Roxane. 2007. *La féerie romantique sur les scènes parisiennes: 1791-1864*. Vol. 105. Paris: Honoré Champion.

Sabbattini, Nicola. 1942. *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*. Paris: Ides et calendes. Traduzido do italiano por Melles Maria e Renée Canavaglia, com a colaboração de M. Louis Jouvet, a partir do texto original de 1638, reproduzido em fac-símile pela edição de Weimar de 1926.

EPHEMERAL STRUCTURES: DEMOCRATIZATION OF ACCESS TO CULTURE IN JUIZ DE FORA

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira ³²

Cássia Araújo Girardi ³³

This study aimed to investigate if the theatrical production of Juiz de Fora, MG, reaches all audiences in the city, based on the assumption that not all population has access to the city's theater spaces, especially the lower classes. Within the field of scenography, we aimed to investigate how the use of ephemeral structures in the construction of multiple and democratic spaces could help in the access to culture and leisure in the city. This research was the first step of the Final Graduation Work (TFG I) of the Architecture and Urbanism course at the Federal University of Juiz de Fora and was used as a theoretical reference for the next stage of this work (project proposal).

The first glimpse of this research came from the questioning about the location of the cultural centers of the city, especially the theaters—and their support structures (scenic box, dressing rooms, audience, etc)—, to promote the spread of leisure spaces under the justification of expanding and democratizing access to all audiences. As a specific objective, finding a theoretical basis for the next and practical step of the work, the development of a project essay, which seeks ephemeral and nomadic metallic structures to travel through public spaces in Juiz de Fora.

To carry out this investigation, we opted for a survey of the cultural points of the city, with data collected from the municipal government and with information from local newspapers, in addition to a bibliographic review of authors who address our topic of interest, and object studies to exemplify the proposal that is intended to be carried out for the second stage of the Final Graduation Work II (TFG II).

At first, we sought to recover the cultural and artistic memory of Juiz de Fora, traversing the history of the city's formation, mapping where most of the cultural spaces are located and bringing a brief presentation about the five largest theaters in the city today. Subsequently, the concepts of ephemeral structures and "Liquid Architecture" were studied. For Solà-Morales, the main characteristics of this architecture are fluidity and time, and it means a system of events in which space and time are present as open and multiple categories. The author defines liquid architecture as:

A liquid architecture, instead of a solid architecture, will be one that replaces firmness with fluidity and the primacy of space with the priority of time. This exchange, the displacement of Vitruvian paradigms, is not carried out so simply and requires a process that establishes all the intermediate states. (SOLÀ-MORALES apud SOUTO, 2021, p. 87).

³² Adjunct Professor at the Department of Design, History and Theory at the Faculty of Architecture and Urbanism at the Federal University of Juiz de Fora (UFJF). Doctor in Performing Arts from the Federal University of the State of Rio Janeiro (UNIRIO). Member of the Landscape Laboratory (LAPASA) and the Laboratory of Studies on Theater Space and Urban Memory (LEG-T5).

³³ Architect and Urban Planner, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Practical and real examples of constructions made of metallic structures were raised, especially those destined for some type of cultural and artistic use and with great scenic impact.

Keywords: Scenic space; Culture; Ephemeral structure.

ESTRUTURAS EFÊMERAS: DEMOCRATIZAÇÃO DO ACESSO À CULTURA EM JUIZ DE FORA

O presente trabalho buscou investigar se a produção teatral de Juiz de Fora, MG, atinge todos os públicos da cidade, partindo do pressuposto de que nem toda população tem acesso aos espaços teatrais juiz-foranos, sobretudo as classes sociais mais baixas. Diante da hipótese levantada, dentro do campo da cenografia, pretendeu-se averiguar como o uso de estruturas efêmeras na construção de espaços múltiplos e democráticos poderia auxiliar no acesso à cultura e lazer na cidade. Essa pesquisa foi a primeira etapa do Trabalho Final de Graduação (TFG I) do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, e serviu como referencial teórico para a etapa seguinte deste trabalho (proposição projetual).

A intenção primeira desta pesquisa partiu de um exame acerca da localização dos polos culturais da cidade, especialmente os teatros, -e suas estruturas de apoio (caixa cênica, camarins, plateia, entre outros), a fim de promover a pulverização de espaços de lazer, sob justificativa de ampliar e democratizar o acesso a todos os públicos. Como objetivo específico, tem-se o embasamento teórico para etapa seguinte e prática do trabalho, ou seja, o desenvolvimento de um ensaio projetual, materializado por estruturas metálicas de caráter efêmero e nômade a percorrer espaços públicos de Juiz de Fora. Para a realização desta investigação, optou-se por uma pesquisa dos pontos culturais da

cidade, com dados coletados através da prefeitura municipal e com informações de jornais locais, além de revisão bibliográfica de autores que abordam o tema de interesse deste trabalho e de estudos de caso para exemplificar a proposta que se pretende realizar para a segunda etapa do Trabalho Final de Graduação II.

No primeiro momento, buscou-se recuperar a memória cultural e artística de Juiz de Fora, percorrendo o histórico da formação da cidade, mapeando onde está localizada a maioria dos espaços culturais e trazendo uma breve apresentação sobre os cinco maiores teatros da cidade hoje. Na sequência, estudou-se os conceitos de estruturas efêmeras e “Arquitetura Líquida”. Para Solà-Morales, as principais características dessa arquitetura são a fluidez e o tempo, e significa um sistema de acontecimentos em que o espaço e o tempo estão presentes como categorias abertas e múltiplas. O autor define arquitetura líquida como:

Uma arquitetura líquida, em vez de uma arquitetura sólida, será aquela que substitua firmeza pela fluidez e a primazia do espaço pela prioridade do tempo. Essa troca, o deslocamento dos paradigmas vitruvianos, não é realizado tão simplesmente e necessita de um processo que estabeleça todos os estados intermediários (SOLÀ-MORALES apud SOUTO, 2021, p. 87).

Foram levantados exemplos práticos e reais de construções feitas de estruturas metálicas, sobretudo os destinados a algum tipo de uso cultural, artístico e com grande impacto cênico.

Keywords: Espaço Cênico; Cultura; Estrutura efêmera.

Referências bibliográficas:

Aguiar, Tito Flávio Rodrigues de; Araújo, Ernani Carlos de; Campolina, Felipe de Paula. “Arquitetura e construção com andaimes”. 2018. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, n. 25, p. 244-290.

Lima, Evelyn Furquim Werneck; Silva, Joana Angélica Lavallé de Mendonça. “O mundo é um palco: uma cenografia-arquitetura nas cidades”. 2016. *O Percevejo Online*, V. 8, n.1, p. 132-148.

<http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5763/5260>

Moraes, Mauro. “Juiz de Fora é uma das cidades com mais teatros no Brasil”. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora. 2018. Cultura. <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/28-02-2018/juiz-de-fora-e-uma-das-cidades-com-mais-teatros-no-brasil.html>.

Musse, Christina. 2006. “Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora”. 2006. 290 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação) - Tecnologias da Comunicação e Estéticas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Souto, Ana Elisa. “As mudanças na gênese da forma contemporânea: análise do processo de projeto na obra de Frank Gehry”. 2021. *Revista Píxo*, Pelotas, n. 05, p.82-105. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/20131/13058>

CITIES, SCENOGRAPHY OF THE PLACE AND THEATRICALITY

Ricardo José Brugger Cardoso ³⁴

In the last 30 years, an intense production of scenic and artistic activities in various spaces of several cities has taken place, causing a certain glorification of daily life. This perceived exaltation in the atmosphere of day-to-day activities also provided new experiences in the existential dimension of citizens, in their relationship with the city's free spaces. While mass media seeks to spread a certain aspect of reality at all costs, these face-to-face activities almost always intend to change it. In their questioning trajectories, both the staging and the performance often sought to intervene in the urban dynamics, transforming it and, sometimes, being altered by the spectacle of everyday life. By using the open space of the city, some scenic and artistic experiences have also promoted the discussion of numerous latent themes of society.

Today, one may notice a certain isolation of the inhabitants in urban environments, a phenomenon is starting to cause severe consequences in civilization, on the one hand provoked by the new media between individuals and, on the other, stimulated by health tragedies, social conflicts and war-like actions. In this context, the very concept of theatricality seems to have broadened its meaning with the valorization of sensory aspects, stimulated not only by artists, but by all the enunciation mechanisms of the event. With regard to this conceptualization of

theatricality, as a result of the gathering of certain characteristics of the arts of the scene, Barthes (1970, p. 41) offers some important clues, stating that "theatricality is that kind of ecumenical perception of sensual artifices—gestures, tones, distances, substances, lights".

This idea of theatricality inserted in social life was also approached by some sociologists and anthropologists, in the mid-20th century, of which we can mention Goffman (1985); Maffesoli (1984) with his studies on the sociology of the theatricalization of everyday life; and the propositions of Schechner (2006), when defining performance as something that is between life and fiction itself. A priori, everything related to theatricality also concerns an everyday reality. In defining the concept of theatricality in terms of action, thus amplifying its meaning beyond artistic status, Turner (1982, p. 81) mentions that "the idea of theatricality can mean the blending of day-to-day tasks, acting on a stage or in a temple. It can take place in an everyday or extraordinary time."

In this sense, it would be interesting to discuss the distinction between the search for the real and the illusion at its extreme point, that is, between a suspicion in relation to theatricality and its extreme and marketing use. It does not matter if the staging or performance will be take place in discreet places or in front of

³⁴ Adjunct Professor at the Center for Culture, Languages and Applied Technologies (CECULT) and vice coordinator of the Graduate Program in Archeology and Cultural Heritage (PPGap), at the Federal University of Recôncavo da Bahia (UFRB).

important monuments of the city, to the extent that this appearance can bring provide one with an artistic and sensory experience with everything that it can generate of spectacular and ephemeral. What emerges as a challenge for such practices today is the perception that

the scenography of the place may be increasingly intrinsic to excess.

Keywords: Cities; Scenography of the Place; Theatricality.

CIDADES, CENOGRAFIA DO LUGAR E TEATRALIDADE

Nos últimos 30 anos, observou-se uma intensa produção de atividades cênicas e artísticas em várias espacialidades de diversas cidades, provocando assim certa glorificação do cotidiano. Essa exaltação percebida na atmosfera do dia a dia também proporcionou novas experiências na dimensão existencial do cidadão-transeunte, em sua relação com os espaços livres da cidade. Enquanto os *mass media* buscam a todo custo difundir um determinado aspecto da realidade, essas atividades presenciais pretendem quase sempre alterá-la. Em suas trajetórias questionadoras, tanto a encenação como a performance frequentemente buscaram intervir na dinâmica urbana, transformando-a e, por vezes, sendo alteradas pelo espetáculo do cotidiano. Ao utilizarem o espaço aberto da cidade, algumas experiências cênicas e artísticas vêm promovendo igualmente a discussão de inúmeros temas latentes da sociedade.

É possível notar hoje no ambiente urbano certo isolamento dos habitantes, um fenômeno que vem assumindo consequências drásticas na civilização, de um lado provocado pelos novos meios de comunicação entre os indivíduos e, de outro lado, estimulado pelas tragédias sanitárias, pelos conflitos sociais e pelas ações bélicas. Neste contexto, o próprio conceito de teatralidade parece ter ampliando seu significado com a valorização

dos aspectos sensoriais, estimulados não apenas pelos artistas, mas por todos os mecanismos de enunciação do evento. No que concerne a esta conceituação da teatralidade, como resultante da reunião de certas características das artes da cena, Barthes (1970, p. 41) oferece algumas pistas importantes, ao afirmar que “*teatralidade é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais – gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes*”.

Essa ideia da teatralidade inserida na vida social foi abordada também por alguns sociólogos e antropólogos, em meados do século XX, dos quais se pode citar Goffman (1985), Maffesoli (1984) com seus estudos sobre a sociologia da *teatralização do cotidiano*, bem como as proposições de Schechner (2006), ao definir a *performance* como algo que está entre a vida e a própria ficção. *A priori*, tudo o que está relacionado à teatralidade diz respeito também a uma realidade cotidiana. Ao definir o conceito de teatralidade em termos da ação, amplificando assim o seu sentido para além do estatuto artístico, Turner (1982, p. 81) menciona que “*a ideia de teatralidade pode significar a matização das tarefas do dia-a-dia, atuar em um palco ou em um templo. Pode se dar em um tempo cotidiano ou extraordinário*”.

Nesse sentido, seria interessante tecer aqui sobre a distinção entre a busca do real e da ilusão no seu

ponto extremo, ou seja, entre uma suspeita em relação à teatralidade e ao seu uso extremo e mercadológico. Não importa se a encenação ou a performance será realizada em lugares discretos, ou diante de importantes monumentos da cidade, na medida em que essa aparência pode reunir entorno de si uma experiência artística e sensorial com tudo o que ela pode gerar de espetacular e de efêmero. O que desponta como desafio para tais práticas, hoje, é a percepção de que a *cenografia do lugar* pode estar cada vez mais intrínseca ao excesso.

Palavras-Chave: Cidades; Cenografia do Lugar; Teatralidade

Referências Bibliográficas:

Barthes, Roland. *Ensaio Crítico*. Coimbra: Edições 70, 1970.

Goffman, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

Maffesoli, Michel. *A conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.

Turner, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

Schechner, Richard. *Performance studies: an introduction*, New York: Routledge, 2006.

SUPERBACANA'S CARNIVAL: AN AMBIENTAL PROPOSITION INSPIRED BY HÉLIO OITICICA WORKS

Cássia Maria F. Monteiro³⁵

It is well known that the artist Hélio Oiticica [1937 -1980] has a careful and antropophagic opinion of carnival celebrations. In particular, the experience on the *escola de samba* Mangueira became crucial to emphasize the poetic potential inspired, among other elements, by the carioca ways of means of production of carnival. The proximity between Oiticica and carnival reverberated in concept works such as the consecrated “Parangolés” (1964-1971), articles as “*A dança na minha experiência*” (1965) and the concept of “Barracão” (1969)—germinative cells that suggest artistic, creative and performative coexistence and alters one’s behavior. In the 1970’s, Oiticica highlighted even more the aesthetic potency of carnival when he interviewed the artist Carlos Vergara about his photographic series during the parade of carnival block Cacique de Ramos. In their dialogue, the visual artists seem to draw attention to the main distinctions between the parades by *escolas de samba* and blocks. How then is it possible to honor these works of carnival in the contemporary moment without risking the poetic path traveled by Oiticica?

During 2018 and 2019, the carnival block Superbacana became an experimental site driven by this challenge. With the goal to honor

the Tropicalist moment, the block, together with the EBA-UFRJ’s art direction team, sought to develop means to create a playground-space during its presentations. The desire was to house, in a festive way, the spectator body, highlighting the idea of leisure-behavior that interchange with the honored period. It impossible to miss the *anthropophagy* idea of Oswald de Andrade and the work of art that originated the term “Tropicália,” created by Oiticica and popularized was by tropicalist musicians. Beyond using scenic elements that cited this tropicalist environment, the choice for Afonso Pena Square in Tijuca neighborhood and the stationary characteristic of Superbacana enabled, in 2018 and 2019, an atmosphere that affirmed the environmental complexes idealized by Oiticica in 1970 in New York in the “*Subterranean Tropicalian Project*.” The objective was to magnify the ritualistic condition of the festivity and the incitation of differentiated behavior through play-devices that conditionate the active participation and the disinterested leisure while musical motivations took place.

We intend to find similar challenges in the carnival parade of other blocks and *escolas de samba* that aimed to honor the same period to

³⁵ Cássia Maria F. Monteiro is an artist and researcher. Scenography Teacher at the School of Fine Arts of Federal University of Rio de Janeiro since 2012 and next to Evelyn Furquim Werneck Lima is author of the book *Between Scenography and Architectures: Lina Bo Bardi and the Theatre*. Between 2016 and 2018 Cássia was the coordinator of the working group Visual, Spatial and Hearing Poetics on Brazilian Association of Artists and Researchers of Scenic Arts (ABRACE). She has also coordinated the scenography work with Superbacana’s block from 2016 to 2020.

identify aspects that mark distinction points of this visual identity project and relate it to Oiticicas poetics.

Illuminated by the poetic works of Oiticica himself (*'A dança na minha experiência'* 1965, *Subterranean Tropicalian Project* 1970, *Rap in Progress* and *Heliotape Carlos Vergara* 1973), by the historic-anthropologic theoretical path of Luiz Antônio Simas (2015, 2019), Frederico Coelho (2010), Eduardo Viveiros de Castro

(w/d) Maurício Barros de Castro (2021) and Paola Berenstein Jacques (2003), with this paper we present the artistic interventions on Bloco Superbacana relating it to other homages paid to the tropicalist moment in the carioca carnival.

Keywords: Carnival; Hélio Oiticica; Block Superbacana.

O CARNAVAL DO SUPERBACANA: UMA PROPOSTA AMBIENTAL INSPIRADA NO TRABALHO DE HÉLIO OITICICA

É de amplo conhecimento que o artista Hélio Oiticica [1937-1980] possuiu um olhar atento e antropofágico para festividade do carnaval. Em especial, a vivência na Escola de Samba da Mangueira se tornou crucial para enfatizar a potência poética inspirada, entre outros elementos, pelos modos de produção do carnaval carioca. A proximidade entre Oiticica e o carnaval reverberou em trabalhos-conceitos como os consagrados “Parangolés” (1964-1971), textos como “*A dança na minha experiência*” (1965) e o conceito de “*Barracão*” (1969) - células germinativas que sugerem convivência artística, criativa e performativa que altera o comportamento do sujeito. Na década de 1970, Oiticica destacou ainda mais a potência estética do carnaval quando entrevistou o artista Carlos Vergara por sua série de fotografias durante os desfiles do bloco de carnaval Cacique de Ramos. Nesse diálogo, os artistas visuais parecem destacar as principais distinções entre o carnaval de escolas de samba e o carnaval do bloco de rua. Como então é possível homenagear esses trabalhos no carnaval do

momento contemporâneo sem por em risco o percurso poético trilhado por Oiticica?

Entre os anos de 2018 e 2019 o Bloco de carnaval *Superbacana* se tornou um local de experimentação motivado por esse desafio. Com o objetivo homenagear o momento tropicalista, o bloco, junto com uma equipe de direção de arte da EBA-UFRJ, buscou desenvolver meios para criar um espaço-playground durante suas apresentações. O desejo era abrigar de maneira festiva o corpo do folião, enaltecendo a ideia de lazer-comportamental que dialoga com o período homenageado. Não era possível perder de vista a ideia de *antropofagia* de Oswald de Andrade e a obra que deu origem ao termo “*Tropicália*” cunhado por Oiticica e popularizado pelos músicos do *momento tropicalista*. Além utilizar elementos cênicos que citassem esse ambiente tropicalista, a escolha da Praça Afonso Pena na Tijuca e a característica estática do bloco, possibilitou, em 2018 e 2019, uma atmosfera que citasse os complexos ambientais idealizados por Oiticica durante a década de 1970 em Nova Iorque intitulados “*Subterranean Tropicalian Project*”.

