

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



ISSN: 2178-2539

October 06–10, 2025 / Online (Zoom)

FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE ON

ARCHITECTURE, THEATRE and CULTURE

V CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

BOOK OF EXTENDED ABSTRACTS Caderno de Resumos Expandidos

Evelyn Furquim Werneck Lima (org)

Carolina Lyra (org)



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
da UNIRIO



FIFTH INTERNATIONAL CONFERENCE ON ARCHITECTURE, THEATRE AND CULTURE

5º CONGRESSO INTERNACIONAL EM ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

06 a 10/ October 2025 - Online

BOOK OF EXTENDED ABSTRACTS

CADERNO DE RESUMOS EXPANDIDOS

ISSN: 2178-2539

Evelyn Furquim Werneck Lima (Org.)

Carolina Lyra (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



Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Av. Pasteur, 436 – fundos sala 601C
www.unirio.br/espacoteatral

Conference Coordinator/ Coordenador

Evelyn Furquim Werneck Lima

Conference Deputy Coordinator / Vice -Coordenador

Leonardo Munk

Scientific Committee / Comitê Científico

André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC/CNPq)
Andrea de Lacerda Pessoa Borde (UFRJ/CNPq)
Andrea Rosa Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)
Christiane Rose Siqueira Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)
Cristina Grazioli (Università Degli Studi di Padova)
Evelyn Furquim Werneck Lima (Unirio/CNPq/FAPERJ)
Isabel Bezelga (Universidade de Évora/CHAIA)
José Belmont Simões Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)
Kátia Paranhos (UFU/CNPq/FAPEMIG)
Paulo Ricardo Merísio (Unirio /CNPq/FAPERJ)
Vera Regina Collaço (PPGT/CEART-UDESC)

Organisation Committee / Comissão Organizadora

Evelyn Furquim Werneck Lima (Unirio/CNPq/Faperj)
Leonardo Munk (UNIRIO/PPGAC)
Niuxa Dias Drago (UFRJ/PROARQ)
Carolina Lyra Barros da Silva (ESMAE-Porto)
Milena Fernandes (UNIRIO/ LEG T5)
Francisco Leocádio (UFRJ)
Sara Fagundes de Oliveira (PUC-RIO)
Heder Braga (UNIRIO/ LEG T5)
Joana Lavallé (UFS)
Delano Delfino (UNIRIO/UFF)
Ana Paula Brasil (E.T.E. Martins Pena)
Bernardo Miranda (PROURB/UFRJ)
Mariana Carrara (EAU/UFF/FAPERJ)

Cover / Capa

Milena Fernandes

Production / Produção

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Graphic Project / Projeto Gráfico

Carolina Lyra

English revision / Revisão do Inglês

Annabella Blyth

Portuguese revision / Revisão do Português
Niuxa Drago

Institutional Support / Apoio Institucional
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Funding / Patrocínio
FAPERJ e CNPq

L732c V Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura (2025 Rio de Janeiro, RJ – Brasil),
[Book of Expanded Abstracts] / Organizado por Evelyn Furquim Werneck Lima; Carolina Lyra. - - Rio de Janeiro : FAPERJ , Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana – LEGT5 , 2025.
201 p.

ISSN: 2178-2539

1. Arquitetura. 2. Congresso. 3. Teatro. 4. Cultura. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946 - . II. Lyra, Carolina, 1980 - . III. Fifth International Conference on Architecture, Theatre and Culture , october, 06th to 10th , 2025. IV. Título.

CDD 720.6015

Programme | Fifth International Conference on Architecture, Theatre and Culture | UNIRIO / PPGAC / LEGT5 | Horário de Brasília