Desejávamos enaltecer a condição ritualística da festividade e a incitação de comportamentos diferenciados por meio de dispositivos-play que condicionassem a participação ativa e o lazer desinteressado enquanto haviam estímulos musicais.

Procuramos encontrar desafios similares em desfiles de carnaval de outros blocos e escolas de samba que buscaram homenagear o mesmo período para identificar os aspectos que diferenciam a identidade visual desse projeto e relacioná-los à poética de Oiticica.

Iluminados pelos trabalhos poéticos do próprio Oiticica ('*A dança na minha experiência*' 1965, *Subterranean Tropicalian Project* 1970, *Rap in Progress e Heliotape Carlos Vergara* 1973), pelo percurso teórico histórico-antropológico de Luiz Antônio Simas (2015, 2019), Frederico Coelho (2010), Eduardo Viveiros de Castro (s/d) Maurício Barros de Castro (2021) e Paola Berenstein Jacques

(2003), com esse paper pretendemos apresentar as intervenções artísticas no Bloco Superbacana relacionando-as a outras homenagens ao *momento tropicalista* no carnaval carioca.

Palavras-chave: Carnaval; Hélio Oiticica; Bloco Superbacana.

Referências bibliográficas:

Castro, Eduardo Viveiros de. s/d. "O igual e o diferente".

Castro, Maurício Barros de. 2021 *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e o Cacique de Ramos*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó.

Coelho, Frederico. "1970: pause/ play" ARS, ano 15 n. 30, p. 139.

Jacques, Paola B. 2001 *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro.

Lopes, Nei. Simas, Luiz Antônio. 2021 *Dicionário da História Social do Samba*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

**Selected Papers Presentations / Apresentações de
trabalhos selecionados**

LINA AND APPIA: REFERENCES TO ADOLPHE APPIA IN THE WORK OF LINA BO BARDI

Rogério Marcondes Machado ³⁶

In this study, I discuss the influence the proposals of Adolphe Appia (1862-1928) had on the creative process of Lina Bo Bardi (1914-1992) between 1957, when Lina made her first sketch for the *São Paulo Museum of Art (MASP)*, and 1960, when she resumed this project to start the construction of the *Museum*, completed in 1969. The first event I highlight takes place in 1958, when Lina prepares a conference (Bardi, 2017) on the relation between dance and architecture. In this conference, she cites Appia's book, *Ouvre d'art vivant* and, following the same line of reasoning as Appia, based on the distinction between the "arts of time" and the "arts of space," she argues that the movement of the human body gives meaning to the architectural space. In the following year, 1959, Lina and Martim Gonçalves organized the exhibition *Bahia no Ibirapuera*, which showed objects and images of Bahian popular culture. In the text of the catalog of this exhibition, she calls for: "in the words of Appia: 'let us be artists, we can'" (Lima, 2021, p.228). Lina may have referred to a text written by Appia in 1920, *L'art est une attitude* (APPIA, 1958). In this text, Appia defends - as Lina does regarding the content of the exhibition *Bahia...* - a new artistic conduct linked to the collective production of humanity and no

longer the work of an individual genius who is passively appreciated in museums and concert halls.

In 1960, when she resumed the Masp project, Lina may have still been interested in the vitalist and collectivist ideas of Appia's proposals because, in 1967, when presenting that project, she writes (Bardi, 2009) that the museum building is monumental but in a very peculiar sense, similar to what Appia claims in a text written in 1922, *Monumentalité* (Appia, 1994). Both Appia and Lina state that architectural monumentality, rather than depending on the size of the building, relies on the ability of a simple and stripped of ornaments architecture to generate collective actions, encourage fraternization between people, shelter democratic movements, etc. Having established these theoretical relations between Appia and Lina, I analyzed some works by the architect (the two offices of *Masp*, the museography of *Bahia no Ibirapuera* and the *Teatro de Ruínas* in Campinas) to point out the formal parallels (staggered levels, use of diffuse lighting, fluid body movement) which exist between these works and the proposals Appia materialized at the *Dalcroze Institute* (1910) in Hellerau, Germany.

Finally, I emphasize that the theatricality in Lina's scenographic and architectural works is

³⁶ Arquiteto, graduado em 1986 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Em 2017, obteve o título de Doutor por essa mesma instituição com a tese: *Flávio Império teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Trabalha como arquiteto, cenógrafo e pesquisador tendo como foco de pesquisa as relações entre teatro, arquitetura e urbanismo. Tem artigos publicados nas revistas: Sala Preta, Urdimento, ArqUrb, Vitruvius e EscenaUno (Argentina). Mais informações: www.rogeriomarcondes.com

not limited to Appia's ideas, it is wide and varied, and, in it, also converge the proposals of Bertolt Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948), and the Japanese No Theater.

Keywords: Lina Bo Bardi; Adolphe Appia; Masp.

LINA E APPIA: REFERÊNCIAS À ADOLPHE APPIA NA OBRA DE LINA BO BARDI

Nesse trabalho abordo a influência que as propostas do encenador Adolphe Appia (1862-1928) tiveram no processo criativo de Lina Bo Bardi (1914-1992) no período entre 1957, quando Lina realiza o primeiro esboço para o *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, até 1960, quando ela retoma esse projeto para dar início à sua construção, finalizada em 1969. O primeiro evento que destaco acontece em 1958, quando Lina estrutura uma conferência (BARDI,2017) abordando a relação entre dança e arquitetura. Nessa conferência ela cita o livro de Appia, *Ouvre d'art vivant* e, seguindo a mesma linha de argumentação do encenador, baseada na distinção entre as “artes do tempo” e as “artes do espaço”, defende que é o movimento do corpo humano que dá significado ao espaço arquitetônico. No ano seguinte, 1959, Lina e Martim Gonçalves organizam a exposição *Bahia no Ibirapuera*, que apresentava objetos e imagens da cultura popular baiana. No texto do catálogo dessa exposição ela faz uma evocação: “nas palavras de Appia: ‘sejamos artistas, nós podemos’” (Lima, 2021, p.228). É possível que Lina esteja fazendo referência a um texto escrito por Appia em 1920, *L'art est une attitude* (Appia,1958). Nesse texto o encenador defende – tal qual Lina faz em relação ao conteúdo da exposição *Bahia ...* - uma nova conduta artística, vinculada à produção coletiva da humanidade e não mais à obra do gênio individual

que é passivamente apreciada em museus e salas de concerto.

É possível que, em 1960, ao retomar o projeto do Masp, Lina ainda estivesse interessada no ideário vitalista e coletivista das propostas de Appia pois, em 1967, ao apresentar esse projeto, ela escreve (BARDI, 2009; FERRAZ, 1993) que o prédio do museu é monumental, mas num sentido bastante peculiar e semelhante ao que Appia apresenta num texto escrito em 1922, *Monumentalité* (APPIA,1994). Tanto Appia quando Lina afirmam que a monumentalidade arquitetônica não depende do tamanho da construção, mas sim da capacidade que uma arquitetura - simples e despojada de ornamentos - possui de gerar ações coletivas, estimular a confraternização entre as pessoas, abrigar movimentos democráticos, etc. Estabelecida essas relações teóricas entre Appia e Lina, analisamos algumas obras da arquiteta (as duas sedes do *Masp*, a museografia de *Bahia no Ibirapuera* e o *Teatro de Ruínas* em Campinas) para apontar os paralelos formais (patamares escalonados, uso de iluminação difusa, movimentação corporal fluida) que há entre essas obras e as propostas que Appia materializou no *Instituto Dalcroze* (1910) em Hellerau, Alemanha. Por fim, destaco que a teatralidade presente nas obras cenográficas e arquitetônicas de Lina não se limita às ideias de Appia, ela é ampla e variada, e nela também convergem as propostas de Bertolt

Brecht (1898-1956), Antonin Artaud (1896-1948)
e do Teatro Nô Japonês.

Palavras-Chave: Lina Bo Bardi; Adolphe Appia;
Masp.

Referências Bibliográficas:

Appia, Adolphe. 1958. “L’art est une attitude”.
*Aujourd’hui Art et architecture: 50 ans de recherches
dans le spectacle: textes et documents réunis par
Jacques Polieri*. Paris, n.17, p.6-7

Appia, Adolphe. 1994. “Monumentality” In *Adolphe
Appia artist and visionary of modern theatre*, edited by
Richard Beacham, p.283-288. Philadelphia: Harwood.

Bardi, Lina Bo. 2009. “O novo Trianon, 1957/1967” In
Lina por escrito 1943-1991 edited by Silvana Rubino,
Marina Grinover, p.122-130. São Paulo: Cosac Naify.

Bardi, Lina Bo. 2017. “Conferência sobre dança e
arquitetura: nota sobre sínteses das artes” In Costa,
Frederico Vergueiro. “Masp e a cidade: alternativa de
espaço urbano coletivo na metropolização de São
Paulo”, Dissertação de mestrado, Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

LIMA, Zeuler. 2021. *Lina Bo Bardi: o que eu queria
era história*. São Paulo: Companhia das letras.

THE CITY AS A STAGE: A STUDY OF THE CITY OF NITERÓI

Bernardo Rocha de Miranda Silva,³⁷

Leonardo Marques de Mesentier³⁸

Culture has been a growing influence on Gross Domestic Product (GDP) growth, characterizing the creative economy as a motivation for local economies and cultures, valuing cultural aspects of society, and encouraging development. With that in mind, this study aims to analyze the relation between theatrical activities and the city of Niterói. To evaluate the relation of theatrical groups with the city demands an understanding of how social and spatial characteristics in the urban space unravel, based on the study of density, wealth, education, and other data, such as assessing how the populations are distributed and influence the uses of public and private spaces. This methodology enables the analysis and understanding of socio-economic relations with space, history, and the structure of the city as factors which determine how theatrical groups use the city.

The relation between theatrical groups and the urban space depends on the structure and occupation of the city and on policies of access to culture. The presence of artists not only in public but also in private spaces depends on policies that encourage culture and its scope. Theater is not made within a closed process, but in a broader one encompassing

several different structuring fields of society. Therefore, investing in theater contemplates training professionals who, though not necessarily actors, are part of the process and structure of a theatrical spectacle, in addition to encouraging other economies that carry out work related to production, support, or even daily life activities related to the use of the city. It is important to understand that the democratization of culture in the city is an object to leverage education and stimulate the economy, recognizing the need to expand access to culture, decentralization, and professional training as part of the process. Thus, we evince a need for products and works in the process of production of a theatrical spectacle which will also be contemplated in productions via movements of resources and people throughout the city in their activities that not only take place in the theatrical space but also around it.

Policies that encourage culture need to be structured beyond funding laws, establishing a relation with city plans and legislation which study how other centralities develop. We highlight the need to invest in local economies and the professional training of local residents, understanding that access to culture is

³⁷ Estudante de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal Fluminense, participa desde 2018 em pesquisas acadêmicas e em 2019 passa a focar na relação do teatro com a cidade como voluntário no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Entre 2020 e 2021 realizou uma pesquisa, como bolsista PIBIC sob orientação do Professor Doutor Leonardo Marques de Mesentier, estudando a relação do teatro com a cidade de Niterói.

³⁸ Doutor em Planejamento Urbano e Regional - IPPUR/UFRJ; Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo do PPGAU e da EAU - UFF.

achieved by reducing physical and economic barriers, as well as structuring a supportive network in cooperation with theatrical activities. The decentralization of cultural facilities represents a form of democratization and investments in economic and cultural

growth and training of professionals, affecting GDP growth in the sector whose economic influence is growing.

Keywords: Theatrical Groups; Creative Economy; Democratization.

A CIDADE COMO PALCO: UM ESTUDO DA CIDADE DE NITERÓI

A cultura tem sido um crescente influenciador no crescimento do Produto Interno Bruto (PIB), levando a um processo de caracterização da economia criativa como forma de se alavancar crescimento de economias e culturas locais, valorizando aspectos culturais de uma sociedade e incentivando desenvolvimento valorizando esses aspectos. Tendo isso em mente, o objetivo deste trabalho é analisar as relações da atividade teatral com a cidade de Niterói. Avaliar as relações dos grupos de teatro com a cidade demanda um entendimento de como se desenvolvem certas características socioespaciais no espaço urbano, a partir de estudos de densidades, renda e educação, além de outros dados, como formas de reconhecer a distribuição da população e sua influência nos usos dos espaços públicos e privados. Tal metodologia permite realizar análises que esclareçam relações de dados socioeconômicos no espaço, história e estruturação da cidade como fatores determinantes na forma como grupos de teatro fazem uso da cidade.

A relação dos grupos de teatro sofre tanto influências da estrutura e ocupação das cidades como também das políticas adotadas, entendendo assim que existe uma relação direta da presença dos artistas às políticas de incentivo à cultura e suas abrangências. Pode-se entender que teatro se faz não dentro de um processo fechado, porém mais

amplo e abrangendo diversos campos estruturantes da sociedade. Por tanto, investir em teatro contempla também a formação de profissionais qualificados que não necessariamente são atores, além do incentivo de outras economias que realizam trabalhos relacionados à produção, de apoio ou mesmo do cotidiano relacionados ao uso da cidade.

É importante entender a democratização da cultura na cidade como objeto para alavancar a educação e estimular a economia, reconhecendo necessidades de ampliação de acesso à cultura, descentralização e formação profissional. Assim, existe uma necessidade de produtos e trabalhos no processo de produção teatral que serão contemplados no ato da apresentação por meio de uma movimentação de recursos e pessoas para chegar e sair das apresentações.

As políticas de incentivo à cultura precisam estar estruturadas para além de leis de financiamento, estabelecendo relações com planos diretores que estudam como se desenvolvem outras centralidades das cidades. É necessário investir em economias locais e nas necessidades de formação e acesso à cultura dos moradores, entendendo que acesso à cultura se faz reduzindo barreiras físicas e econômicas, e estruturando uma rede de apoio em cooperação com as atividades teatrais. Para tanto, a descentralização de equipamentos culturais

representa uma forma de democratização e investimento no crescimento econômico, cultural e formação de profissionais na cidade, afetando o crescimento do PIB em um setor crescente em influência econômica.

Palavras-chave: Grupos de Teatro; Economia Criativa; Democratização.

Referências bibliográficas:

Bolaño, César; Golin, Cida; Brittos, Valério. 2010. Economia da Arte e da Cultura. São Paulo: Itaú Cultural.

Cruz, Fernando Manuel Rocha. 2014. Políticas Públicas e Economia Criativa: Subsídios da Música, Teatro e Museus na cidade de Natal/RN. In: Linhares, B. F. (Orgs). [Anais do] IV Encontro Internacional de Ciências Sociais espaços públicos, identidades e diferenças, de 18 a 21 de novembro de 2014. Pelotas, RS: UFPel.

Zallo, Ramón. 2007. La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. Revista de Estudios de Comunicación, Vol. 12, Num. 22, p. 215 - 234.

Reis, Janaína Martins dos; Zille, Luciano Pereira. 2020. Empreendedorismo Cultural e Economia Criativa: A companhia de Teatro “Grupo Galpão”. Revista de Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas, São Paulo, v.9, n.2. p. 97-122.

FIRJAN. Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil, 2019.

A NEW THEATER FOR A NEW SCENE: A CASE STUDY ON THE CREATION OF THE *MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER*

Beatriz Magno Alves de Oliveira ³⁹

In my research, I have focused on the relation between German theater directors and theater architects in the early 20th century. My thesis aims to conduct three case studies on the creation of theatrical architectures, thinking of them concerning the concept of *Gesamtkunstwerk* (Total Work of Art) coined by composer Richard Wagner in the 19th century. Several of Wagner's scenic proposals served as inspiration and starting points for rethinking the theatrical space and the integration between artistic genres at the beginning of the 20th century. Therefore, I seek to understand how the idea of *Gesamtkunstwerk* was present, either by affirmation or opposition, in the architectural projects of the *Münchner Künstlertheater* (Munich Art Theater) — designed by Max Littmann, based on the ideas of Georg Fuchs —, the *Großes Schauspielhaus Berlin* (Great Theater of Berlin) — designed by Hans Poelzig for the remarkable stagings of Max Reinhardt —, and the *Totaltheater*, designed by Walter Gropius, based on Erwin Piscator's proposals for the use of projections in the theater.

This study aims to show only one of the cited case studies. I will specifically deal with German playwright and theater reformer

Georg Fuchs' notion about the *Reliefbühne* (relief stage) and Max Littmann's *Münchner Künstlertheater*. Such a subject was the central theme of my master's thesis. Now, in my doctoral dissertation, with the opportunity to consult the collections storing Littmann's original drawings and other documents and bibliographies on the subject, I have been able to identify new aspects of the theater. Littmann created the *Münchner Künstlertheater* as part of the *Ausstellungspark* (exhibition park) for the 1908 *Ausstellung München*. In creating the theater stage, the architect based his design on Fuchs' *Reliefbühne* concept and the artistic style of the Jugendstil (which was already a hallmark of his plans). Another characteristic of the theater relevant to this discussion is the format of the arena, which is based on the *Bayreuth Festspielhaus*, designed by Gottfried Semper in the 19th century. This amphitheater format proposes an arena in which all spectators can equally see and hear the performance without prejudice according to the seat occupied.

In my presentation, I will develop the innovative potential of *Reliefbühne* and the architectural design of the *Münchner Künstlertheater*. What are the main features of Fuchs' *Reliefbühne*? What is the difference

³⁹Bachelor in Scenography and Costume from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Master in Performing Arts from the Postgraduate Program in Performing Arts (PPGAC UNIRIO), doctoral student under co-tutelage in Performing Arts (PPGAC UNIRIO) and Theaterwissenschaft by Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU), Munich, Germany, under the supervision of Prof. Dr. Vanessa Teixeira de Oliveira (UNIRIO) and PD Dr. Nic Leonhardt (LMU). Forschungsstipendien Bi-national betreute Promotionen / Cotutelle 2021/22 Scholarship offered by Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD).

between Fuchs' stage and others from the same era? And how did the interaction between architecture and scenography take place both in terms of aesthetics and politics of perception? I can say that the most original aspect of this study lies in its aim to show how Fuchs' proposals were intrinsically related to the new modes of visual perception which emerged in the bourgeois Munich society of the *Prinzregentenzeit* (regency period). To this

end, I will show some of the primary sources I have been analyzing. This study seeks to shed light on theatrical modernity in Munich, dealing specifically with the relation between theatrical architecture, aesthetics, and politics.

Keywords: Theater architecture; German theater; Modern theater.

UM NOVO TEATRO PARA UMA NOVA CENA: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A CRIAÇÃO DO MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER

Em minhas pesquisas, tenho me concentrado na relação entre diretores de teatro alemães e arquitetos de teatro do início do século XX. Minha tese tem por objetivo realizar três estudos de caso sobre a criação de arquiteturas teatrais, pensando-as em relação com o conceito de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) cunhado pelo compositor Richard Wagner no século XIX. É conhecido que algumas propostas cênicas de Wagner serviram de inspiração e ponto de partida para repensar o espaço teatral e a integração entre gêneros artísticos do início do século XX. Busco compreender, portanto, de que modo a ideia de *Gesamtkunstwerk* esteve presente, seja por reafirmação, seja por contraposição, nos projetos arquitetônicos do *Münchner Künstlertheater* (Teatro dos Artistas de Munique) projetado por Max Littmann a partir das ideias de Georg Fuchs, do *Großes Schauspielhaus Berlin* (Grande Casa de Espetáculos de Berlim), projetado por Hans Poelzig para as grandes encenações de Max Reinhardt, e do *Totaltheater*, projetado por Walter Gropius a partir das propostas de Erwin Piscator para o uso de projeções no teatro.

A proposta do presente trabalho é apresentar apenas um dos citados estudos de caso, vou tratar especificamente da noção do dramaturgo e reformador de teatro alemão Georg Fuchs sobre o *Reliefbühne* (palco de relevo) e o *Münchner Künstlertheater* de Max Littmann. Tal assunto, foi tema central da minha dissertação de mestrado. Agora, no doutorado, com a oportunidade de consultar as coleções onde estão arquivados os desenhos originais de Littmann, bem como outros documentos e bibliografias sobre o assunto, foi possível identificar novos aspectos do teatro. Littmann criou o *Münchner Künstlertheater* como parte do *Ausstellungspark* (parque de exposições) para a *Ausstellung München* de 1908. Na criação do palco do teatro, o arquiteto teve como base o conceito de *Reliefbühne* de Fuchs, bem como o estilo artístico do Jugendstil que já era marca de seus projetos. Outra característica do teatro, relevante para essa discussão é o formato da plateia, que teve como referência a plateia do *Bayreuth Festspielhaus* projetada por Gottfried Semper no século XIX. Esse formato de anfiteatro propõe uma plateia em que todos os espectadores

possam ver e ouvir a apresentação de maneira igualitária, sem que haja prejuízo na recepção de acordo com o acento ocupado na plateia.

Em minha apresentação, vou desenvolver o potencial inovador do *Reliefbühne* e do projeto arquitetônico do *Münchener Künstlertheater*. Quais são as principais características do *Reliefbühne* da Fuchs? Qual é a diferença entre o palco de Fuchs e outros da mesma época? E como era a interação entre arquitetura e cenografia, tanto em termos de estética quanto de política da percepção? Posso dizer que o aspecto mais original do trabalho está em seu objetivo de demonstrar como as propostas de Fuchs estavam intrinsecamente relacionadas com os novos modos de percepção visual que surgiram na sociedade burguesa de Munique do *Prinzregentenzeit* (período regencial). Para isso, apresentarei algumas das fontes primárias que venho analisando. O trabalho procura lançar luz

sobre a modernidade teatral em Munique, tratando especificamente da relação entre arquitetura teatral, estética e política.

Palavras-Chave: Arquitetura teatral; Teatro alemão; Teatro moderno.

Referências Bibliográficas:

Fuchs, G. *Die Revolution des Theaters: Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater*. München und Leipzig: Georg Müller, 1909.

Koss, J. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Laiblin, M. *Theater.Bau.Effekte! Der Architekt Max Littmann und München zur Prinzregentenzeit*. Leipzig: Seemann Henschel GmbH & Co KG, 2016.

Lenz Prütting. *Die Revolution des Theaters: Studien über Georg Fuchs*. München: J. Kitzinger, 1971.

MÜNCHNER STADTMUSEUM; MÜNCHNER MESSE- UND AUSSTELLUNGSGESELLSCHAFT MBH (MMG) (EDS.). *Vom Ausstellungspark zum internationalen Messeplatz: München 1904 bis 1984*. München: Peter Winkler-Verlag, 1984.

REVIEWS ON THE HISTORY OF THE FIRST THEATER BUILT IN WEST BRAZIL

Fabricio Goulart Moser.⁴⁰

This communication will show some discoveries and partially comment on events and characters in the history of theater in 19th-century Western Brazil, especially focusing on those involved in building and operating the first theater house in the region throughout this period. These considerations are the result of several studies conducted since 2007 with various historical sources, such as official documents, chronicles, and periodicals, and which has been in progress since 2020 as a Doctorate in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) from the School of Communications and Arts (ECA) at Universidade de São Paulo (USP) under the guidance of professor Elizabeth Ribeiro Azevedo. The main challenge of this study is to map the intense transnational theatrical movement which occurred in the cities of *Old Mato Grosso* in the mid-19th and 20th centuries on the occasion of the opening of the Paraguay River to international navigation via the La Plata Basin. Before that, during the colonial period, from the beginning of the 18th to the beginning of the 19th century, hundreds of theatrical performances also took place in western Brazil, but they were produced, according to historical records, on public platforms, theaters provisionally set up on the occasion of the civic and religious festivities in local city and village squares, such as in

Cuiabá, Vila Bela, and Casal Vasco. This period of theatrical movement was widely discussed in reference works, such as *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII* (1976), by Carlos Francisco Moura, and *Teatro em Mato Grosso – veículo da dominação colonial* (1987), by Alcides Moura Lott. However, what happened in the course of theater history in the region after that, i.e., after the Independence of Brazil in 1822, has been very little studied, provoking, over time, the dissemination of wrong and confusing information about its facts and agents, such as those linked to the initiative to build the first theatre house in the region. This process also represents a change in the theatrical panorama of *Old Mato Grosso* as it meant the permanent insertion of theatrical activity in society and in the urban landscape of these localities, starting with its capital, Cuiabá. To situate this process throughout the history of theater on the western border of Brazil, we gathered original information from several sources, such as the *Collecção das Leis Provincias de Mato Grosso* (1840), or *Relatório do presidente da província de Mato Grosso* (1859), the *Coleção das Leis do Império do Brasil* (1863), the *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d'um roteiro da viagem da sua capital a' São Paulo* (1869), which show that the complex process

⁴⁰ Doutorando em Artes Cênicas (USP), Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), Bacharel em Artes Cênicas (UFSM), Ator, Diretor, Professor e Pesquisador do Teatro Brasileiro, Bolsista de Doutorado CAPES PROEX. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). Orientação Elizabeth Ribeiro Azevedo.

of construction of the first theatre house of the region began in 1827 and has since been managed by several companies and groups with different names, serving as a stage for numerous local and foreign companies over the years. From the inventory of historical data supporting this research, the communication will highlight agents and events linked to the first 30 years of the

process, exploring the moments in which its construction were paralyzed and the attempts to finish construction needed the request of lotteries in 1839 and 1848, culminating in the creation of the *Companhia Empresária do Teatro da Cidade de Cuiabá* in 1858.

Keywords: History of Theater in Western Brazil; 19th Century; Theater of Cuiabá.

REVISÕES EM TORNO DA HISTÓRIA DO PRIMEIRO TEATRO CONSTRUÍDO NO OESTE DO BRASIL

Essa comunicação apresentará algumas descobertas e tecerá apontamentos parciais em torno de eventos e personagens da história do teatro no Oeste do Brasil no século XIX, especialmente com relação aos que estiveram envolvidos no processo de construção e de funcionamento do primeiro edifício teatral da região ao longo desse período. Essas considerações são fruto de uma pesquisa realizada desde 2007 a partir de diversas fontes históricas, como documentos oficiais, crônicas e periódicos, e que se encontra em curso desde 2020 como Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da professora Elizabeth Ribeiro Azevedo. O principal desafio desse estudo é cartografar a intensa movimentação teatral ocorrida nas cidades do *Antigo Mato Grosso* em meados dos séculos XIX e XX, por ocasião da abertura do Rio Paraguai a navegação internacional via Bacia do Prata. Antes disso, durante o período colonial, do início do século XVIII ao início do século XIX, também ocorreram centenas de apresentações teatrais no Oeste do país, mas que eram apresentadas, segundo os registros históricos,

em tablados públicos, teatros montados provisoriamente por ocasião das festividades cívicas e religiosas em largos e praças de cidades e vilas da região, como Cuiabá, Vila Bela e Casal Vasco. Esse período de movimentação teatral foi amplamente debatido em obras de referência, como *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII* (1976), de Carlos Francisco Moura, e *Teatro em Mato Grosso – veículo da dominação colonial* (1987), de Alcides Moura Lott. Entretanto, o que se passou no curso da história do teatro na região depois disso, após a Independência do Brasil, em 1822, foi muito pouco estudado, o que tem provocado ao longo dos tempos a divulgação de informações erradas e confusas sobre seus fatos e agentes como, por exemplo, os ligados a iniciativa de construção do primeiro Teatro da região. O processo de construção deste Teatro representa uma mudança no panorama teatral do *Antigo Mato Grosso* pois significou a inserção permanente da atividade teatral na sociedade e na paisagem urbana das localidades, começando pela capital, Cuiabá. Para localizar essa processo no curso da história do teatro na fronteira Oeste do país foram reunidas informações originais oriundas de fontes diversas,

como a *Collecção das Leis Provinciaes de Mato Grosso* (1840), o *Relatório do presidente da província de Mato Grosso* (1859), a *Coleção das Leis do Império do Brasil* (1863), a obra *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d'um roteiro da viagem da sua capital a' São Paulo* (1869), que mostram que o complexo processo de construção do primeiro edifício teatral da região se iniciou em 1827 e que a partir de então ele foi administrado por diferentes sociedades e empresas e teve diferentes nomes ao longo dos tempos, servindo de palco para inúmeras companhias locais e estrangeiras. A partir do inventário de dados históricos que sustenta esta pesquisa, a comunicação destacará agentes e eventos ligados aos primeiros trinta anos desse processo, passando pelos momentos em que sua construção ficou paralisada, pelas tentativas de finalização do edifício ocorridas com a solicitação de loterias em 1839 e 1848, e que culminou na criação da

Companhia Empresária do Teatro da Cidade de Cuiabá em 1858.

Palavras-Chave: História do Teatro no Oeste do Brasil; Século XIX; Teatro de Cuiabá.

Referências Bibliográficas:

BRASIL. *Coleção das Leis do Império do Brasil*. Decreto n° 3118 de 3 de Julho de 1863. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863, p. 233 – 238.

Lott, Alcides Moura. 1987. *Teatro em Mato Grosso – veículo da dominação colonial*. Brasília: Editora Brasileira.

MATO GROSSO. *Collecção das Leis Provinciaes de Mato Grosso*. Tabela de Impostos. Cuiabá: Typographia da Voz da Verdade, 1840, p. 209.

Moura, Carlos Francisco. 1976. *O Teatro em Mato Grosso no século XVIII*. Belém: SUDAM.

Moutinho, Joaquim Ferreira. 1869. *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d'um roteiro da viagem da sua capital a' São Paulo*. São Paulo: Typographia de Henrique Schoroder.

Relatório do presidente da província de Mato Grosso, o chefe-de-divisão Joaquim Raimundo de Lamare, na abertura da Assembleia Legislativa Provincial em 3 de maio de 1859. Cuyaba: Typographia Cuyabana, 1859, p. 28.

SCENE VISUALITIES IN "THEATRE-VIDEO": SET AND LIGHTING DESIGN IN PANDEMIC THEATRICAL PRODUCTION

Sara Fagundes Oliveira⁴¹

The COVID-19 pandemic has jeopardized all spheres of existence, especially life. As well described by Boaventura de Sousa Santos in *The Cruel Pedagogy of the Virus* (2021), “the widespread chaotic fear and borderless death caused by an invisible enemy” (p.10) impacted, in different proportions, our means and ways of being in the world. Contact with others became life-threatening and death imposed itself as a motto. In this context of complete terror and misery, theatre - as an art of presence - found itself threatened in perhaps its greatest power: the communion of bodies in the current space-time. However, if telepresence had already been incorporated to life via the internet, if video - in its multiple possibilities - had already been established as an element of the theatrical language, and if the contemporary scene had already assumed unconventional spatialities as an important field of practical investigation, the pandemic ended up producing the encounter of those three phenomena via “theatre-video.” Therefore, reflecting on the context of the pandemic theatre production, this paper seeks to discuss the field of scene visualities based on “theatre-video” shows.

Although the idea of “theatre-video” has been used to refer to a wide range of works produced during the most intense period of the pandemic (2020 and 2021), it has been possible to identify nuances which indicate directions and movements those works have in common. And even if we are immersed in the uncertainties and suspensions caused by the current context and even if those productions are recent, we can already observe impulses on the many possibilities of the “theatre-video” within theoretical discussions. In this context, we highlight some Brazilian publications with which this work dialogues, such as the December 2020 issue of *Subtexto Magazine* - a biannual periodical produced by the Brazilian group Galpão - “*O teatro e suas redes no distanciamento*” (The theatre and its networks during social distancing) and the study by Cristiano Cezarino, Eduardo Andrade, and Tereza Bruzzi “*Experimentos didático-pedagógicos sobre a estética da domesticidade e a linguagem da câmera na web*” (Didactic-pedagogical experiments on the aesthetics of domesticity and the online camera language), published by *Urdimento Magazine* in September 2021.

⁴¹ Sara Fagundes de Oliveira é arquiteta, cenógrafa, iluminadora, professora e pesquisadora. É graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC), possui mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e desde 2020 desenvolve sua pesquisa de doutorado na mesma instituição. Atualmente é Professora Substituta do Departamento de Belas Artes Teatrais (BAT) da Escola de Belas Artes da UFRJ nos cursos de Cenografia e Indumentária. É também integrante do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO, coordenado pela Prof. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima.

By developing the possibilities raised by Juliano Gomes (2020), we propose some nomenclatures to reflect on this movement: (i) archives, (ii) transposition experiments, (iii) multi-screen experiments, (iv) gameplays, and (v) film-plays. We will discuss two “transposition experiments” performed via a project developed by Sesc SP - #At home with Sesc. We understand productions which already existed before the pandemic as “transposition experiments,” i.e., in-person shows which were transposed to video and exhibited live on the internet. Having in mind that this set of works promoted by Sesc took place mostly at the artists’ homes, we

dialogued with the idea of “aesthetics of domesticity” proposed by Cezarino, Andrade, and Bruzzi to understand to what extent we can consider the set and lighting design of the works *Farinha com açúcar ou sobre a substância de meninos e homens* (2020) and *Tragam-me a cabeça de Lima Barreto* (2020) as structural elements of the scene. Thus, we seek to contribute to the discussions on scene visualities in this (non)specific production context which greatly challenges theatre thinkers.

Keywords: Video-theatre; Pandemic; Scene Visualities.

AS VISUALIDADES DA CENA NO “TEATRO-VÍDEO”: CENOGRAFIA E ILUMINAÇÃO NA PRODUÇÃO TEATRAL PANDÊMICA

A pandemia de Covid-19 colocou todas as esferas da existência e, especialmente, a vida em xeque. Como bem descreveu Boaventura de Sousa Santos em *A cruel pedagogia do vírus* (2021), “o medo caótico generalizado e a morte sem fronteiras causados por um inimigo invisível” (p.10) impactaram, em diferentes proporções, nossos meios e modos de estar no mundo. O contato com o outro se tornou risco de vida e a morte se impôs como mote. E neste contexto, de completo terror e miséria, o teatro – como arte da presença – se viu ameaçado na, talvez, maior de suas potências: o compartilhamento de corpos no espaço-tempo presente. Entretanto, se a telepresença já havia sido incorporada à vida por meio da internet, se o vídeo – nas suas múltiplas possibilidades – já havia se constituído como um elemento da linguagem teatral, e se a cena contemporânea já havia assumido espacialidades não convencionais como

um importante campo de investigação prática, a pandemia acabou por produzir um encontro destes três fenômenos por meio do “teatro-vídeo”. Refletindo, portanto, sobre o contexto de produção teatral pandêmico, o presente trabalho busca discutir o campo das visualidades da cena a partir de espetáculos de “teatro-vídeo”.

Embora a ideia “teatro vídeo” venha sendo acionada para se referir sobre uma ampla gama de trabalhos realizados ao longo do período mais intenso da pandemia (2020 e 2021), tem sido possível identificar nuances que indicam direções e movimentações comuns nestas obras. E, ainda que estejamos imersos nas incertezas e suspensões ocasionadas pelo atual contexto, e ainda que estas produções sejam recentes, já se observam impulsos de discussões teóricas sobre as muitas possibilidades do “teatro-vídeo”. Neste contexto, ressaltamos algumas publicações brasileiras – com

as quais este trabalho dialoga – como a edição da Revista Subtexto – periódico semestral produzido pelo grupo mineiro Galpão – “*O teatro e suas redes no distanciamento*”, de dezembro de 2020, e o artigo de Cristiano Cezarino, Eduardo Andrade e Tereza Bruzzi “Experimentos didático-pedagógicos sobre a estética da domesticidade e a linguagem da câmera na web”, publicado pela Revista Urdimento em setembro de 2021.

Desdobrando as possibilidades erguidas por Juliano Gomes (2020), propomos algumas nomenclaturas para refletir sobre este movimento: (i) *arquivos*, (ii) *experimentos de transposição*, (iii) *experimentos multi-tela*, (iv) *peças-game* e (v) *peças-filme*. Neste trabalho iremos discutir dois “*experimentos de transposição*” realizados por meio de um projeto desenvolvido pelo Sesc SP – #*Em casa com Sesc*. Entendemos como “*experimentos de transposição*” espetáculos já existentes antes da pandemia, ou seja, espetáculos presenciais, que foram transpostos para o vídeo e exibidos ao vivo pela internet. Tendo-se em vista que este conjunto de trabalhos fomentados pelo Sesc se realizou majoritariamente na casa dos artistas, dialogamos com a ideia de “estética da domesticidade” proposta por Cezarino, Andrade e Bruzzi a fim de

compreender em que medida a cenografia e iluminação dos trabalhos *Farinha com açúcar ou sobre a sustança de meninos e homens* (2020), e *Tragam-me a cabeça de Lima Barreto* (2020), se constituem como elementos estruturantes da cena. Desse modo, buscamos contribuir para as discussões sobre o campo das visualidades da cena neste contexto de produção (in)específico e profundamente desafiador para os fazedores pensadores do teatro.