| Monday Segunda feira (06/10) | Tuesday Terça feira (07/10) | Wednesday Quarta Feira (08/10) | Thursday Quinta feira (09/10) | Friday Sexta-feira (10/10) |
|--|---|--|---|--|
| | <p>9:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Visnja Zugic (University of Novi Sad - Serbia)</p> | <p>9:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Cristina Grazioli (Università Degli Studi di Padova)</p> | <p>9:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Heder Maia (ESMAE- Porto/CHAIA)</p> | <p>9:00 - Research Video Interventions (Apresentação de vídeos de pesquisas)</p> <p>Edson Santiago Aline Pereira (UNIRIO) Mariana Carrara (UFF) Anderson Severo Santos (UFS) Julia Kuner (UFRJ) Gabriella Ferreira (UFF) Catarina Fernandes (ESMAE) Silvano Motta Tavares (IFF) Ana Paula Brasil Guedes (Martins Pena)</p> |
| <p>11:00 - Credentials (Credenciamento) Online Platform Testing (Teste de Plataforma) (Palestrantes e Conferencistas)</p> | <p>10:00 - Round table (Mesa Redonda) "Architecture and Theatre" "Arquitetura e Teatro"</p> <p>Niuxa Drago (UFRJ) Evelyn F.W. Lima (UNIRIO) Sara Fagundes (PUC-Rio) Carolina Lyra (ESMAE-Porto/-CHAIA) Cristiane Rose S. Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)</p> | <p>10:00 - Round Table (Mesa Redonda) "Theatre and Visual Arts" "Teatro e Artes Visuais"</p> <p>Elizabeth Jacob (UFRJ) Leonardo Munk (UNIRIO) Francisco Leocádio (UFRJ) Cassia Maria Monteiro (UFRJ) Vanessa Teixeira de Oliveira (UNIRIO/CRI)</p> | <p>10:00 - Round Table (Mesa Redonda) "Performance Design and Sustainability" "Desenho da Cena e Sustentabilidade"</p> <p>Cezarino Rodrigues (UFMG) Renato Bolelli (USP) Joana Lavallé (UFS) Ricardo Brugger (UFRB) Doris Rollenberg (UNIRIO)</p> | <p>10:00 - Round Table (Mesa Redonda) "Architecture and Performance Design II" "Arquitetura e Desenho da Cena II"</p> <p>Jorge Palinhos (ESAP-Porto) José Carlos Serroni (Escola de Teatro- SP) Heloisa Lyra (Grafias da Cena) Eduardo Andrade (UFMG) Ana Bernstein (UNIRIO)</p> |
| <p>12:00 - Lunch Time (pausa p/Almoço)</p> | <p>12:00 - Lunch Time (pausa p/Almoço)</p> | <p>12:00 - Lunch Time (pausa p/ Almoço)</p> | <p>12:00 - Lunch Time (pausa p/Almoço)</p> | <p>12:00 - Lunch Time (pausa p/Almoço)</p> |
| | <p>14:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Shauna Janssen (University of Concordia, Canada)</p> | <p>14:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Isabel Bezelga (Universidade de Évora)</p> | <p>14:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Rosane Muniz (OISTAT)</p> | <p>14:00 - Keynote (Conferência)</p> <p>Evelyne Cohen (ENSSIB - Université de Lyon)</p> |
| <p>16:00 - Opening Table (Mesa de Abertura)</p> <p>José DaCosta (Reitor da UNIRIO) Cleonice Bento (Pró-Reitora de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação) Luiz Henrique Sá (Decano em exercício do CLA) Leonardo Munk (PPGAC) Evelyn F. W. Lima (LEG-T5)</p> | <p>15:00 - Selected Papers Presentations (Vídeo debates)</p> <p>Pedro Vieira Pinto (UFRJ) Raylson Silva da Conceição (UNIRIO) Fabrizio Goulart Moser (USP) Milena Fernandes (UNIRIO) Bernardo R. de Miranda e Silva (Proub/UFRJ) José Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)</p> | <p>15:00 - Selected Papers Presentations (Vídeo debates)</p> <p>Aurora dos Campos (Universidade do Porto) Wellington Fernandes (UNIRIO) Tomás Ribas (i2ADS- Porto) Cátia Viana (UNIRIO) Vera Collaço (UDESC)</p> | <p>15:00 - Selected Papers Presentations (Vídeo debates)</p> <p>Rogério Marcondes Machado (UNIFESP) Diego Marques dos Santos (UNILASALLE) Anna Esteves (UFRRJ) Maria Odette Monteiro Teixeira (URCA) Katia Paranhos (UFU)</p> | <p>15:00 - Scientific Committee Meeting (Reunião do Comitê Científico)</p> |
| <p>17:00 - Main Keynote (Conferência magistral)</p> <p>Dorita Hannah (Independent Academic, New Zealand)</p> | <p>17:00 Round Table (Mesa Redonda) "Architecture and Heritage" "Arquitetura e Patrimônio"</p> <p>Andrea Borde (UFRJ/CNPq/Faperj) Leonardo Mesentier (UFF) Fabiola Zonno (UFRJ) Cêça Guimaraes (UFRJ) Andrea Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)</p> | <p>17:00 Round Table (Mesa Redonda) "Theatre and Society" "Teatro e Sociedade"</p> <p>Heder Braga Fernandes (UNIRIO) Ramon Santana de Aguiar (CEMUD/UEMG) Claudio Guillarduci (UFSJ) Liliane Mundim (UNIRIO) Tania Brandão (UNIRIO)</p> | <p>17:00 Round Table (Mesa Redonda) "Architecture and Performance design" "Arquitetura e desenho de Cena"</p> <p>Tereza Bruzzi (UFMG) Regilan Pereira (GTrans/UFSJ) Ana Paula Brasil Guedes (Martins Pena) Carlos Eduardo Silveira (UFJF) Lidia Kosovski (UNIRIO)</p> | <p>17:00 - Conference Closing Session (Encerramento)</p> |
| <p>Coffee break</p> | <p>Coffee break</p> | <p>Coffee break</p> | <p>Coffee break</p> | |
| <p>19:00 Book Launch (Lançamento de Livros)</p> | <p>19:00 - Video Launch "São Cristóvão, Surroundings and Praça da Bandeira"</p> | <p>19:00 - Sketches from Borel Community</p> | <p>19:00 - Sketches from "The Tempest" (Exibição de "A tempestade")</p> | |