Palavras-Chave: Teatro-vídeo; Pandemia; Visualidades da cena;

Referências Bibliográficas

- Andrade, Eduardo dos Santos; Rodrigues, Cristiano Cezarino; Carvalho, Tereza Bruzzi de. Experimentos didático-pedagógicos sobre a estética da domesticidade e a linguagem da câmera na web. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.
- Bruzzi, Tereza; Monteiro; Cássia; Motta, Thálita. O teatro e suas espacialidades na internet: uma troca de emails. *Revista Subtexto*, n.15. p. 34-51, dez 2020.
- Gomes, Juliano. A crítica na internet: por uma arte morta-viva. *Revista Subtexto*, n.15. p. 60-74, dez 2020.
- Motta, Thálita. O teatro e suas espacialidades na internet: prévias. *Revista Subtexto*, n.15. p. 24-34, dez 2020.
- Santos, Boaventura de Sousa. *A Cruel pedagogia do Vírus*. Coimbra: Edições Almedina, S.A., 2020.

SCENIC POETRIES IN INDUSTRIAL LANDSCAPES

Almudena Martín-Pérez.⁴²

The factory, associated with the idea of dynamics, advances, and continuous transformation has been a source of aesthetic inspiration for different branches of the arts throughout history, including painting, literature, music, cinema, and, of course, architecture.

After the deindustrialization processes, the abandonment and the consequent disaffection of industrial areas, a multitude of devices are available for re-occupation and creative reuse. In this context of opportunity, performing artists from the 70s (then newcomers and now leading figures in theater) very soon found the perfect ally for their creations in these landscapes.

We will focus on the work of two figures who, established in France since those years, have been developing their work in parallel, directing the theatrical research processes of their respective companies: Ariane Mnouchkine and Peter Brook, innovators of the French and international theater scene. Both, each from their own ideological and aesthetic position, chose spaces linked to past industrial development as operational base and as places of creation and representation. In those “factories” of dreams and “truth,” they have moved thousands of souls with their

scenic poetry about human beings and life; built thanks to the cooperative work of large teams of technicians and artists.

These “empty” spaces, versatile in their spatiality and capacity for mutation and tattooed with the traces of human and industrial activity, are places in which one can start from a vacuum offering the opportunity for a totally free creation as Mnouchkine recalls “la plus grande liberté, la plus totale disponibilité étaient laissées aux comédiens de même le travail de l’équipe technique pour l’élaboration du décor...” (Théâtre du soleil, 1972); starting points to develop creative projects. As Àngels Margarit, a contemporary dance choreographer, says “El espacio que podríamos llamar «natural» me invita a construir ficciones o a ampliar su poética con el cuerpo humano y su movimiento” (Pérez, 2008, pp. 114-115).

In this type of creation, the work of set designers such as Guy-Claude François, chief set designer for Ariane Mnouchkine’s Théâtre du Soleil, and Jean-Guy Lecat, architect and set designer for Peter Brook. The former recalls this interest in working with the void: “on parlait de rien, à savoir d’un bâtiment qui n’avait pas de repères, de point d’appui, de cadre de scène, etc., comme dans un théâtre

⁴² Doctoranda becada por la FCT, Arquitecta por la E.T.S. Arquitectura de la Universidad de Sevilla, licenciada en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba, Máster Oficial en Artes del Espectáculo Vivo (U.S) y Máster en Profesorado (U.S). Actualmente es estudiante de doctorado del Programa em História de la Universidade de Évora vinculada al Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS). Sus profesores orientadores son: Ana Cardoso de Matos, Eduardo Manuel Alves Duarte, Julián Sobrino Simal. Este trabajo es financiado por fondos nacionales a través de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/00057/2020 (Beca de doctorado mixta desarrollada en CIDEHUS - Universidad de Évora / IUACC - Universidad de Sevilla).

traditionnel. Il fallait tout inventer, tout marquer. C'est le traitement du vide que je trouve intéressant dans ce type d'espace" (Sadowska-Guillon, 1992, p. 49); whereas the latter calls for freer, more open, and more neutral spaces in which to work (Cruz, 2018). The seduction certain abandoned spaces and their scars provoke in performing artists is a reality which can be seen in the proposals and words of these directors. Brook said on discovering Les Bouffes du Nord:

Incluso en ese estado de deterioro, aquel espacio poseía cierta elegancia en las proporciones, cierta dignidad en la atmósfera. [...] la envoltura de la decoración arquitectónica había sido cauterizada [...] Y las paredes también podían dejarse igual: Llenas de agujeros, deslucidas por el paso de los años, las inclemencias del tiempo y la destrucción humana. (Todd and Lecat, 2003, p. 6).

Keywords: Industrial landscapes; Performing arts; Stage design.

POESÍAS ESCÉNICAS EN PAISAJES INDUSTRIALES

La fábrica, asociada a la idea de lo dinámico, el avance y la transformación continua, ha sido a lo largo de la historia fuente de inspiración estética de distintas ramas de las artes, entre ellas, la pintura, la literatura, la música, el cine, y como no, la arquitectura.

Tras los procesos de desindustrialización, el abandono y la consecuente desafectación de áreas industriales, multitud de dispositivos quedan disponibles para su re-ocupación y reuso creativo. En este contexto de oportunidad, muy pronto artistas escénicos (por entonces noveles y hoy referentes del teatro), a partir de los años 70, encontrarán en estos paisajes el aliado perfecto para sus creaciones.

Nos centraremos en los trabajos de dos figuras, que establecidas en Francia desde entonces han venido desarrollando paralelamente su labor de dirección de los procesos de investigación teatral de sus respectivas compañías. Éstas son los directores de escena Ariane Mnouchkine y Peter Brook, renovadores de la escena teatral francesa e internacional. Ambos, cada uno desde su

posicionamiento ideológico y estético, eligieron, como base de operaciones o como lugares de creación y representación, espacios ligados al pasado desarrollo industrial. En esas "fábricas" de sueños y de "verdad", han conmovido miles de almas con sus poesías escénicas en torno al ser humano y la vida; construidas gracias al trabajo cooperativo de grandes equipos de personas, tanto técnicos como artistas.

Estos espacios "vacíos", versátiles en su espacialidad y capacidad de mutación, tatuados con las trazas de la actividad humana e industrial, son lugares en donde se pueden partir de un vacío que da la oportunidad para una creación totalmente libre como recuerda Mnouchkine "la plus grande liberté, la plus totale disponibilité étaient laissées aux comédiens de même le travail de l'équipe technique pour l'élaboration du décor..."(Théâtre du soleil, 1972); o referencias de partida para el desarrollo de proyectos creativos como expresa Àngels Margarit, coreógrafa de danza contemporánea, "El espacio que podríamos llamar «natural» me invita a construir ficciones o a

ampliar su poética con el cuerpo humano y su movimiento” (Pérez, 2008, pp. 114-115).

En este tipo de creaciones toma vital importancia el trabajo de los escenógrafos. Guy-Claude François, escenógrafo de cabecera de del Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine y Jean-Guy Lecat, arquitecto y escenógrafo de Peter Brook. El primero recuerda ese interés de trabajar con el vacío: “on partait de rien, à savoir d'un bâtiment qui n'avait pas de repères, de point d'appui, de cadre de scène, etc., comme dans un théâtre traditionnel. Il fallait tout inventer, tout marquer. C'est le traitement du vide que je trouve intéressant dans ce type d'espace” (Sadowska-Guillon, 1992, p. 49). El segundo reivindica espacios “más libres, más abiertos, más neutros” para trabajar (Cruz, 2018). La seducción que ciertos espacios abandonados y sus cicatrices provocan en artistas escénicos es una realidad que puede constatarse a partir de las propuestas y las palabras de estos directores. Brook dijo al descubrir Les Bouffes du Nord:

Incluso en ese estado de deterioro, aquel espacio poseía cierta elegancia en las proporciones, cierta dignidad en la atmósfera. [...] la envoltura de la decoración arquitectónica había sido cauterizada [...] Y las paredes también podían dejarse igual: Llenas de agujeros,

deslucidas por el paso de los años, las inclemencias del tiempo y la destrucción humana. (Todd and Lecat, 2003, p. 6).

Palavras-Chave: Paisajes industriales; Artes escénicas; Diseño escenográfico.

Referências bibliográficas:

Cruz, Alejandro. 2018. “Jean-Guy Lecat: "La idea de teatro monumento es un freno a la imaginación"”. *La Nación*. July 2018. Accessed April 15, 2022. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/jean-guy-lecat-la-idea-de-teatro-monumento-es-un-freno-a-la-imaginacion-nid2156275/>

Pérez Royo, Victoria. 2008. “Escribir con la danza (en) el espacio. Entrevista a Àngels Margarit.” In *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Edited and translated by Victoria Pérez Royo, 113-131. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Théâtre du soleil. 1972. Extrait du texte-programme. Éditions Stock/Théâtre ouvert, 1972 in “1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur”. Accessed April 15, 2022. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223>

Todd, Andrew and Jean-Guy Lecat. 2003. *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. (Trad. Isabel Ferrer Marrades). Barcelona: Alba Editorial.

Sadowska-Guillon, I. 1992. “Transformer la poésie en matière : entretien avec Guy-Claude François”. *Jeu*, 63: 48–54.

PERFORMATIVE SCENOGRAPHY: FERNANDO MELLO COSTA'S SCENARIO FOR *ORLANF*, BY BIA LESSA.

Edson Santiago⁴³

When we observe the theater of the 1980s, we see the return of the centralization of the theatrical process in the figure of the director, a greater autonomy of the scene in relation to the dramatic text, and a dilution of artistic boundaries. It is exactly in this decade that Fernando Mello da Costa and Bia Lessa undertook an investigation which sought to verify how the potential of the visual arts could be used in the performing arts. Together, the artists create a theatrical partnership which brought an experimental solution to the stage. This work seeks some considerations about the scenography created by Fernando Mello da Costa for the production of *Orlando* (1989) by director Bia Lessa, an adaptation by Sérgio Sant'anna of Virginia Woolf's work. We are especially interested in the creation procedures operationalized in the imagination and space of the show, particularly insofar as the scenographic elements constantly interfere during staging, mainly via its airspace, building an autonomous, performative space, which controls the stabilization of the axis, fabulatizing a traditional creation in which the dramatic text subordinates the scenography created. Our hypothesis is that that show executes a kind of declaration of a presence, a performativity, as

formulated by Josette Féral (2008), in the concept of performative theater. Another point of interest about the scenography of that show refers to its use of the real world, specifically of elements extracted from nature, such as leaves, stones, and water. The manifestations of the real on stage are revealed as a strong trend in contemporary theater. If, on the one hand, it has always been historically present on stage, as shown in Marvin Carlson's (2016) notes, on the other hand, the praxis and objectives of these real people on stage will change throughout history. Since the concept of real-life itself revealed experiences, we consider a few theoretical questions regarding the matter since the concept of real life itself revealed experiences, specific elements of the order of fact; in other words, experiences resembling representation. Our methodological purposes seek the iconographies of the montage, the discourses of journalistic materials, and cultural supplements used in the historical archives of CCBB-RJ as essential sources of data to enable the apprehension of the scenography of that show.

Keywords: Fernando Mello da Costa; Bia Lessa; Performative Scenography.

⁴³ Doutorando no programa Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Laboratório dos Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana coordenado pela doutora Evelyn Furquin.

CENOGRAFIA PERFORMATIVA: O CENÁRIO DE FERNANDO MELLO DA COSTA PARA ORLANDO, DE BIA LESSA.

Ao observarmos o teatro brasileiro da década de 1980, verificamos o retorno da centralização do processo teatral na figura do encenador, uma maior autonomia da cena em relação ao texto dramático e uma diluição entre as fronteiras artísticas. É justamente nessa década que Fernando Mello da Costa e Bia Lessa empreenderam uma investigação que buscava verificar como o potencial das artes plásticas poderia ser empregado nas artes cênicas. Juntos os artistas criaram uma parceria teatral que trouxe para os palcos uma pesquisa experimental em que o espaço tornou-se um elemento fundamental da solução cênica. Este trabalho busca tecer algumas considerações acerca da cenografia criada por Fernando Mello da Costa para a montagem de *Orlando* (1989) da encenadora Bia Lessa, adaptação de Sérgio Sant'anna da obra Virginia Woolf. Interessa-nos em particular discutir os procedimentos operacionalizados na criação imagética e espacial do espetáculo, sobretudo verificar em que medida a constante interferência dos elementos cenográficos durante a encenação, principalmente por meio do espaço aéreo, constroem um discurso autônomo, performativo, que desestabiliza o eixo fabular e problematiza uma concepção tradicional em que a cenografia estaria subordinado ao texto dramático. Nossa hipótese é que nesse espetáculo a cenografia executaria uma espécie de afirmação de uma presença, uma performatividade, tal qual formulada por Josette Féral (2008), no conceito de teatro performativo. Outro ponto de interesse sobre a cenografia deste espetáculo se refere a utilização de elementos do mundo real, mas especificamente os extraídos da natureza, como areia, folhas, pedras

e águas. As manifestações do real em cena se revelam como uma forte tendência do teatro contemporâneo. Se por um lado, historicamente, ele sempre esteve presente nos palcos, como mostra os apontamentos de Marvin Carlson (2016), por outro lado, a práxis e os objetivos deste real em cena vêm se modificando ao longo da história. Devido abrangência do tema, nos restringiremos apenas algumas perspectivas teóricas acerca deste assunto, uma vez que o conceito de real pode ter diversos desdobramentos, mas neste trabalho ele se restringe às experiências ligada a ordem do factual, elementos vindos do cotidiano, da vida em si, em outras palavras, experiências que vão no caminho oposto da representação. Para fins metodológicos, utilizamos como fonte essencial de busca e apreensão de dados sobre a cenografia deste espetáculo o vídeo da encenação, as iconografias da montagem, os discursos de materiais jornalísticos e dos suplementos culturais, coletados nos arquivos históricos do CCBB-RJ.

Palavras-Chave: Fernando Mello da Costa; Bia Lessa; Cenografia Performativa.

Referências bibliográficas:

- Carlson, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. *Art Research Journal – ARJ*, v. 3, n.1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8429/6804>
- Féral, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, Brasil, v. 8, p. 197-210, 2008. ISSN 2238-3867. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> FIScher-Lichte, Erika. 'Performance Art and Ritual'. *Performance - Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*/editado por Philip

Auslander, vol. 4. Londres e Nova Iorque:
Routledge, 2003.

Foster, H. O retorno do real. *Revista Concinnitas*,
ano 6, vol. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005.

SANCHEZ, José A. 2012. Práticas de lo real en
la escena contemporânea. México: Toma.

Ediciones y Producciones Escénicas y
Cinematográficas: Paso de Gato.

SUSSEKIND, Flora. 1992. *A imaginação
monológica*. *Revista USP*, 24. São Paulo.

THE ENVIRONMENTAL THEATER IN THE POETIC HOSPITALITY OF *OPERA CRUA*

Carlos Mascarenhas de Sousa⁴⁴

This study aims to articulate “environmental theater” from an aesthetical perspective which was initially shown in the 47th Visual Arts Salon of Pernambuco, Brazil, 2012. In such salon, that artistic presentation took the form of an “Ópera Installation,” in which a video exhibited the film *Ópera Crua* – produced by Carlos Mascarenhas and Marcos Costa – in a specific room. Such film/ video consists of an audiovisual record of a musical scene experiment, based upon the everyday life of street vendors and their creative appeal to advertise their products to call clients attention by walking the streets of Recife, Pernambuco. That musical scene experiment was originally performed on stage at Santa Isabel theater, featuring several musicians from the Recife Symphony Orchestra acting alongside real street vendors. Despite its complexity, such endeavor was only possible thanks to both the ethical and the aesthetical aspects of the exercise of hospitality among agents involved in the process which enabled the possibility of the aforementioned poetic performance involving distinct register of languages in that context. Our approach has, as its methodological support, contributions from psychoanalytic theory to reflect on problems going back to unconscious

repressed elements of our psychosocial history regarding both our urban memory and our desired movements in the context of the collective experience of the city. This study contemplates questions on both sight and sound as devices or primordial expedients in the sense of thinking the poetic possibilities between the theater and the city. Psychoanalysis benefits our approach with the concepts of “scopic” and “invocatory” drives - whose objects are sight and the voice -, can lead us to understand the process that gave rise to the ethic-aesthetical project *Opera Crua*. The notion of “environment” also seems fundamental to think about dramatic and theatrical aspect in certain circumstances of our everyday life as long as one could perceive the rise of a certain musical landscape in that realm which would, in turn, relate to certain modes of existing in the world. This case shows a commitment to emancipating and expressing a sonorous-environment regarding that unusual meeting — perhaps unheard among the sounds of the streets —, penetrating the intimate space of the formal environment of the architecture of theater, so what has conventionally been denominated as popular and erudite cultures share coexistence in a threshold of interaction

⁴⁴ Holds a BA in Psychology (Faculty of Philosophy of Recife of the Congregation of Santa Doroteia do Brasil (1991), and is a Professor at the Theater Department (DTE) and at the Interdisciplinary Graduate Program in Cinema (PPGCINE), both at the Federal University of Sergipe (UFS). Doctor in Literary Theory (the Federal University of Pernambuco -UFPE) and a Post-Doctorate (2019) at the Center for Research on Literature and Sociopoetics (CELIS) at the Université Clermont-Auvergne (UCA), in Clermont- Ferrand (France). Currently, he has been developing interdisciplinary research on the issue of hospitality based on the relationships between Psychoanalysis, Dramaturgy and Theater and Cinema Aesthetics.

without fear of succumbing before the alterity of the other. Therefore, the question of hospitality is also a conceptual meridian indispensable to constitute the integrity of such cultural action, which requires us to acknowledge the reciprocal affirmation of their territories, frontiers, and distinct vocations in a poetic conviviality without traumas. The core

of this proposal also shows the role of both the artist and the intellectual in a horizon of transdisciplinary possibilities in the cultural context of the contemporary world.

Keywords: Environmental Theater; Poetic Hospitality; Ópera Crua.

O TEATRO AMBIENTAL NA HOSPITALIDADE POÉTICA DA ÓPERA CRUA

A proposta deste trabalho tem por objeto articular a noção de “teatro ambiental”, a partir de uma iniciativa estética construída para fazer parte da mostra do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, no ano de 2012. Tratou-se de uma “ópera-instalação”, na qual se exibiu em uma sala específica o vídeo do filme *Ópera Crua*, de Carlos Mascarenhas e Marcos Costa. Esta obra consiste no registro audiovisual de um experimento cênico musical, tendo como personagens os ambulantes que circulam diariamente, vocalizando seus pregões para venda de produtos e serviços, pelas ruas, na cidade do Recife. Nesta encenação, alguns músicos da Orquestra Sinfônica do Recife foram convidados para contracenarem com os ambulantes no palco do Teatro de Santa Isabel. Dada a complexidade do desafio, tal acontecimento só foi possível graças a uma experiência norteada pelo exercício ético e estético da hospitalidade entre os agentes envolvidos, o que promoveu a possibilidade do encontro e interação poética entre os diferentes registros de linguagem, naquela situação. Nossa abordagem terá como amparo metodológico certos aportes da teoria psicanalítica, no sentido de ensejar uma reflexão em torno de problemas que remontam a elementos recalcados no inconsciente da nossa história psicossocial, no

âmbito da memória urbana, assim como, dos movimentos desejanter da experiência coletiva na cidade. As questões do olhar e da escuta compõem neste trabalho como dispositivos ou expedientes primordiais, no sentido de se pensar as possibilidades poéticas entre o teatro e a cidade. A psicanálise nos favorece nesta abordagem, na medida em que os conceitos da “pulsão escópica” e da “pulsão invocante”, cujos objetos são o olhar e a voz, podem nos conduzir ao entendimento do próprio processo que deu origem ao projeto ético-estético da *Ópera Crua*. A noção de “ambiente” também soa como algo fundamental para se pensar aspectos de uma teatralidade em certas circunstâncias do nosso cotidiano, desde que aí se perceba a emergência de uma determinada paisagem sonora e musical que, por sua vez, esteja relacionada a certos modos de ser e estar no mundo. Neste caso, há uma aposta na emanção e expressão de uma dramaturgia sonoro-ambiental referente ao encontro inusitado e, talvez, inaudito entre a sonoridade das ruas, penetrando o espaço interno do ambiente formal da arquitetura do teatro, de modo que o que se convencionou denominar cultura popular e erudita contracenam o convívio, em um limiar de interação sem receio de sucumbir diante da alteridade do outro. Portanto, a questão

da hospitalidade é, também, um meridiano conceitual imprescindível na constituição do tecido dessa ação cultural, no qual se faz necessário reconhecer a afirmação recíproca de seus territórios, fronteiras e diferentes vocações, num convívio poético, sem traumas. No seio desta proposta há, também, o desejo de contribuir no debate acerca do papel do artista e do intelectual, no horizonte das possibilidades transdisciplinares, no contexto cultural do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro Ambiental; Hospitalidade Poética; Ópera Crua.

Referências bibliográficas:

Cavalcante, Sylvia e Gleice, A. Elali (orgs.). 2011. *Temas básicos em Psicologia Ambiental*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Freyre, Gilberto. 2007. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global.

Quinet, Antônio. 2019. *O Inconsciente Teatral - psicanálise e teatro: homologias*. Rio de Janeiro: Atos & Divãs Edições.

Tragtenberg, Livio. 2008. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva.

Tinhorão, José Ramos. 2013. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34.

PERFORMATIVE PLAYWRITING, STORYTELLING AND CULTURAL *DRIVES* IN THEATER PRODUCTION FOR CHILDREN

Heder Braga Fernandes⁴⁵

This study will address the experiences of storytelling (griot) as cultural drives in the aesthetic constitution of the show *Boquinha – e assim surgiu o mundo*, with text by Lázaro Ramos and direction by Lázaro Ramos and Suzana Nascimento. As of 2012, a series of plays that seek to tense the hegemonic narratives begin to gain notoriety. A series of Black collectives and independent artists carry out a movement in the adult theater which takes up ideas developed at TEN - Teatro Experimental do Negro. Theater for children will also participate in this movement with some shows: *A menina Edith e a velha sentada* (2013), *Paparutas* (2013), *Boquinha ...E Assim Surgiu o Mundo* (2016), *Pequeno Príncipe Preto* (2018), *Ombela - A Origem das Chuvas* (2019), and *A Saga de Dandara e Bizum a Caminho de Wakanda* (2019).

Based on the concept of 'cultural drives' developed by researcher Zeca Ligiéro and in the light of reflections from the text *Por Uma História Negra do Teatro Brasileiro* by researcher Evani Tavares Lima, we seek to reflect on the transformations that have taken place in children's theater in Rio de Janeiro and thus perceive several reflective dialogues from a dramaturgy of the body that establishes itself as transforming, understanding how the interlocution between the intra- and the extra-aesthetic becomes evident as social, political,

and artistic dimensions interpenetrate each other in the elaboration of questions of performative body dramaturgy. The reformulation of a new narrative, modifying images and stigmas to create new dissident narratives, and another way of looking at power relations, are cracks that minority populations have found to detonate hegemonic values and systems. Thus, we relate this narrative to what researcher Zeca Ligiéro proposes as a 'stellar memory:

[...] Occasionally, we pretend to forget who we are. We dramatize our past as narration. [...] Therefore, it is very interesting, in the dark of the night, to allow the "stellar memories" to surface with their micro performances and their comic and dramatic plots. There is an audience in need of truth on stage and life, and we can realize this if we are truly sincere with our memory. (LIGIÉRO, 2019, p.36)

Thus, 'cultural drives' and the narrative experience (either via the griot or the storyteller) brought the possibility of a performative dramaturgy based on bodily and community actions between actors and an infant audience.

This movement, which is influenced by the transformational events which also occur in adult theater, proposes the search for collective demands, which we find in the show *Boquinha ...e Assim Surgiu o Mundo*, which deals with issues of identity, points to

⁴⁵ Ph.D Student at the Federal University of the State of Rio de Janeiro, Master in Scenic Arts (ESMAE-Porto) , Cultural Producer in Rio de Janeiro.

themes of religious diversity and proposes a look at our relationship with the world. By proposing the sharing of human experiences, this show asks for something beyond mere aesthetic geometry. It proposes and asks for the restoration of the old unity between the public and the private, the individual and their

community, the progressive and disruptive force of the individual imagination, and the solidity of the collective imagination.

Keywords: Theater for children; Theater production; cultural *Drives*.

DRAMATURGIA PERFORMATIVA, CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS E MOTRIZES CULTURAIS NA PRODUÇÃO TEATRAL PARA INFÂNCIA

Esse texto abordará as experiências da contação de história (griot), como motrizes culturais na constituição estética do espetáculo *Boquinha* – e assim surgiu o mundo, com texto de Lázaro Ramos e direção de Lázaro Ramos e Suzana Nascimento. A partir de 2012, começa a ganhar notoriedade uma série de montagens que buscam tensionar as narrativas hegemônicas. Uma série de coletivos pretos e artistas independentes realizam um movimento no teatro adulto que retoma ideias desenvolvidas no TEN - Teatro Experimental do Negro. O teatro para infância vai também participar deste movimento com alguns espetáculos: *A menina Edith e a velha sentada* (2013), *Paparutas* (2013) *Boquinha...E Assim Surgiu o Mundo* (2016), *Pequeno príncipe preto* (2018), *Ombela - a origem das chuvas* (2019) e *A Saga de Dandara e Bizum a Caminho de Wakanda* (2019).

Com base no conceito de motrizes culturais desenvolvido pelo pesquisador Zeca Ligiéro e diante de reflexões a partir do texto *Por uma história negra do teatro brasileiro* da pesquisadora Evani Tavares Lima buscamos refletir sobre as transformações ocorridas no teatro infantil carioca, e deste modo perceber vários diálogos reflexivos a partir de uma dramaturgia do corpo que se estabelece transformadora, compreendendo como a

interlocução entre o intra e o extra-estético evidencia-se na medida em que as dimensões sociais, políticas e artísticas interpenetram-se na elaboração dos questionamentos da dramaturgia corporal performativa. A reformulação de uma nova narrativa, modificando imagens e estigmas para criar novas narrativas dissidentes e uma outra forma de encarar as relações de poder, são frestas que as populações minorizadas encontraram de detonar os valores e sistemas hegemônicos. Assim relacionamos essa narrativa com o que o pesquisador Zeca Ligiéro propõe como uma “lembraça estelar”:

[...] Vez por outra, fingimos esquecer quem somos. Dramatizamos o nosso passado enquanto narração.[...] Por isso, é muito interessante, no escuro da noite, permitir que as “lembraças estelares” aflorem com suas microperformances e seus enredos cômicos e dramáticos. Existe um público carente de verdade em cena e na vida, e podemos perceber isso se verdadeiramente formos sinceros com a nossa memória. (LIGIÉRO, 2019, p.36)

Para tanto as motrizes culturais e a experiência narrativa (seja através do Griot ou do contador de histórias) trouxeram a possibilidade de uma dramaturgia performativa assentada nas ações corporais e comunitárias entre o ator e a plateia infantil.

Esse movimento que é influenciado pelos acontecimentos de transformação que ocorrem também no teatro adulto propõe a busca de demandas coletivas o que encontramos no espetáculo *Boquinha ...e assim surgiu o mundo* que trata questões de identidade, aponta para temas a diversidade religiosa, e propõe um olhar sobre nossa relação com o mundo. Ao propor a partilha de experiências humanas, esse espetáculo solicita algo além da mera geometria estética. Propõe e pede a restauração da antiga unidade entre o público e o privado, o indivíduo e sua comunidade, a força progressista e de ruptura da imaginação individual e a solidez do imaginário coletivo.

Palavras-chave: Teatro para infância; produção; motrizes culturais.

Referências bibliográficas:

Bernat, Isaac. 2013. Encontros com o griot Sotigui Kouiaté. Rio de Janeiro, Pallas.

Ligiéro, Zeca. 2011. Motrizes Culturais do ritual à cena contemporânea. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 8, n. 16.

Ligiéro, Zeca. Microperformances e experiências estelares: o vivido no lembrado. In: *Manzuá*, Dossiê Virada Afetiva, v.2, n.3, 2019.

Lima, Evani Tavares. Por uma história negra do teatro brasileiro. *Revista Urdimento*, v.1, n. 24, 2015.

THE COSTUME AS A SCENOGRAPHY IN MOTION IN NELSON RODRIGUES' *O BEIJO NO ASFALTO (THE KISS ON THE ASPHALT)*

José Roberto Santos Sampaio⁴⁶

The remote staging of the play *O beijo no asfalto*, by Nelson Rodrigues, by the Última Companhia de Teatro, in Salvador, Bahia, in 2021 (due to restrictions on the presence of audiences given the COVID-19 pandemic), had, as its scenography proposal, a horizontal circular delimitation as a space of representation and cut-outs with a lighting project that determined the multiple spaces in which the action took place. Abandoning a traditional scenographic conception of the play (commonly featuring furniture on stage), the scenography proposed a minimalist visuality with a restricted use of elements: a circular carpet of 4m in diameter made of dark gray fabric felt and only one wooden cube - also lined with the same dark fabric. The back stage is closed with black curtains and its sides lacked aisles. The cast enters and exits via a visually discreet central opening in the background, between the curtains. Thus, in a radically minimalist scenographic proposal, the presence of the cast creates movement and stands out, bringing the attention of the staging to actors and actresses' bodies and their clothes. The costume design proposed a gender neutrality in which all the characters wore full skirts and long-sleeved dress shirts,

with color palettes and textures that differentiated their nucleus: Arandir's family (from white to shades of pink, with prints for the women), the police station (earthy to cool tones), office, the Aprigio (in black and gray tones), etc. This design proposal provided a verticality of the staging space (black graphite tones with white shirts), setting the scenography in movement and bringing us back to the studies of Eugenio Barba in partnership with Nicola Savarese, whose research appropriates the same idea of several spectacular Eastern forms in their stagings which advocate the idea that costumes gain the status of a set due to their colors, shapes, proportions, volumes, and textures, allied to the movement of the actors. At the same time, the movement of the actors in the aforementioned production in Bahia, Brazil refers to the aesthetic effect of the dance of the dervishes and their whirling movements, as well as that of judges with their togas or even religious officials with their long cassocks (as mentioned by the audience itself in *a posteriori* comments). The design of the costumes for this staging solved not only the external characterization of the characters but also created a spatial frame due to the used

⁴⁶ Associate Professor I at the Federal University of Recôncavo da Bahia, Doctor and Master in Performing Arts by the PPGAC at the Federal University of Bahia, researcher of visualities for the scene, with an emphasis on makeup for theater and teacher training. Actor and director of training, costume designer, set designer and artistic makeup artist.

shapes, color palette, and textures, aligned with the concept of staging, providing a sense of unity to the production. The fact that it obtained a satisfactory visual result is attributed to a fundamental dialogue between the director (who signs the scenography) and the costume designer, who sought to achieve

it within the possibilities of transposing the theatrical language to the space of video language.

Keywords: Theater; Scenography; Costume Design.

FIGURINO COMO UMA CENOGRAFIA EM MOVIMENTO EM *O BEIJO NO ASFALTO*

A montagem do texto *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, pela Última companhia de teatro, na cidade de Salvador, Bahia, em 2021, apresentada em formato remoto, (por motivos das restrições de presença de público, devido a pandemia da covid-19), teve como proposta de cenografia, uma delimitação circular horizontal, como espaço de representação e recortes com um projeto de iluminação que determinava os múltiplos espaços onde as ações aconteciam. Abandonando uma concepção cenográfica tradicional da peça (comumente apresentando mobiliário em cena), a cenografia propõe uma visualidade minimalista, com uso restrito de elementos: um tapete circular de 4m de diâmetro, de feltro cinza-escuro, com apenas um cubo de madeira - também forrado com o mesmo feltro escuro. O fundo fechado com cortinas pretas e as laterais com ausência inclusive de coxias. As entradas e saídas do elenco se dão por uma abertura visualmente discreta, no centro, ao fundo, entre as cortinas. Desta maneira, numa proposta cenográfica radicalmente minimalista, a presença do elenco cria movimento e se destaca, trazendo a atenção da montagem para os corpos de atores e atrizes e suas vestimentas. A concepção do figurino propôs uma neutralidade de gênero, na qual todas as personagens vestiam saias rodadas e camisa social manga longa, com paletas de cores e

texturas que diferenciava os seus núcleos: família de Arandir (do branco aos tons de rosa com estampas para as mulheres), delegacia (tons terrosos a frios), escritório, etc. Esta proposta de concepção proporcionou uma verticalidade do espaço de encenação (tons grafite a preto com camisas brancas) e o Aprigio em tons de preto e cinza), que, resultou por tornar-se uma cenografia em movimento, que nos remete aos estudos de Eugenio Barba em parceria com Nicola Savarese, cuja pesquisa apropria-se da mesma ideia de algumas das formas espetaculares orientais, em suas encenações, em que este defende a ideia de que devido as cores, formas, proporções, volumes e texturas, aliados a movimento dos atores, o figurino ganha status de um cenário. Ao mesmo tempo, a movimentação dos atores na referida montagem baiana, remete ao efeito estético da dança dos dervixes em seus movimentos rodopiantes, bem como a de juízes com suas togas ou ainda religiosos com suas batinas longas (conforme fora mencionado pelo próprio público, em comentários a posteriori). A concepção do figurino desta encenação solucionou não apenas a caracterização externa da personagem, mas, também criou uma moldura espacial, devido a escolha da forma, da paleta de cores e das texturas utilizadas, coadunando com o conceito da

encenação proporcionando um sentido de unidade a montagem. O fato de ter obtido um resultado visual satisfatório, atribui-se a um diálogo fundamental entre o encenador (que assina a cenografia) e o figurinista, que buscou solucionar, dentro das possibilidades da transposição da linguagem teatral para o espaço da linguagem do vídeo

Palavras-chave: Teatro; Cenografia; Figurino.

Referências Bibliográficas:

Barba Eugenio e Savaresse Nicola. 2015. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

Shaw Idries. 1976. *A historia dos devirxes*. São Paulo: Ed. Nova fronteira.

Pavis, Patrice. 2002. *A analise dos espetaculos*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Serroni, J. C. 2010. *Cenografia brasileira*. São Paulo: Ed. Sesc.

THE ELITE HOUSE AND THE ELEGANT CENTER OF THE ELITE: CASE STUDY OF THE BARON OF RIO NEGRO'S HOUSE AT HIGH LIFE CLUB.

Andreza Baptista ⁴⁷

The present work is developed from the analysis of the documentation about a mansion from the sec. XIX, which was transformed from the home of the coffee elite into a festive club and, finally, into a public office. The trajectories of its main owners, the Barão do Rio Negro family and Company Paschoal Segreto, will be discussed. As documentation, there is the architectural project developed for the mansion in the early 20th century, as well as iconographic records dating from 1860 to 1930.

Manoel Gomes de Carvalho, the Baron of Rio Negro, lived with his family at 28 Santo Amaro Street, in the Glória neighborhood, until 1892, when he left for Europe (Robalinho, 2014, p.261). After his death, the house was put up for auction and acquired in 1905 by Paschoal Segreto, an Italian who dedicated himself to entertainment houses in Rio de Janeiro (Martins, 2004, p.58). It was in this mansion that the "High Life Club" was installed, which operated until 1958, when its last carnival ball was held. Then the house, which was listed on the municipal level in 1987, was occupied by public offices and is currently owned by the National Institute of Colonization and Agrarian Reform (INCRA).

The objective of this work is to analyze the 19th century mansion as a dwelling, understanding the transformations it

underwent during the interventions carried out at the beginning of the 20th century, aiming at its adaptation to the new use as an entertainment house. In 1912, a major renovation was carried out to adapt the club, which gave it the current eclectic appearance. The work was carried out by the builder José Gonçalves Rittes, who provided for the construction of another floor and adaptation of the other existing environments.

The renovation is registered in the drawings found in the collection of the General Archive of the City of Rio de Janeiro (AGCRJ). With this documentation, it was possible to understand the state that the house presented when it was acquired from the estate of Barão do Rio Negro, what modifications were made to adapt the space to the fun house and what characteristics remain today. Allied to the architectural survey, iconographic records from the 19th century were collected and periodicals were consulted that recorded the functioning of the club throughout the 20th century.