Programme / Programa

Monday (06/10)

16:00 – Opening Table

José da Costa (Rector of UNIRIO)
Cleonice Bento (Pro-Rector of Postgraduate Studies, Research and Innovation)
Luiz Henrique Sá (Dean in office / CLA)
Leonardo Munk (PPGAC)
Evelyn F. W. Lima (LG-T5)

17:00 – *Magistral Lecture*

Dorita Hannah (Independent Academic, New Zealand)

19:00 – Book Launch

Tuesday (07/10)

09:00 – Keynote

Višnja Žugić (University of Novi Sad, Serbia)

10:00 – Round table – “Architecture and Theatre”

Niuxa Drago (UFRJ)
Evelyn F.W. Lima (Unirio/CNPq/ FAPERJ)
Sara Fagundes de Oliveira (PUC-Rio)
Carolina Lyra (ESMAE-Porto/CHAIA)
Chair: Cristiane Rose S. Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)

12:00 – Lunch Time

14:00 – Keynote

Shauna Janssen (University of Concordia, Canada)

15:00 – Selected Papers Presentations - Architecture, Theatre and Urban Memory

Pedro Vieira Pinto (UFRJ)
Ray Silva da Conceição (Unirio)
Fabricio Goulart Moser (USP)
Milena Fernandes (Unirio)
Bernardo Rocha de Miranda e Silva (Prourb/UFRJ)
Chair: José Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)

17:00 – Round Table – “Architecture and Heritage”

Andrea Borde (UFRJ)

Leonardo Mesentier (UFF)
Fabiola do Valle Zonno (UFRJ)
Cêça Guimaraes (UFRJ)

Chair: Andrea Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)

Coffee break

**19:00 – Video Launch – “São Cristóvão, Surroundings and Praça da Bandeira”
Presentation**

Wednesday (08/10)

09:00 – Keynote

Cristina Grazioli (Università Degli Studi di Padova, Italy)

10:00 – Round table – “Theatre and Visual Arts”

Elizabeth Jacob (UFRJ)
Leonardo Munk (UNIRIO)
Francisco Leocádio (UFRJ)
Cassia Maria Monteiro (UFRJ)

Chair: Vanessa Teixeira de Oliveira (UNIRIO/CRI)

12:00 – Lunch Time

14:00 – Keynote

Isabel Bezelga (Universidade de Évora/CHAIA, Portugal)

15:00 – Selected Papers Presentations - Theatre, Scenography, Site-specific

Aurora dos Campos (U.Porto)
Wellington Fernandes Silva Júnior (UNIRIO)
Delano Delfino (UFRJ/UNIRIO)
Tomás Ribas (i2ADS - Porto)
Cátia Vianna (UNIRIO)

Chair: Vera Collaço (UDESC)

17:00 – Round Table – “Theatre and Society II”

Heder Braga Fernandes (UNIRIO)
Ramon Aguiar (JEMG)
Claudio Guillarduci (UFSJ)
Liliane Mundim (UNIRIO)

Chair: Tania Brandão (UNIRIO)

Coffee break

19:00 – Sketches from Borel Community

Thursday (09/10)

09:00 – Keynote

Helder Maia (ESMAE- Porto/-CHAIA)

10:00 – Round table – “Performance Design and Sustainability”

Cezarino Rodrigues (UFMG)

Renato Bolelli (USP)

Joana Lavallé (UFS)

Ricardo Brügger (UFRB)

Chair: Doris Rollenberg (UNIRIO)

12:00 – Lunch Time

14:00 – Keynote

Rosane Muniz (OISTAT - Brasil)