With this analysis, it was possible to reconstruct the primitive form of the mansion that was owned by the Gomes de Carvalho family during the 19th century and, in the same way, to recompose the entertainment space that housed the "High Life Club" in the 20th century. The work is the result of the research

⁴⁷Arquiteta e urbanista, mestre em conservação e restauração de monumentos e núcleos históricos, pesquisadora bolsista, categoria mestre da Fundação Casa de Rui Barbosa.

project “The elite house of 19th century Brazil: rural and urban houses of the coffee cycle” developed at Fundação Casa de Rui Barbosa. The reconstruction of this house contributes to the study of ways of living in Brazil in the 1800s, it records and gives light to the building that still resists and little is known about its history. The research also collaborates with

the dissemination of heritage by inserting the results obtained on the website of the project “The Manor House in Portugal, Brazil and Goa: Anatomy of the Interiors” (Carita, 2020).

Keywords: Manor house; Architecture history; High Life Club.

A CASA DE ELITE E O CENTRO ELEGANTE DA ELITE: ESTUDO DE CASO DO PALACETE DO BARÃO DO RIO NEGRO NO HIGH LIFE CLUB.

O presente trabalho se desenvolve a partir da análise da documentação sobre um palacete do sec. XIX, que foi transformado de casa da elite cafeeira em clube festivo e, finalmente, em repartição pública. Serão comentadas as trajetórias dos seus principais proprietários, a família do Barão do Rio Negro e a Companhia Paschoal Segreto. Como documentação conta-se com o projeto arquitetônico desenvolvido para o palacete no início do século XX, assim como registros iconográficos datados de 1860 a 1930.

Manoel Gomes de Carvalho, o Barão do Rio Negro, morou com sua família na rua Santo Amaro, nº 28, no bairro da Glória, até 1892, quando partiu para a Europa (Robalinho, 2014, p.261). Após sua morte, a casa foi a leilão e adquirida em 1905 por Paschoal Segreto, italiano que se dedicou às casas de diversões no Rio de Janeiro (Martins, 2004, p.58). Foi neste palacete que foi instalado o “High Life Club”, que funcionou até 1958, quando foi realizado seu último baile de carnaval. Em seguida a casa, que foi tombada em nível municipal em 1987, foi ocupada por repartições públicas e atualmente é propriedade do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA).

O objetivo deste trabalho é analisar o palacete oitocentista como moradia, compreendendo as transformações pelas quais passou durante as intervenções realizadas no início do século XX, visando sua adaptação ao novo uso como casa de entretenimento. Em 1912 foi realizada uma grande reforma para adaptação ao clube, que deu a atual feição eclética. A obra ficou a cargo do construtor José Gonçalves Rittes, que providenciou a construção de mais um pavimento e adaptação dos demais ambientes existentes.

A reforma está registrada nos desenhos encontrados no acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ). Com essa documentação foi possível compreender o estado que a casa apresentava ao ser adquirida do espólio do Barão do Rio Negro, quais modificações foram feitas para adequar o espaço à casa de diversões e quais características permanecem atualmente. Aliado ao levantamento arquitetônico, foram coletados registros iconográficos do século XIX e consultados periódicos que registraram o funcionamento do clube ao longo do século XX. Com esta análise foi possível reconstituir a forma primitiva do palacete que foi propriedade da família Gomes de Carvalho durante o século XIX

e da mesma forma recompor o espaço de diversão que abrigou o “High Life Club” no século XX. O trabalho é resultado do projeto de pesquisa “A casa de elite do Brasil oitocentista: casas rurais e urbanas do ciclo do café” desenvolvido na Fundação Casa de Rui Barbosa. A reconstituição desta casa contribui para o estudo das formas de morar no Brasil dos oitocentos, registra e dá luz ao edifício que ainda resiste e pouco se sabe sobre sua história. A pesquisa colabora ainda com a divulgação do patrimônio ao inserir os resultados obtidos no site do projeto “A Casa Senhorial em Portugal, Brasil e Goa: Anatomia dos Interiores” (Carita, 2020).

Palavras-chave: Casa Senhorial; História da arquitetura; High Life Club.

Referências bibliográficas:

Carita, Helder, et al. 2022. Presentation of the project The Manor House. Available in: <http://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/o-projecto/apresentacao>

Martins, William de Souza Nunes. 2004. “Paschoal Segreto: “Minister of entertainment” of Rio de Janeiro (1883-1920)” PhD diss., Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Robalinho, Aluysio. 2014. “A republican palace in an imperial city” In *Luso-Brazilian Meeting of House Museums: space, memory and representation*, edited by Ana Pessoa and Aparecida Rangel, p. 259-265. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

HERITAGE, MEMORY AND UNIVERSITY SPACE: PRELIMINARY REMARKS ON THE CASE OF UNIRIO

Vítor Halfen⁴⁸

Flávia Contin Ramos⁴⁹

Alix G. S. Ferreira⁵⁰

Brunna Ellen de Almeida Santos⁵¹

Maria Clara Azevedo⁵²

Lívia Barros⁵³

Tainá Ribeiro Santos⁵⁴

This exploratory study seeks to discuss the subject of memory in university spaces adopting the Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO) as an empirical case study. The starting point of our critical evaluation is the fact that UNIRIO memory and cultural heritage debates are still in their early stages inside the university community and in its institutional policies.

Hereupon follows a review on the notions of “university heritage” and “university culture” as proposed by Lira (2015), as well as “individual memory” and “collective memory” as bedrocks for recovering the memory of cities, in accordance with Abreu (1998). Therefore, the central axis of our analysis is the spatial dimension, taken primarily on its material

aspect, more directly linked to the built heritage, as developed by Ramos (2020), from whose work we seek to trace a brief history of the conformation of the UNIRIO university space since its origins.

In parallel, we also analyze the issue of heritage in its immaterial scope, related to a symbolic and affective perspective of the relationship between subjects and the practiced and lived space of the university, based on the contributions of Lefebvre (2016) and Certeau (2000). Based on this theoretical and methodological framework, we show several research and extension actions which have been developed by the interdisciplinary group of administrative technicians and

⁴⁸ Doctoral student in Urbanism at PROURB/UFRJ, M.Sc. in Urban and Regional Planning at IPPUR/UFRJ and Bachelor of Architecture and Urbanism at FAU/UFRJ. Architect and urbanist at UNIRIO. Coordinator at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁴⁹ M.Sc. in Project and Heritage at PROARQ/UFRJ and Bachelor of Architecture and Urbanism at FAU/UFRJ. Architect and urbanist at UNIRIO. Coordinator at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁵⁰ Bachelor of Architecture and Urbanism at UFJF. Undergraduate student in Geography at UFF. Architect and urbanist at UNIRIO. Volunteer at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁵¹ Undergraduate student in Museology at UNIRIO. Volunteer Intern at GeoTales project. Scholarship holder at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁵² Undergraduate student in Social Science at UNIRIO. Intern at Centro Cultural Sítio Roberto Burle Marx - IPHAN. Scholarship holder at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁵³ Undergraduate student in Museology at UNIRIO. Intern at Carvalho Hosken S/A. Volunteer at CineArquivoUnirio project. Scholarship holder at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

⁵⁴ Undergraduate student in Museology at UNIRIO. Scholarship holder in research project História do Cuidado: estudo da iconografia da Caridade nas Igrejas Históricas no Rio de Janeiro. Volunteer at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

undergraduate students at the UNIRIO Center for Memory and Cultural Heritage.

Among these actions are the elaboration of a collection of historical documentary records and a participative inventory of memories and stories about current and past university spaces, collected by the collaborative cartography method. Moreover, actions were carried out to disseminate and value the heritage and memory of the university, such as exhibitions and publications produced by the group on this theme.

The analysis of the historical process of constitution of UNIRIO spaces and the testimony of the historic buildings that make up its heritage enable us to draw a parallel with the history, creation, and contradictory dynamics that permeated the birth of this university, created during the corporate-military dictatorship out of an autocratic decision of the government to merge several isolated federal courses and colleges.

PATRIMÔNIO, MEMÓRIA E ESPAÇO UNIVERSITÁRIO: APONTAMENTOS INICIAIS SOBRE O CASO DA UNIRIO

Neste estudo exploratório pretendemos discutir o tema da memória do espaço universitário, tendo como objeto empírico o caso da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Partimos da crítica de que o debate sobre a memória e o patrimônio cultural da UNIRIO é ainda incipiente na comunidade universitária e na política oficial da instituição.

Em seguida, examinamos as noções de “patrimônio universitário” e “cultura universitária” tais como propostas por Lira (2015), bem como as de “memória individual” e “memória coletiva” como fundamentais para a recuperação da memória das

The UNIRIO space appears today as a kind of fragmented and contradictory patchwork, which reflects its own history. Thus, memory about space is directly linked to the collective memory of the university community about itself, including countless erasures and distortions promoted throughout the history of the institution.

We conclude by pointing to the importance of disputing and promoting the debate on memory and heritage in the UNIRIO community and outside it, establishing bridges and mediations in the academic, political, and institutional spheres. Thus, we intend to contribute to a collective culture of preservation and valuation of collective memory as well as to a policy of preservation and valuation of university heritage by the institution.

Keywords: Collective Memory; Cultural Heritage; University.

ciudades, conforme Abreu (1998). Portanto, o eixo central da análise é a dimensão espacial, tomada primeiramente no âmbito material, ligado mais diretamente ao patrimônio construído tal como desenvolvido por Ramos (2020), a partir de cuja obra buscamos traçar um breve histórico da conformação do espaço universitário da UNIRIO desde suas origens.

Em paralelo, analisamos também a questão do patrimônio no âmbito imaterial, relacionado à uma perspectiva simbólica e afetiva da relação dos sujeitos com o espaço praticado e vivido da universidade, a partir das contribuições de

Lefebvre (2016) e Certeau (2000). Com base nesse enquadramento teórico e metodológico, apresentamos algumas das ações de pesquisa e extensão que vêm sendo desenvolvidas pelo grupo interdisciplinar de técnicos-administrativos e estudantes de graduação do Centro de Memória do Patrimônio Cultural da UNIRIO.

Entre estas ações estão a elaboração de um acervo de registros históricos documentais e de um inventário participativo de memórias e relatos sobre o espaço universitário presente e passado coletadas com base no método da cartografia colaborativa. Além disso, foram empreendidas ações de divulgação e valorização do patrimônio e da memória universitárias por meio de exposições e publicações produzidas pelo grupo sobre esta temática.

A análise do processo histórico de constituição dos espaços da UNIRIO, e o testemunho dos edifícios históricos que compõem o seu patrimônio permitem traçar um paralelo com a própria história da instituição, sua criação e a dinâmica contraditória que permeou esta universidade criada durante a ditadura empresarial-militar a partir da reunião autocrática pelo governo de diversos cursos e escolas federais isoladas.

O espaço da UNIRIO se mostra hoje como uma espécie de colcha de retalhos fragmentada e contraditória, que reflete a sua própria história. Nesse sentido, a memória sobre o espaço está

diretamente ligada à memória coletiva da comunidade universitária sobre si mesma, incluindo os diversos apagamentos e distorções promovidas ao longo da história da instituição.

Concluimos apontando para a importância de se disputar e fomentar o debate sobre memória e patrimônio na comunidade da UNIRIO e fora dela estabelecendo pontes e mediações tanto no âmbito acadêmico quanto no político e institucional, visando contribuir para uma cultura coletiva de preservação e valorização da memória coletiva como também para uma política de preservação e valorização do patrimônio universitário por parte da instituição.

Palavras-chave: Memória Coletiva; Patrimônio Cultural; Universidade.

Referências bibliográficas:

- Abreu, Maurício de Almeida. 1998. “Sobre a memória das cidades”. *Revista Território* v.3 n.4: 5-26.
- Certeau, Michel de. 2000. *A invenção do cotidiano - 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Lefebvre, Henri. 2016. *Espaço e política: o direito à cidade II*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Lira, José Tavares Correia de. 2015. “Patrimônio edificado como patrimônio universitário: o CPC e a USP” -In *Patrimônio Construído da USP: preservação, gestão e memória*, edited by José Tavares Correia de Lira, 17-39. São Paulo: EDUSP.
- Ramos, Flávia Contin. 2020. “O reconhecimento do patrimônio cultural da UNIRIO, RJ: uma contribuição do projeto paisagístico do Campus Pasteur 436” MsC diss., PROARQ/UFRJ.

LIKE THE RIVER FLOWS: FOLKS IN THE WIND... IN THE TIMES OF RIO BRANCO AVENUE

Diego M.S Ramos ⁵⁵

Cultural heritage is at the center of social and urban debates, either because it is recognized as an articulating element of space and time, or due to the values attributed to it by society, or because of the constant depredations it undergoes, such as the damage prevention measures adopted by governments. Although part of everyday life in large cities, heritage in the contemporary city has its meanings and relevance out of reach of citizens. Characterized as government headquarters, institutional buildings, churches and traditional schools, or as abandoned old factory buildings and houses in old downtown, these buildings make up the “living landscape” that impacts and is impacted by contemporary urban actors.

This article investigates how the selection of cultural heritage linked to the urban development proposal corroborates the historical process of socio-spatial segregation in downtown Rio de Janeiro. Focusing on Avenida Rio Branco, the texts discuss its non-representativeness of social diversity in the public space of downtown Rio de Janeiro, starting in 1903, and the consequent morphological transformations based on the area’s economic development until today.

The built cultural asset is understood here as an element of the current structuring moment of the contemporary city and treated not only as a conduit of memories from time immemorial, but also as a formal representation of the spirit and experiences of a place, as well as an important mechanism of hierarchy and erasure of narratives from urban social layers. It is an element whose meanings are capable of dialoguing with and even guiding actions in the present and of contributing to consolidate a sense of identity, memory, belonging, freedom and diversity in the future—or not. As such, it inherently includes some relevant factors for reaffirming social authenticity. It also seeks to correlate the dubious view of damage, safeguards and protective barriers to real state as attempts to (re)establish or break the urban ties between the population and its memory built and displayed on the avenue.

Based on the concepts of anchoring and objectification (Moscovici, 2013), we understand that historical events, manifestations, appropriations, repressions or symbolisms are often spontaneous actions that contribute to construing current representations. Newspaper clippings, photographs, and chronicles, books, as well

⁵⁵ Arquiteto e Urbanista, professor do Centro Universitário UNILASALLE-RJ, microempreendedor, Diretor, produtor, ator e Cenógrafo teatral da Cia JUKAH de Teatro. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU (Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – EAU – UFF com Bolsa CNPq. Mestre em Urbanismo pelo PROURB (Programa de Pós Graduação em Urbanismo) FAU- UFRJ com bolsa “Aluno Nota Dez” da FAPERJ. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU – UFRJ e tendo sido intercambista da Universidad de Chile, em Santiago. Formado ator e diretor teatral pelo SATÉD-RJ.

as documentary research by Iphan, Inepac and IRPH are analyzed as important means to reflect on actors, exchanges, forms, process and time—fundamental factors for discussing urban memory.

It is therefore essential to understand the importance of preservation, not only to respect a place's memory, history and heritage, but above all the diversity of cultural identities in the midst of constant urban transformations.

COMO O RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA: O POVO AO VENTO... NOS TEMPOS DA AVENIDA RIO BRANCO

O patrimônio cultural está em evidência nos debates sociais e urbanos, seja por seu reconhecimento como um elemento articulador do espaço e do tempo, seja pelos valores atribuídos pela sociedade a ele, ou, ainda, pelas constantes apropriações depredativas que a ele têm sido direcionados, tal qual medidas de prevenção de danos adotadas pelos governos. Observa-se que na cidade contemporânea, o patrimônio está inserido no cotidiano das cidades grandes, porém, sem que seus significados e relevância estejam explícitos ao alcance dos cidadãos. Caracterizados como sede de governos, edificações institucionais, igrejas e escolas tradicionais, ou ainda, como prédios abandonados de antigas fábricas e casas nos antigos centros, esses edifícios compõem o “cenário vivo” que impacta e é impactado pelos atores urbanos a ele contemporâneos.

O objetivo desse artigo é investigar como a seleção dos patrimônios culturais atrelada a proposta de desenvolvimento urbano, corrobora para o processo histórico de segregação sócio espacial no centro da cidade do Rio de Janeiro. O objeto empírico da pesquisa, a Avenida Rio Branco será

Discussing the role of urban heritage is a potential means of reframing and disseminating the symbolic character of certain social sectors, and of highlighting which narratives and urban actors find fruitful ground to tell their stories, not for silencing them.

Keywords: Cultural Heritage; Rio Branco Avenue; Social representation.

debatida a partir de sua não representatividade da diversidade social no espaço público da área central carioca, a partir de 1903, e as consequentes transformações morfológicas fundamentadas no desenvolvimento econômico da área até hoje.

O bem cultural edificado é entendido, aqui, como elemento do tempo presente estruturante da cidade contemporânea, e tratado não só como impulsionador das memórias dos tempos transcorridos, mas também como representação formal e do espírito e vivências do lugar, além de um importante mecanismo de hierarquização, e apagamento de narrativas de camadas sociais da área urbana. Compreendido, ainda, como elemento cujas significações são capazes de dialogar e até direcionar ações no presente e contribuir para a consolidação do senso de identidade, memória, pertencimento, liberdade e diversidade no futuro, ou não. Neste sentido, são intrínsecos a ele alguns dos relevantes fatores para a reafirmação da autenticidade social. Busca-se ainda correlacionar a dúbia visão dos danos e salvaguardas e barreiras protetivas a bens patrimoniais enquanto tentativas de (re)estabelecer ou romper os vínculos urbanos

entre população e sua memória edificada e exposta, ou não, na avenida.

Recorre-se ao conceito de ancoragem e objetivação (Moscovici, 2013) como estratégia metodológica, entendendo que os acontecimentos históricos, manifestações, apropriações, repressões ou simbolismos são ações, muitas vezes, espontâneas que colaboram para a constituição de representações no presente. O embasamento teórico ocorre através de recortes de jornais, fotografias e crônicas, livros, além de pesquisa documental pelo Iphan, Inepac e IRPH como importantes meios de reflexão sobre os atores, as trocas, formas, processo e o tempo, fatores fundamentais nas discussões da memória urbana.

Portanto, é fundamental entender a importância da preservação, não só respeitando a memória do lugar, da história e do patrimônio, mas sobretudo à diversidade de identidades culturais em meio às constantes mudanças urbanas. Discutindo o papel das formas urbanas patrimoniais como meios em potencial para ressignificação e propagação de seu

caráter simbólico de determinados setores sociais, e evidenciando quais narrativas e atores urbanos encontrarão solo propício para exposição de suas histórias, não para silenciamento das mesmas.

Palavras-Chave: Patrimônio Cultural; Avenida Rio Branco; Representação social.

Referências Bibliográficas:

Bourdieu, P. 2003. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. A cidade como bem cultural – Áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance na preservação do patrimônio ambiental urbano. In: MORI, Victor Hugo et al. (org.) Patrimônio: atualizando o debate. São Paulo: 9ª SR. IPHAN, 2006. p. 33-76

Moscovici, Serge. (1985). The age of the crowd: a historical treatise on mass psychology. Cambridge: Cambridge University Press.

Norberg-Schulz, Christian. 1980. Genius loci. Towards a phenomenology of architecture. Londres, Academy Editions.

Pinheiro, Augusto Ivan de Freitas. 2005. Rio de Janeiro: cinco séculos de história e transformações urbanas. Casa da Palavra.

"VIA DE ANJOS" – A PATH THAT BECOMES A SCENARIO

Marcia Beatriz Bello Pacheco⁵⁶

This case study presents the project "Via de Anjos," developed by Augusto de Alencar, developed during the COVID-19 pandemic between Rio de Janeiro and Poitiers, waiving the need for physical presence to build the homonymous show, first in English, later in Portuguese. Due to the need to conduct face-to-face tests during confinement, this paper discusses how the project was carried out virtually from December 2020 to February 2021, when its French version—"Voie d'Anjos"—premiered without the stage director in Poitiers. By means of a Rehearsal Diary, the text points out the scenic alternatives employed during the rehearsal process and virtual meetings, despite different time zones, unusual working hours and uncommon stage spaces, such as the surroundings of an open-air trailer, farm stables, gardens of cultural centers (in Brazil and in Paris), the French countryside, and even a Brazilian capoeira school in Recife. The French and Brazilian routes, the different audiences and their idiosyncrasies, often with spectators new to the theatrical experience, will be presented. The discussion will also include photographic records of spectators wearing masks and arranged according to

health safety measures, even in the farthest countryside of Pernambuco. It analyzes how Alencar was able to follow a path opposite to the one witnessed during the pandemic, that is, of theatrical performances almost entirely adapted to computer screens, without actor-audience interaction. Given the new theatrical reality, subject of numerous studies since the mandatory physical distance and confinement, betting on the opposite path of taking the theater to the public outside the virtual relationship required an adaptation to each new space, each stage possibility, each scenic environment, each transformation of the mandatory physical distance. "Vida de Anjos" answers Beckett's call to action: the artist can no longer wait the end of the confinement; rather, they must be willing to walk towards new places, the unknown, and the audience eager for an artistic escape from life, for stories, for the unknown, for a rhapsodist, for a herald of new horizons. Alencar's work is an example of Art in dark times.

"He is saved by Art and through Art he is saved in him – life."(NIETZSCHE, 1993,p.52).

Keywords: Theatre in the pandemic; Scenic innovation; Art-resistance.

"VIA DE ANJOS" – UM CAMINHO QUE SE FAZ CENÁRIO

⁵⁶ Holds a BA in Performing Arts (Interpretation and Theater Direction Skills), with postgraduation in Aesthetic Education, all from UniRio. She was a professor at the CCE of PUC Rio and FGV DIREITO RIO. She also has a Master Degree in Social Memory (UniRio). She is currently a doctoral student in the same Program, supervised by Professor Dr. Jo Gondar. Director of the play "Via de Anjos", by Augusto de Alencar.

O presente trabalho pretende apresentar um estudo de caso, o projeto “Via de Anjos”, de Augusto de Alencar, brasileiro, residente na França, desenvolvido durante a pandemia pela Covid 19. Será analisada a experiência de um processo de ensaios à distância, online, entre Rio de Janeiro e Poitiers, rompendo a necessidade das presenças físicas para a construção do espetáculo de mesmo nome, primeiramente em francês, posteriormente em português. Pela impossibilidade de serem realizados ensaios presenciais durante o período de confinamento devido à pandemia pela Covid 19, esta apresentação objetiva mostrar como o projeto foi realizado de modo virtual durante os meses de dezembro de 2020 a fevereiro de 2021, quando a peça “Voie d’Ange” – versão francesa de “Via de Anjos” estreou, sem a presença da diretora da encenação, em Poitiers, interior da França. Este trabalho também tem por finalidade trazer, com o auxílio do Diário de Trabalho, as alternativas cênicas encontradas durante o processo de ensaios, a partir dos encontros virtuais que visavam a construção do espetáculo, apesar da diferença de fuso horário, espaços incomuns e adaptações de acordo com os cenários encontrados a cada performance teatral. Tendo em vista que o projeto contemplou múltiplos tipos de espaços cênicos, como por exemplo, o entorno de um trailer a céu aberto, estábulos de fazendas, jardins de centros culturais (inclusive em Paris), salas de estar de casas de campo francesas e até mesmo uma escola de capoeira brasileira de um Ponto de Cultura em Recife. Serão apresentadas as rotas francesas e brasileiras, as diferentes plateias e suas idiossincrasias, muitas vezes com espectadores que jamais haviam tido contato com uma experiência teatral. Farão parte deste trabalho também os registros fotográficos de espectadores usando

máscaras e distribuídos de acordo com o distanciamento exigido durante a pandemia, mesmo que nos mais longínquos assentamentos no interior de Pernambuco. A proposta ora apresentada almeja analisar como foi possível trilhar o percurso no sentido oposto testemunhado durante a pandemia, qual seja, de apresentações teatrais em sua quase totalidade adaptadas às telas dos computadores, sem a proximidade ator-plateia. A partir da nova realidade teatral, tema de inúmeros estudos desde a obrigatoriedade do distanciamento físico e do confinamento, a aposta na rota contrária do novo fazer teatral ao levar o teatro até o público fora da relação virtual, fez com que o projeto se adaptasse a cada novo espaço, a cada possibilidade de palco, a cada ambiente cênico, a cada transformação do distanciamento físico obrigatório. Este projeto, portanto, é uma tentativa de resposta à Beckett. Não haveria possibilidade de seguir esperando que o confinamento acabasse, mas caminhar rumo à ação, a novas paragens, ao desconhecido, ao público que, este sim, estava à espera de uma saída artística, ávido por histórias, pelo desconhecido, por um contador de tempos passados, por um arauto de novos horizontes. Este trabalho é um registro de um lufar de Arte em tempos sombrios. “Ele salva-se pela Arte e através da Arte salva-se nele – a vida.” (NIETZSCHE,1993, p.52).

Palavras-chave: Teatro na pandemia; Inovação cênica; Arte- resistência.

Referências Bibliográficas:

- Bernstein, Ana. 2002. *A performance solo e o sujeito autobiográfico*. São Paulo: Sala Preta (USP).
- Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.

Fernandes, Silvia. 2020. *Atos de Profanação*. São Paulo: Revista Sala Preta.

Nietzsche, Friedrich. 1993. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras.

Todd, Bella. 2011. "Why theatre is at home with the domestic." In: *The Guardian*. Disponível em https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/may/23/home-art-domestic-drama?CMP=gu_com

**RESEARCH VIDEO INTERVENTIONS / APRESENTAÇÃO
DE VÍDEOS DE PESQUISAS**

PERCEPTION OF GERTRUDE STEIN'S THEORY IN THE WORK OF RICHARD FOREMAN

Milena Fernandes⁵⁷

Experimental theater has often mixed material and virtual practices, and the plays *Zomboid!* (2006) and *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead!* (2007), by US stage director Richard Foreman, best exemplifies this experiment. This communication explores the former as an interdisciplinary scenic performance that employs technological and media devices, showing how the aesthetic phenomena produced dialogue with Gertrude Stein's theories and practices.

The ongoing research reveals an expansion of aesthetics and how technological resources are manipulated on stage, allowing us to perceive how the stage director expands the scenic stage and invades the multimedia universe.

Inspired by Stein's theories of avant-garde theater, *Zomboid!* employs not only her methods and techniques, but also her abstractions and radical modes of writing, creating an innovative scenic experience which articulates technological resources with contemporary media, scenography, costume, and other staging elements, constructing

scenes that destabilize the conservative staging.

Going beyond the simple desire to transpose the limits of the scenic box and convince the audience that what he does is still theater, Foreman uses media and technologies, as well as visual effects, repetitions, fragmentation, rupture, and estrangement to spark interest in new perspectives and interpretations for the theatrical scene. In consonance with Stein's ideas, especially her study of the mental states of human consciousness, the extrapolation of the Aristotelian categories of drama, and the constitutive elements of traditional theater (time, space, action, and character), the stage director sought to create an almost immobile temporality.

In *Zomboid!* one can see Foreman's effort to free the spectator from the perceptive and the mental habit inherited from traditional theater, confirming his dialogue with Stein's theories.

Keywords: Technologies, and Media; Richard Foreman; Gertrude Stein.

PERCEPÇÃO DA TEORIA DE GERTRUDE STEIN NA OBRA DE RICHARD FOREMAN

Sabe-se que o teatro experimental tem feito uso das práticas de intercâmbio entre o material e o virtual,

sendo a obra do diretor americano Richard Foreman uma das que melhor exemplifica este tipo

⁵⁷ Milena Fernandes is a master's student at the Graduate Program in Performing Arts at Unirio and a researcher at the Laboratory of Studies on Theater Space and Urban Memory. This research is carried out with a CAPES Master's scholarship. milenafernandes@edu.unirio.br.

de experimento. Destacam-se em sua produção as obras *Zomboid!*, de 2006 e *Wake Up Mr. Sleepy! Your Unconscious Mind is Dead!* (2007), entre outras. Esta comunicação pretende explorar a primeira, que se apresenta como uma performance cênica interdisciplinar que faz uso de dispositivos tecnológicos e midiáticos. Pretende-se comprovar nesta reflexão que em *Zomboid* estão presentes alguns fenômenos estéticos decorrentes de teorias e práticas propostas por Gertrude Stein.

A pesquisa ainda em andamento revela, no que tange à ampliação do campo estético, de que modo os recursos tecnológicos são manipulados no palco, permitindo perceber como o diretor expande a caixa cênica e invade o universo da multimídia.

Defende-se que, no espetáculo *Zomboid*, Foreman se inspira nas teorias de Stein para o teatro de vanguarda, aplicando não só o seu método e sua técnica, mas também de abstrações e modos radicais de escrita. O diretor criou uma nova experiência cênica inovadora e articulou os recursos tecnológicos com a mídia contemporânea, com a cenografia, figurino e demais elementos da encenação, criando cenas que desestabilizam as recomendações puristas de uma encenação conservadora.

Foreman vai muito além do desejo de transpor os limites da caixa cênica e mantém os espectadores

convictos de que apesar das mídias e tecnologias aquilo que faz é teatro visto que se utiliza dos efeitos visuais, repetições, fragmentação, ruptura e estranhamento, ao buscar provocar o espectador a vislumbrar novas perspectivas e interpretações para a cena teatral. A pesquisa apontou a motivação do diretor no sentido de criar uma temporalidade quase imóvel, em perfeita sintonia com as ideias de Stein, em especial no que se refere ao estudo dos estados mentais da consciência humana, o extrapolar dos limites das categorias aristotélicas do drama, e os elementos constitutivos do teatro tradicional (tempo, espaço, ação e personagem

Em *Zomboid*, percebe-se o empenho do diretor para que o espectador se liberte do hábito perceptivo e do hábito mental herdado do teatro tradicional, fato que remete às teorias de Stein.

Palavras-chave: Tecnologias e mídias; Richard Foreman; Gertrude Stein.

Referências Bibliográficas:

Foreman, Richard. 2013. *Play with Film*. New York: Contra Mundum Press.

Foreman, Richard. 2010. *The Manifestos and Essays*. New York: Theatre Communications Group.

Ryan, Betsy Alayne. 2006. *Gertrude Stein's theatre of the absolute*. Ann Arbor: Umi.

INDUSTRIAL HERITAGE, CULTURE AND URBAN MEMORY – A PROPOSAL OF REUSE IN OLD INDUSTRIAL RIO

Bruno Cassano Nogueira⁵⁸

Evelyn Furquim Werneck Lima⁵⁹

Developed at UNIRIO and funded by FAPERJ, this study examines the industrial heritage buildings in São Cristóvão, Rio de Janeiro, Brazil. After analyzing their current state of conservation and history; their current land tenure situation; the existence (or not) of public policies that value their conservation and longevity; their current uses and adaptations over time, the research investigated their relations with their immediate surroundings and the local community. Finally, it proposed their occupation and adaptation via sustainable architectural projects, maintaining the original characteristics, selecting one structure to be occupied by one or several artistic groups.

The first stage of the project focused on composing a theoretical framework based on authors who research industrial heritage and the urban history of São Cristóvão, such as Beatriz Kühl, Andrea Sampaio, Cristina Meneguello, and Valerio Barberis, to establish the guidelines for project development.

Next, a search was conducted for industrial typologies from the 19th and 20th centuries, such as warehouses, docks, depots, and factories located in a macro-region delimited

by the neighborhoods of São Cristóvão, Praça da Bandeira, Estácio, and Santo Cristo, notable for their industrial vocation and tradition. Buildings were found that had been adapted for commercial activities or turned into storage space for products, and others were deactivated and neglected by their owners. Some of them have already been listed or are in the listing process; others had already been partially demolished.

After a brief examination, the building located at Rua Hilário Ribeiro, 228, Praça da Bandeira, an eclectic motif townhouse with an integrated and functional structure, was chosen for the project. Despite presenting peeling masonry—the foundation is in a worrisome state, with graffiti and invasive vegetation—the main facade retains its characteristics and the original window frames are a bit rusty. The building will undergo restoration and conservation.

Moreover, the project also identified several performing arts, audio-visual arts, and visual arts groups in the region. For example, samba groups and schools; artisans who dedicate themselves, among other works, to confectioning plastic elements that make up

⁵⁸ Undergraduate student in Architecture and Urban Planning at the Federal Fluminense University, Bruno has a grant from FAPERJ to do research at the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies, under supervision of Professor Evelyn Furquim Werneck Lima – UNIRIO.

⁵⁹ Full Professor at The Federal University of the State of Rio de Janeiro - Performing Arts Postgraduate Programme /1-A Researcher for The National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), and Scientist for the Carlos Chagas Filho *Foundation* for Research Support of the State of Rio de Janeiro (FAPERJ).

the floats of samba schools; professionalizing schools focused on teaching set design, photography, and cinema and theater directing and editing; theatre companies, among others. Relations with popular artistic knowledge and with samba is intrinsic to the

region, given its historical, cultural, social, and ethnic heritage.

Keywords: Industrial heritage; Architecture; Restoration

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL, CULTURA E MEMÓRIA URBANA – UMA PROPOSTA DE REUSO NO RIO ANTIGO E INDUSTRIAL

Este projeto, desenvolvido na UNIRIO, e apoiado pela FAPERJ, tem como objetivo a pesquisa, mapeamento e documentação de edificações do patrimônio industrial localizados no Bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro. Nesse contexto, buscou-se investigar não somente o atual estado de conservação das edificações, mas, também seu histórico; sua atual situação fundiária; a existência (ou não) de políticas públicas que prezem sua conservação e longevidade; os dados usos atuais – caso tenham sido esses adaptados ao longo do tempo, em relação ao de origem; as relações para com o seu entorno imediato e para com a comunidade local; e, por fim, a proposta de ocupação e adaptação de seu uso por meio do emprego de um projeto de cunho arquitetônico sustentável e respeitoso às características originais, e o [emprego] de um grupo artístico que atuará por meio da promoção e realização de atividades, como eventos, espetáculos e oficinas de cunho cultural, que agreguem ao cenário sociocultural e artístico local.

Durante a primeira etapa do projeto, foi definida a base teórica e metodológica, empregando pesquisadores do campo do patrimônio industrial e da região do bairro imperial, como Beatriz Kühl, Andrea Sampaio, Cristina Meneguello, Lená Menezes e Valerio Barberis, afim de estabelecer

conceitos, fundamentos e diretrizes primárias que conduziram o curso do projeto.

Em seguida, buscou-se por tipologias industriais datadas do período compreendido entre os séculos XIX e XX, como galpões, armazéns, trapiches, depósitos, indústrias, etc., localizadas numa macrorregião delimitada pelos bairros de São Cristóvão, Praça da Bandeira e Estácio e Santo Cristo, notáveis por sua vocação e tradição industrial. Encontramos, nesta etapa, edifícios cujo uso havia sido adaptado a fim de ceder espaço para a realização de atividades comerciais; cujo uso havia se mantido como um espaço de armazenamento de produtos e edifícios que estavam ociosos, abandonados e negligenciados por seus respectivos proprietários. Alguns destes já haviam sido tombados ou já se iniciara o processo de tombamento. Outros, todavia, já haviam sido demolidos inteira ou parcialmente.

Dentre os edifícios inventariados, a tendência atual é que a implementação do projeto ocorra no edifício localizado na Rua Hilário Ribeiro, 228, na Praça da Bandeira. Trata-se de um sobrado com motivos ecléticos. Sua estrutura encontra-se integra e funcional. A fachada principal encontra-se caracterizada, apesar de apresentar descascamento na alvenaria – parte inferior, embasamento, em estado preocupante –, pichações e vegetação

invasora. Suas esquadrias encontram-se caracterizadas, embora algumas estejam enferrujadas. Considera-se a edificação passível de restauro e conservação.

Além dos edifícios encontrados, foi identificada, ainda, uma rica variedade de grupos dedicados à prática das artes cênicas, audiovisuais e plásticas. Como exemplo, podemos explicitar: grupos e escolas de samba; artesãos que se dedicam, dentre outros trabalhos, à confecção de elementos plásticos que compõe os carros alegóricos das escolas de samba; escolas profissionalizantes com foco no ensino de cenografia, fotografia e direção e edição de cinema e espetáculos teatrais; companhias de teatro, entre outros. A relação com o saber-fazer artístico popular e com o samba é algo inegavelmente intrínseco à região, dado a fatores de herança histórica, cultural, social, e, também, étnica.

Palavras-Chave: Patrimônio industrial; Arquitetura; Restauro.

Referências bibliográficas:

Kühl, Beatriz Mugayar. 2021. “Patrimônio industrial: diálogos entre disciplinas e desafios do restauro” em *Arte e Patrimônio Industrial*, editado por José Manuel Lopes Cordeiro, Marcus Granato e Mônica Ferrari, 31-58. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Meneguello, Cristina. 2021. “Por uma cultura visual do trabalho: dimensões da relação arte e patrimônio industrial” em *Arte e Patrimônio Industrial*, editado por José Manuel Lopes Cordeiro, Marcus Granato e Mônica Ferrari, 13-30. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Sampaio, Andrea da Rosa. 2006. “Normas Urbanísticas e sua influência no processo de configuração espacial: o caso de São Cristóvão, Rio de Janeiro”. PhD diss., PROURB Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sampaio, Andreia da Rosa. 2003. “Heritage protection, Urban conservation and planning: the case of São Cristóvão, Rio de Janeiro”. *City & Time*, Vol. 2, Núm. 3: 95 - 107. < <http://ceci-br.org/novo/revista/docs2008/CT-2008-110.pdf> >.