15:00 – Selected Papers Presentations - Culture, Theatre and Heritage

Diego Ramos (Unilasalle-RJ)

Rogério Marcondes (Unifesp)

Anna Esteves (UFFRJ)

Maria Odette Monteiro (URCA)

Chair: Katia Paranhos (UFU/CNPq/FAPEMIG)

17:00 – Round Table – “Architecture and Performance design I”

Tereza Bruzzi (UFMG)

Regilan Pereira (GTrans/UFSJ)

Ana Paula Brasil Guedes (Martins Pena)

Carlos Eduardo Silveira (UFJF)

Chair: Lidia Kosovski (UNIRIO/FAPERJ)

Coffee break

19:00 – Sketches from “The Tempest”

Friday (10/10)

09:00 – Research Video Interventions

Edson Santiago

Lina da Hora (UFRJ)

Aline Pereira (UNIRIO)
Mariana Carrara (UFF)
Anderson Santos Severo (UFS)
Julia Kuner (UFRJ)
Gabriella Ferreira (UFF)
Catarina Fernandes (ESMAE)
Silvano Motta Tavares (IFF)
Caroline Bastos

Chair: Ana Paula Brasil Guedes (Martins Pena)

10:00 – Round table – “Architecture and Performance Design II”

Jorge Palinhos (ESAP-Porto)
Jose Carlos Serroni (Escola de Teatro- SP)
Heloisa Lyra (Grafias da Cena)
Eduardo Andrade (UFMG)

Chair: Ana Bernstein (UNIRIO)

12:00 – Lunch Time

14:00 – Keynote

Evelyne Cohen (ENSSIB- Université de Lyon - France)

15:00 – Scientific Committee Meeting

17:00 – Conference Closing Session/ Encerramento

PRESENTATION

The Fifth International Conference on Architecture, Theatre, and Culture serves as a platform for sharing experiences and research findings. It is an opportune moment to reflect on historical and contemporary theatre spaces, explore new ideas for performance venues, and examine the connections among the three focus areas of the conference. In this 5th edition of the event, we aim to discuss architecture performative, theatre architecture as heritage, the various possibilities of adapted theatre spaces, the city as a stage, social issues and theatre, scenography and performance design, performance design and sustainability, the relationships between theatre, cinema, the visual arts, cultural history, artistic practices, and architectural heritage.

Organised by the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies and the Postgraduate Program in Performing Arts, the Fifth International Conference on Architecture, Theatre, and Culture will be held virtually from October 6 to 10, 2025, at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO).

The conference aims to provide researchers and professionals from diverse cultural backgrounds with opportunities for discussion and debate around three key areas of focus: Theatre Architecture (including its relationship with the city and found spaces), Theatre (covering scene, scenography, and artistic practices), and Culture (with a particular emphasis on studies related to Cultural Heritage and Urban Memory).

We anticipate that this fifth event will build on previous discussions and delve into the current aspects of art within the various fields that intersect with and collaborate on the processes and methods of contemporary construction, as well as issues related to cultural heritage. This Book of Extended Abstracts enables one to follow the presentations knowing beforehand what will be presented in English and Portuguese.

We emphasise the significant opportunity this conference will provide for the new generation of researchers and students from the three areas of knowledge, enabling them to hear from and network with international researchers participating in this event.

We hope you will enjoy every step of the Conference.

Evelyn F. W. Lima (Ed.)

Carolina Lyra (Ed.)

APRESENTAÇÃO

O V Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura serve como plataforma para o compartilhamento de experiências e resultados de pesquisas. É um momento oportuno para refletir sobre espaços teatrais históricos e contemporâneos, explorar novas ideias para espaços de performance e examinar as conexões entre as três áreas de foco do congresso. Nesta 5ª edição do evento, pretendemos discutir arquitetura performática, arquitetura teatral como patrimônio, as diversas possibilidades de espaços teatrais adaptados, a cidade como palco, questões sociais e teatro, cenografia e design de performance, design de performance e sustentabilidade, as relações entre teatro, cinema, artes visuais, história cultural, práticas artísticas e patrimônio arquitetônico.

Organizado pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e da Memória Urbana e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, o V Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura será realizado virtualmente de 6 a 10 de outubro de 2025, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O objetivo do congresso é proporcionar a pesquisadores e profissionais de diversas origens culturais oportunidades de discussão e debate em torno de três áreas-chave: Arquitetura Teatral (incluindo sua relação com a cidade e os espaços encontrados), Teatro (abrangendo cena, cenografia e práticas artísticas) e Cultura (com ênfase particular em estudos relacionados ao Patrimônio Cultural e à Memória Urbana).

Pre vemos que este quinto evento se baseie em discussões anteriores e se aprofunde nos aspectos atuais da arte dentro dos diversos campos que interagem e colaboram com os processos e métodos da construção contemporânea, bem como em questões relacionadas ao patrimônio cultural. Este *Book of Expanded Abstracts* permite acompanhar as apresentações sabendo de antemão o que será apresentado em inglês e português.

Ressaltamos a oportunidade significativa que este congresso proporcionará à nova geração de pesquisadores e estudantes das três áreas do conhecimento, permitindo-lhes ouvir e interagir com pesquisadores internacionais participantes deste evento.

Esperamos que vocês gostem de cada etapa do Congresso

Evelyn F. W. Lima (Ed.)

Carolina Lyra (Ed.)

SUMMARY

| | |
|---|-----------|
| KEYNOTES | 21 |
| <i>PERFORMANCE SPACE _ SPATIAL PERFORMATIVITY _ PERFORMATIVE SPACING: A CONCEPTUAL TRIAD FOR DECOLONISING WESTERN THEATRE ARCHITECTURE</i> | 21 |
| <i>ESPAÇO DA PERFORMANCE _ PERFORMATIVIDADE ESPACIAL _ ESPAÇAMENTO PERFORMATIVO: UMA TRÍADE CONCEITUAL PARA A DESCOLONIZAÇÃO DA ARQUITETURA TEATRAL OCIDENTAL</i> | 21 |
| Dorita Hannah | 21 |
| <i>BETWEEN THEATRE AND ARCHITECTURE, AFTER THE APOCALYPSE</i> | 23 |
| <i>ENTRE O TEATRO E A ARQUITETURA, DEPOIS DO APOCALIPSE</i> | 23 |
| Višnja Žugić | 23 |
| <i>THEATRE & ARCHITECTURE(S): TOWARDS REHEARSING SPATIAL JUSTICE AND RADICAL GESTURES OF HOSPITALITY</i> | 26 |
| <i>TEATRO E ARQUITETURA(S): RUMO À ENSAIO DA JUSTIÇA ESPACIAL E GESTOS RADICAIS DE HOSPITALIDADE</i> | 26 |
| Shauna Janssen | 26 |
| <i>THE NATURE OF ART: NATURAL LIGHT AS A TOOL OF STAGE DESIGN</i> | 28 |
| <i>A NATUREZA DA ARTE: A LUZ NATURAL COMO UMA FERRAMENTA PARA O DESENHO DA CENA</i> | 28 |
| Cristina Grazioli | 28 |
| <i>BRAVE WOMEN: THE PATH OF COLLABORATIVE DRAMATURGY, BETWEEN THE STONES OF THE CITY AND THE BOARDS OF THE THEATRE</i> | 30 |
| <i>BRAVAS MULHERES: O CAMINHO DE UMA DRAMATURGIA COLABORATIVA, ENTRE AS PEDRAS DA CIDADE E AS TÁBUAS DO TEATRO</i> | 30 |
| Isabel Bezelga | 30 |
| <i>THE PLACE OF SCENOGRAPHY AS A FIELD FOR THE CONSTRUCTION OF IDEAS</i> | 33 |
| <i>O LUGAR DA CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EDIFICAÇÃO DA IDEIA</i> | 33 |
| Helder Maia | 33 |