Barberis, Valerio. 2019. *Sustainable and circular re-use of spaces & buildings - Handbook*. Prato, Itália: Urban Agenda for the EU.

ALLEGORY, THE PEOPLE AND THE STREET: THE AESTHETICS AND POLITICAL THEATRICALITY OF CARNIVAL

Nathalia Stender⁶⁰

To reflect on the urban character of carnival as a popular street demonstration—one of the largest Brazilian cultural celebrations—, as well as its parallels with street theater and prominence in struggles and claims for cultural diversity beyond the traditional artistic expression of Rio de Janeiro’s street “blocs,” this paper addresses the relationship between the appropriation of public space by carnival revelry and how the empowerments that arise during carnival influence the experiences of different urban actors by bringing the disruptive experiences of the four days of revelry into their daily lives, thus consolidating new social representations and roles.

To do so, this article analyzes the street “blocs” as a cultural common good and their impact on the construction of city social and economic expression, since “social reproduction, gender and the communal issues are interconnected” (HARVEY, 2014, p.165). Besides the cultural particularities that characterize certain groups and blocs, one must consider that carnival transforms the street into a stage where different characters interact equally, regardless of their socioeconomic position; “the street is, therefore, the space for the exercise of

freedom and creativity” (CARREIRA, 2002, p.05).

Besides strengthening a sense of collective identity, cultural street events democratize access to it, interrupting everyday life and thus allowing a stronger perception and appreciation of the collective memory via artistic representations, performances, music, and characterization in this symbolic and ritualistic expression of street “bloco” parades. As a tradition, the collective celebration of street festivities may be responsible for reviving community ties and reiterating the sense of belonging and sociability of the space. As Da Matta (1997) suggests, a tradition that spans centuries and generations, the very constituent part of national identity, leads individuals to be part of a whole that transcends the moment, the place, and their current condition.

Furthermore, the paper points out how the performativity of Rio de Janeiro’s street blocs dialogues with theater not only in the notion of allegorical spectacle, artistic representation, and material dimensions, but also in the immaterial values used to turn the street into a space that captures, elaborates, stages, and challenges the values, conflicts, and pressing issues of society at that given moment. In conclusion, the study investigates the creative

⁶⁰ Master Student at the PostGraduate Program in Architecture and Urban Planning at the Universidade Federal Fluminense, PPGAU – UFF

power of the popular representation of carnival as a theatrical performance, which can modify the affective relationships with the place where they occur and corroborate the struggles for

the right to the city through an aesthetic-political perspective.

Keywords: Carnival; Street; Urban Culture.

A ALEGORIA, O POVO E A RUA: A TEATRALIDADE ESTÉTICO POLÍTICA DO CARNAVAL

Afim de propor reflexões sobre o caráter urbano do carnaval enquanto manifestação popular de rua – sendo um dos maiores festejos culturais brasileiros – bem como seu paralelismo com o teatro de rua e a sua importância na construção de espaços de luta e reivindicações de diversidade cultural para além da expressão artística tradicional dos blocos de rua da cidade do Rio de Janeiro, o presente trabalho pretende versar sobre a relação da apropriação do espaço público pela folia momesca e como os empoderamentos manifestados durante os dias de carnaval acabam por influenciar as vivências dos diferentes agentes da cidade que levam as experiências disruptivas vividas nos quatro dias de folia para seu cotidiano, fomentando assim a consolidação de novas representações e papéis sociais.

Para tanto, visa analisar o carnaval de blocos de rua enquanto bem comum cultural e seu impacto na construção da expressão social e econômica da cidade, uma vez que segundo Harvey (2014, p.165) “as questões de reprodução social, gênero e comuns estão interligadas”. Visto nessa perspectiva, é preciso considerar que para além das particularidades culturais que caracterizam determinado grupos e blocos, o carnaval transforma a rua em um palco onde diferentes personagens, independentemente de sua posição socioeconômica ocupam as ruas de igual para igual, “a rua, é, portanto, o espaço para o exercício

da liberdade e da criatividade” (CARREIRA, 2002, p.05).

A manifestação cultural de rua além de fortalecer uma identidade coletiva democratiza o acesso a mesma, por meio da interrupção da vida cotidiana, o que leva a uma maior percepção e valorização da memória coletiva através de representações artísticas, performances, da música, da caracterização nesta manifestação simbólica e ritual dos desfiles de blocos de rua. A celebração coletiva dos festejos de rua, ao mesmo tempo que encena a tradição, pode ser a responsável por reavivar laços comunitários e reiterar o sentimento de pertencimento e sociabilidade do espaço. Como sugere Da Matta (1997) a tradição que atravessa séculos e gerações que é a parte constituinte da própria identidade nacional, leva o indivíduo a ser parte de um todo que transcende o momento, o local e a condição em que se encontra.

Como desdobramentos da discussão proposta, procura-se apontar como a performatividade dos blocos de rua do Rio de Janeiro dialoga com o gênero teatral. Esse diálogo se dá não apenas na noção de espetáculo alegórico na representação artística e suas dimensões materiais, mas também nos valores imateriais presentes no tornar a rua um espaço que captura, elabora, encena e contesta os valores, conflitos e questões prementes da sociedade naquele dado momento. Em conclusão, investiga-se aqui a potência criativa da representação popular do carnaval enquanto

performance teatral, capaz de modificar as relações afetivas com o lugar onde acontecem e através de um vislumbre estético-político corroborar com lutas pelo direito à cidade.

Palavras-Chave: Carnaval; Rua; Cultura urbana.

Referências bibliográficas:

Bakhtin, M. 2008. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.

Bourdieu, Pierre. 2007. *O poder do simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Carreira, André. 2022. “Teatro popular no Brasil. A rua como âmbito da cultura popular”. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 1, n. 4, p. 005-011.

Debord, Guy. 2003. *A sociedade do espetáculo*. eBookLibris.

Harvey, David. 2014. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes

A SCENOGRAPHIC PERSPECTIVE OF LAMBE-LAMBE THEATRE

Gustavo Campos Lages⁶¹

In this article, a reflection on how the Lambe-lambe Theater can be approached theoretically from the point of view of scenography, regarding the process of scenographic creation, but also to the characteristics that distance it and the characteristics that bring it closer to other types of theatrical experience. Thus, I tried to reflect on how the Lambe-lambe theater connects with the viewer's gaze, and how it is possible to approach it from a scenographic perspective of its own. For this, considerations of Lima, McKinney and Iball, Foucault and Aronson were considered, which were placed in dialogue with concrete experiences of production and reception of a Brazilian theatrical genre, the Lambe-lambe. Born in Salvador, in 1989, with pedagogical purposes of teaching sex education without embarrassing the students, the technique consists of creating a box inside which a staging is made to one person at a time, which can experience it through an opening in the box. In order to analyze the scenography of this genre, Lima's work is important to locate the Lambe-lambe theater in a set of innovations related to the use of space and the creation of scenarios, that not only dispense usage of Italian-model theatres or other traditional models, but also integrates urban life in a peculiar way as it

interacts with the public. The studies of McKinney and Iball, in turn, were used as a resource to understand the nature of the set designer's work on the Lambe-lambe genre, which is closely related to the definition of a set designer elaborated by the authors. Also, in order to better understand the status of scenography in the scope of the Lambe-lambe theater since the scenography elements are some of the main aspects for creating complex illusions from assets of reality, we resorted to the concept of heterotopia elaborated by Foucault. Finally, the idea of voyeurism associated by Aronson to the theatre was mobilized, since the Lambe-lambe genre characteristically limits the viewer's gaze by imposing on him a viewfinder, generating something like a look through the lock.

This whole theoretical path is presented as an opinion about the genre of Lambe-lambe that is consistent with the guidelines of contemporary research on scenography, in addition to proposing a semiotic view of the choices of the style's set designer characteristics. Finally, some questions were raised from the many that need to be asked about the possibility of applying academic production on scenography to the study of Lambe-lambe, not only to investigate it but also to guarantee it the

⁶¹ Graduado em Design de Produto pela Universidade do Estado de Minas Gerais, cenógrafo e bonequeiro do Grupo Girino de Teatro de Bonecos, mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. José Dias.

status of an object worthy of study, since this is a genuinely Brazilian technique with unique nuances that do not reverberate in other genres.

Key words: Scenography; Lambe-lambe theater.

UMA PERSPECTIVA CENOGRÁFICA DO TEATRO LAMBE-LAMBE

Neste artigo, está proposta uma reflexão sobre como o teatro lambe-lambe pode ser abordado teoricamente do ponto de vista da cenografia, no que diz respeito ao processo de criação cenográfica, mas também às características que o distanciam e às características que o aproximam de outros tipos de experiência teatral. Dessa forma, procurou-se refletir sobre como o teatro lambe-lambe se conecta com o olhar do espectador, e como é possível abordá-lo dentro de uma perspectiva cenográfica própria. Para isso, foram levadas em consideração ponderações de Lima, Mckinney e Iball, Foucault e Aronson, as quais foram colocadas em diálogo com experiências concretas de produção e recepção de um jovem gênero teatral originalmente brasileiro, o lambe-lambe.

Surgido em Salvador, no ano de 1989, com a finalidade pedagógica de ensinar educação sexual através da encenação de um parto para adolescentes de maneira a não constranger as alunas, a técnica consiste em criar uma caixa no interior da qual é feita uma encenação a uma pessoa por vez, que pode assisti-la através de uma abertura na caixa. Assim, no sentido de analisar a cenografia desse gênero em particular, o trabalho de Lima é importante para localizar o teatro lambe-lambe num conjunto de inovações relativas ao uso do espaço e à criação de cenários, que não somente prescindem da ocupação de teatros de modelo italiano ou de

outros modelos mais tradicionais, como também integra a vida urbana de uma maneira peculiar e interage com o público de uma maneira peculiar. Os estudos de Mckinney e Iball, por sua vez, foram usados como recurso para compreensão da natureza do trabalho do cenógrafo do teatro lambe-lambe, que guarda relações estreitas com a definição de cenógrafo elaborada pelos autores. Também a fim de compreender melhor o status da cenografia no âmbito do teatro lambe-lambe, uma vez que o elemento cenográfico é um dos principais responsáveis por criar complexas ilusões a partir de dados da realidade, recorreu-se ao conceito de heterotopia elaborado por Foucault. Finalmente, mobilizou-se a ideia de voyeurismo associada por Aronson ao teatro, já que o gênero lambe-lambe caracteristicamente limita o olhar do espectador ao impor a ele um visor, gerando algo como um olhar pela fechadura.

Todo esse percurso teórico apresenta-se como uma maneira de um parecer a respeito do gênero de teatro lambe-lambe que seja coerente com as diretrizes da pesquisa cenográfica contemporânea, além de propor uma visão semiótica das escolhas do cenógrafo de teatro lambe-lambe. Dessa forma, foram levantados alguns questionamentos dos muitos que precisam ser feitos quanto à possibilidade de se aplicar a produção acadêmica sobre cenografia ao estudo do lambe-lambe, não só para

investigá-lo como para garantir-lhe o status de objeto digno de estudo, já que essa é uma técnica que possui nuances únicas que não reverberam em outros gêneros.

Palavras-chave: Cenografia; Teatro Lambelambe.

Referências bibliográficas:

Aronson, Arnold. 2016. “Olhando para o abismo”. O Percevejo Online, 8: 149-171

Foucault, Michel. 1984. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, trad Jay Miskowiec Architecture /Mouvement/ Continuité; (“Des Espace Autres,” Mars 1967).

Lima, Evelyn. 2020. “Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira”. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2 1-3

Mckinney, Joslin and Iball, Helen. “Researching Scenography”. In: Kershaw & Nicholson (ed.). *Research Methods in Theatre and Performance*, Edimburgh University Press, 2011.

CLOTHING, BODY AND CITY: WHAT CAN THE BODY DO ON THE BEACH?

Rebeca Soares ⁶²

Leticia Nabuco ⁶³

The end of the second millennium brought to humanity several changes and transformations in our observation of the world. While Einstein proposed quantum physics, making us look inside matter, Freud made us look inside our psyche. Henri Lefebvre points out that, in this same period, humanity becomes an urban organization, defining new rules and possibilities not only in the field of science but also in the arts. Thus, in 1922, the Week of Modern Art took place in Brazil.

Among the different codes produced in the period, there are the conducts of clothing. While in the countryside of Brazil the tendency was to cover up, the seashore dared to overcome barriers, as in Rio de Janeiro in 1971, when Leila Diniz contested chauvinism by posing pregnant and in a bikini, and Fernando Gabeira, in 1979, scandalized the dictatorship by going to Ipanema beach with a lilac crochet swim trunks.

We are now in 2022, celebrating the 100th anniversary of the Week of Modern Art, in the countryside city of Juiz de Fora/MG with the artistic intervention “Praia” (Beach). Departing from the Manifesto Pau Brasil, the work presented the population of Juiz de Fora

(known as “cariocas of the swamp” due to the influence of Rio de Janeiro) a beach scene in the center of the city, with 15 artists in bathing suits.

By bringing this free and democratic space to enjoy the sun and sand of the coast to Juiz de Fora, the project shifts the interest of observing the sea and its behavioral protocols. Among the questions raised, the question about clothing stands out. What can or cannot be worn in the city space? How do we deal with the exposure of bodies?

Leticia Nabuco, director of the intervention, is not alone in questioning such social agreements. Stallybras in his work “Marx’s Coat” tells of Karl Marx’s need to wear a coat to attend a library and carry out his studies. It takes an attentive look not only when dressing but at the body that is dressed. What permissions are accessed or blocked from clothing? Does art have the right to the city or does it only exist for those who own the capital and production?

Diniz and Gabeira’s actions were witnessed by few people, but became controversial due to press coverage, which gave them national visibility. This situation was repeated with “Praia” in 2022, adding social networks to

⁶² Rebeca Lima Soares é mestranda em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ) e graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. É performer, bailarina e atua em diversas frentes artísticas. É bolsista UFSJ e orientada por Flávio Schiavonii.

⁶³ Leticia Nabuco é pós-graduada em sistema Laban/Bartenieff Institute Of Movement Studies, Licenciada em Dança pela faculdade Angel Vianna. Atua nas áreas da dança e performance com incursões em teatro e vídeo. Trabalha com práticas artísticas voltadas para formação no campo da pesquisa artística e educação.

traditional media, which allow interactions with content in real time. Images of “Praia” published on Facebook and Instagram became a battleground between supporters and censors, causing controversy involving tens of thousands of people in a few hours. In this cyberspace, the temporality of the event far surpassed the space-time of the almost peaceful morning at Parque Halfed, going against Einstein’s theory that time and space

cannot be separated. The reverberation of the intervention in social media created a second performance, which could be experienced by countless people not present in the first space-time.

Such questions permeate our work and engage us in this research endeavor.

Keywords: City; Body; Art.

ROUPA, CORPO E CIDADE: O QUE PODE O CORPO NA PRAIA?

O final do segundo milênio trouxe para a humanidade diversas mudanças e transformações em nossa observação do mundo. Enquanto Einstein propôs a física quântica, nos fazendo olhar para dentro da matéria, Freud nos fez olhar para dentro de nossa psiquê. Henri Lefebvre nos aponta que, neste mesmo período, a humanidade se torna uma organização urbana, definindo novas regras e possibilidades não apenas no campo da ciência, mas também das artes. Assim, em 1922, aconteceu no Brasil a Semana de Arte Moderna.

Dentre os diferentes códigos produzidos no período, estão as condutas de vestimentas. Enquanto no interior do Brasil a tendência era se cobrir, o litoral ousava ultrapassar barreiras, como no Rio de Janeiro em 1971, quando Leila Diniz contestou o machismo ao posar grávida e de biquíni, e Fernando Gabeira, em 1979, escandalizou a ditadura ao ir à praia de Ipanema com uma sunga de crochê lilás.

Estamos agora em 2022, comemorando os 100 anos da Semana de Arte Moderna, na cidade interiorana de Juiz de Fora/MG com a intervenção artística “Praia”. Partindo do Manifesto Pau Brasil, a obra apresentou à população juizforana

(conhecida como “cariocas do brejo” pela influência do Rio de Janeiro) um cenário praiano no centro da cidade, com 15 artistas em roupas de banho.

Ao trazer esse espaço gratuito e democrático de fruição do sol e da areia do litoral para Juiz de Fora, o projeto desloca o interesse da observação do mar para a urbe e seus protocolos de comportamento. Dentre as perguntas levantadas, o questionamento sobre a roupa se destaca. O que pode ou não ser vestido no espaço da cidade? Como se lida com a exposição dos corpos?

Leticia Nabuco, diretora da intervenção, não está sozinha ao questionar tais acordos sociais. Stallybras em sua obra “O Casaco de Marx” relata a necessidade de Karl Marx em estar vestindo casaco para frequentar uma biblioteca e realizar seus estudos. É preciso um olhar atento não só ao vestir-se, mas ao corpo que é vestido. Que permissões são acessadas ou bloqueadas a partir da roupa? A arte tem direito à cidade ou este só existe para quem detém o capital e a produção?

As ações de Diniz e Gabeira foram presenciadas por pouca gente, mas se tornaram polêmicas pela cobertura da imprensa, que lhes deu visibilidade

nacional. Tal situação se repetiu com "Praia" em 2022, acrescentando à mídia tradicional as redes sociais, que permitem interações com o conteúdo em tempo real. Imagens de "Praia" publicadas no Facebook e Instagram, se tornaram uma batalha entre apoiadores e censores, causando polêmicas envolvendo dezenas de milhares de pessoas em poucas horas. Neste ciberespaço, a temporalidade do evento ultrapassou em muito o espaço-tempo da manhã quase tranquila no Parque Halfed, indo contra a teoria de Einstein de que tempo e espaço não podem ser desvinculados. A reverberação da intervenção nas redes criou uma segunda performance, que pôde ser vivenciada por

incontáveis pessoas não presentes no primeiro espaço-tempo.

Tais questionamentos permeiam nosso trabalho e nos engajam nessa pesquisa.

Palavras-Chave: Cidade; Corpo; Arte.

Referências bibliográficas:

Stallybrass, Peter. 2008. O Casaco de Marx: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica.

Levebvre, Henri. 2003. A Revolução Urbana. Minneapolis.

Gomes, Paulo Cesar da Costa. 2002. A condição urbana: ensaios da geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Realização:



PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



Diretoria de Pesquisa