| | |
|--|-----------|
| <i>FESTIVALS AND ASSOCIATIONS AS GATEWAYS TO NEW IMAGINATIONS OF SPACE AND DESIGN</i> | 37 |
| <i>FESTIVAIS E ASSOCIAÇÕES COMO PORTAIS PARA NOVAS IMAGINAÇÕES DO ESPAÇO E DO DESENHO DA CENA</i> | 37 |
| Rosane Muniz | 37 |
| <i>THEATRE AND TELEVISION IN FRANCE</i> | 40 |
| <i>THÉÂTRE ET TÉLÉVISION EN FRANCE</i> | 40 |
| <i>TEATRO E TELEVISÃO NA FRANÇA</i> | 40 |
| Evelyne Cohen | 40 |
| ARCHITECTURE AND THEATRE | 44 |
| <i>SKYSCRAPER THEATRES OF THE 1930s: THE REGINA BUILDING IN RIO DE JANEIRO AND THE CASA DEL TEATRO IN BUENOS AIRES</i> | 45 |
| <i>TEATROS ARRANHA-CÉUS DA DÉCADA DE 1930: O EDIFÍCIO REGINA NO RIO DE JANEIRO E A CASA DEL TEATRO EM BUENOS AIRES</i> | 45 |
| Niuxa Dias Drago | 45 |
| <i>THEATRE BUILDING PROJECTS BY LINA BO BARDI AND FABIO PENTEADO: AESTHETICS AND POLITICAL INTERFACES</i> | 48 |
| <i>PROJETOS DE EDIFÍCIOS TEATRAIS DE LINA BO BARDI E DE FABIO PENTEADO: INTERFACES ESTÉTICAS E POLÍTICAS</i> | 48 |
| Evelyn Furquim Werneck Lima | 48 |
| <i>THEATRE, CITY AND TERRITORIALITY: FISSURES IN THE WEST ZONE OF RIO DE JANEIRO</i> | 51 |
| <i>TEATRO, CIDADE E TERRITORIALIDADE: FRESTAS NA ZONA OESTE DO RIO DE JANEIRO</i> | 51 |
| Sara Fagundes de Oliveira | 51 |
| <i>THE NAKED MAN AND THE CONCRETE SPACE: THE ARCHITECTURAL PROJECTS BY FLÁVIO DE CARVALHO IN THE 1920s</i> | 54 |
| <i>O HOMEM NU E O ESPAÇO CONCRETO: OS PROJETOS ARQUITETÓNICOS DE FLÁVIO DE CARVALHO NA DÉCADA DE 1920</i> | 54 |
| Carolina Lyra | 54 |
| ARCHITECTURE AND HERITAGE | 57 |

| | |
|---|-----------|
| <i>ARCHITECTURE IS HERITAGE</i> | 58 |
| <i>ARQUITETURA É PATRIMÔNIO</i> | 58 |
| Andréa de Lacerda Pessôa Borde | 58 |
| <i>HERITAGE, ARCHITECTURE, URBAN PLANNING AND DEVELOPMENT</i> | 61 |
| <i>PATRIMÔNIO, ARQUITETURA, URBANISMO E O DESENVOLVIMENTO</i> | 61 |
| Leonardo Marques Mesentier | 61 |
| <i>EFFECTIVE AFFECTIONS: ASSEMBLING IMAGES, TIMES AND MEANINGS OF PLACES [TOWARDS DESIGN]</i> | 64 |
| <i>AFETOS EFETIVOS: MONTAR IMAGENS, TEMPOS E SENTIDOS DOS LUGARES [NA PERSPECTIVA DO PROJETO]</i> | 64 |
| Fabiola do Valle Zonno | 64 |
| <i>HERITAGE AND CONTEMPORARY ARCHITECTURE</i> | 67 |
| <i>PATRIMÔNIO E ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA</i> | 67 |
| Cêça Guimaraes | 67 |
| <i>DEBORA COLKER: THE SACRATION OF HIBRIDISM ON STAGE</i> | 70 |
| <i>DEBORA COLKER: A SAGRAÇÃO DO HIBRIDISMO EM CENA</i> | 70 |
| Elizabeth Jacob | 70 |
| <i>BETWEEN THE REALIST AND THE ILLUSIONIST: SCENOGRAPHIC THINKING IN THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES</i> | 73 |
| <i>ENTRE O REALISTA E O ILUSIONISTA: CENOGRAFIA COMO PENSAMENTO VISUAL NOS FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX</i> | 73 |
| Francisco Leocádio | 73 |
| <i>O GRANDE SERTÃO: VEREDAS BY JOÃO GUIMARÃES ROSA THROUGH THE EYES OF BIA LESSA BETWEEN EXHIBITION, THEATRE AND CINEMA</i> | 76 |
| <i>O GRANDE SERTÃO: VEREDAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA PELO OLHAR DE BIA LESSA ENTRE EXPOSIÇÃO, TEATRO E CINEMA</i> | 76 |
| Cassia Maria Monteiro | 76 |
| THEATRE AND SOCIETY | 79 |
| <i>GEOGRAPHY OF EXCLUSION: THEATRE FOR CHILDREN AND CULTURAL INEQUALITY IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO</i> | 80 |

| | |
|--|-----------|
| <i>GEOGRAFIA DA EXCLUSÃO: TEATRO PARA A INFÂNCIA E DESIGUALDADE CULTURAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO</i> | 80 |
| Heder Braga Fernandes | 80 |
| <i>CAMERA, ACTION! DIVERSE PERSPECTIVES ON THE CITY</i> | 82 |
| <i>CÂMERA, AÇÃO! OLHARES DIVERSOS SOBRE A CIDADE</i> | 82 |
| Ramon Aguiar | 82 |
| <i>THE PIBID THEATRE SUBPROJECT AT UFSJ: THE ASSEMBLY AS A MEDIATOR FOR A PEDAGOGY OF ASSOCIATED PRODUCTION</i> | 85 |
| <i>O SUBPROJETO DO PIBIDTEATRO DA UFSJ: A ASSEMBLEIA COMO MEDIADA PARA UMA PEDAGOGIA DA PRODUÇÃO ASSOCIADA</i> | 85 |
| Claudio Guillarduci | 85 |
| <i>NARRATIVES AT PLAY – THE SPACE OF PAQUETÁ ISLAND IN ITS SYMBOLIC, INTANGIBLE AND AFFECTIVE MEMORY</i> | 88 |
| <i>NARRATIVAS EM JOGO – O ESPAÇO DA ILHA DE PAQUETÁ EM SUA MEMÓRIA SIMBÓLICA, IMATERIAL E AFETIVA</i> | 88 |
| Liliane Ferreira Mundim | 88 |
| PERFORMANCE DESIGN AND SUSTAINABILITY | 91 |
| <i>AFRO-BRAZILIAN SPATIAL PRACTICES AND SCENIC PERFORMATIVE VISUALITIES</i> | 92 |
| <i>PRÁTICAS ESPACIAIS E VISUALIDADES CÊNICO PERFORMÁTICAS AFRO-BRASILEIRAS</i> | 92 |
| Cristiano Cezarino Rodrigues..... | 92 |
| <i>CREATURE-COSTUMES FROM DISCARDED MATERIALS IN URBAN SPACES: CREATIVE PROCESSES OF THE UFS THEATRE COMPANY</i> | 95 |
| <i>FIGURINOS-CRIATURAS A PARTIR DO DESCARTE DE MATERIAIS EM ESPAÇOS URBANOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA CIA. DE TEATRO DA UFS</i> | 95 |
| Joana Lavallé | 95 |
| <i>THE CITY ON STAGE: DYNAMICS OF PERFORMANCE AND STAGING IN THE CONTEMPORARY URBAN EVERYDAY</i> | 98 |
| <i>A CIDADE EM CENA: DINÂMICAS DA PERFORMANCE E DA ENCENAÇÃO NO COTIDIANO URBANO CONTEMPORÂNEO</i> | 98 |

| | |
|---|------------|
| Ricardo José Brügger Cardoso | 98 |
| ARCHITECTURE AND PERFORMANCE DESIGN | 101 |
| <i>SET AND COSTUME DESIGN DRAWINGS: A RE-IMAGINING OF THE SCENE....</i> | 102 |
| <i>DESENHO DE CENOGRAFIA E FIGURINOS: UMA RE-IMAGINAÇÃO DA CENA..</i> | 102 |
| Tereza Bruzzi de Carvalho | 102 |
| <i>BEING AWARE OF THE SUBJECTION OF THE ARTS TO THE MARKET OF SYMBOLIC GOODS, INVESTMENT IN PEDAGOGY OF ASSOCIATED PRODUCTION IN TEACHING ACTIVITIES AND ARTISTIC PRACTICE.....</i> | 106 |
| <i>POR ESTAR CIENTE DA SUJEIÇÃO DAS ARTES AO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS, O INVESTIMENTO EM PEDAGOGIA DA PRODUÇÃO ASSOCIADA NAS ATIVIDADES DE ENSINO E PRÁTICA ARTÍSTICA</i> | 106 |
| Regilan Deusamar Barbosa Pereira | 106 |
| <i>SMOKE SCREENS: FROM MAGIC TO WAR.....</i> | 109 |
| <i>CORTINAS DE FUMAÇA: DAS MÁGICAS À GUERRA.....</i> | 109 |
| Ana Paula Brasil Guedes | 109 |
| <i>CONSTRUCTING SPACES, BRINGING THEM TO LIFE ONSTAGE: A UNIVERSITY EXTENSION EXPERIENCE WITH PIPPIN</i> | 113 |
| <i>TRAMAR ESPAÇOS, TECÊ-LOS EM CENA: UMA EXPERIÊNCIA DE EXTENSÃO COM O MUSICAL PIPPIN.....</i> | 113 |
| Carlos Eduardo Ribeiro Silveira | 113 |
| <i>THE VERTICALITY OF THE ACT: THE USE OF THE VERTICAL DIMENSION IN PERFORMING ARTS.....</i> | 116 |
| <i>A VERTICALIDADE DO ATO: O USO DA DIMENSÃO VERTICAL NAS ARTES PERFORMATIVAS</i> | 116 |
| Jorge Palinhos | 116 |
| <i>INTERRELATIONS BETWEEN ARCHITECTURE AND SCENOGRAPHY.....</i> | 119 |
| <i>INTERRELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E CENOGRAFIA.....</i> | 119 |
| José Carlos Serroni | 119 |
| <i>SCENOGRAPHY AND SCENIC ARCHITECTURE: SPATIAL PEDAGOGIES BETWEEN BODY, CITY AND EVERYDAY LIFE.....</i> | 122 |

| | |
|---|------------|
| <i>CENOGRAFIA E ARQUITETURA DA CENA: PEDAGOGIAS ESPACIAIS ENTRE CORPO, CIDADE E COTIDIANO</i> | 122 |
| Heloisa Lyra Bulcão | 122 |
| <i>THE SCENOGRAPHY OF BLINDNESS, BY GRUPO GALPÃO: REFLEXIONS ON THE EMPTYING OF THE STAGE IN CONTEMPORARY THEATRE</i> | 125 |
| <i>A CENOGRAFIA DE (UM) ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DO GRUPO GALPÃO: REFLEXÕES SOBRE O ESVAZIAMENTO DO PALCO NA CENA CONTEMPORÂNEA</i> | 125 |
| Eduardo Andrade | 125 |
| SELECTED PAPERS | 128 |
| ARCHITECTURE, THEATRE and URBAN MEMORY | 128 |
| <i>AMOAPRA: ASSOCIATIVISM IN THE PROTECTION OF CINE CARIOCA</i> | 129 |
| <i>AMOAPRA: ASSOCIATIVISMO NA PROTEÇÃO DO CINE CARIOCA</i> | 129 |
| Pedro Vieira Pinto | 129 |
| <i>THE THEATRE ARCHITECTURE OF MEMORY: THE STATION CITIES OF THE PRODUCTION NEGRO COSME EM MOVIMENTO</i> | 132 |
| <i>A ARQUITETURA TEATRAL DA MEMÓRIA: AS CIDADES-ESTAÇÃO DO ESPETÁCULO NEGRO COSME EM MOVIMENTO</i> | 132 |
| Ray Silva da Conceição | 132 |
| <i>THEATRICAL SPACES IN THE WEST OF BRAZIL IN THE 19th CENTURY: TRACES OF THE TEATRO SANTO ANTÔNIO DE CORUMBÁ IN THE 1880s</i> | 134 |
| <i>ESPAÇOS TEATRAIS NO OESTE DO BRASIL DO SECULO XIX: VESTIGIOS DO TEATRO SANTO ANTÔNIO DE CORUMBÁ NOS ANOS DE 1880</i> | 134 |
| Fabricio Goulart Moser | 134 |
| <i>FROM SYMBOLIC TO MATERIAL, THE CULTURAL AND SOCIOECONOMIC RELEVANCE OF ARMAZÉM DA UTOPIA</i> | 137 |
| <i>DO SIMBÓLICO AO MATERIAL, A RELEVÂNCIA CULTURAL E SOCIOECONÔMICA DO ARMAZÉM DA UTOPIA</i> | 137 |
| Milena Fernandes | 137 |
| <i>THE DECENTRALISATION OF CULTURAL EQUIPMENT IN THE PRODUCTION OF SPACE</i> | 140 |

| | |
|--|------------|
| <i>A DESCENTRALIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO</i> | 140 |
| Bernardo Rocha de Miranda e Silva | 140 |
| SELECTED PAPERS | 143 |
| THEATRE, SCENOGRAPHY, SITE SPECIFIC | 143 |
| <i>COAL, WASTE, PAPERS: SCENOGRAPHY ISSUES IN DOCUMENTARY THEATRE.</i> | 144 |
| <i>CARVÃO, RESÍDUOS, PAPÉIS: QUESTÕES DE CENOGRAFIA NO TEATRO DOCUMENTÁRIO</i> | 144 |
| Aurora dos Campos | 144 |
| <i>SCENE DRAWINGS FROM NORTHEASTERN BRAZILIAN THEATRE BASED ON HERMILO BORBA FILHO'S THOUGHT</i> | 147 |
| <i>DESENHOS DA CENA DO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO A PARTIR DO PENSAMENTO DE HERMILO BORBA FILHO</i> | 147 |
| Wellington Fernandes Silva Júnior | 147 |
| <i>NEITHER LUXURY, NOR TRASH: CYRO DEL NERO'S REALISTIC SET DESIGN.</i> | 150 |
| <i>NEM LUXO, NEM LIXO A CENOGRAFIA REALÍSTICA DE CYRO DEL NERO</i> | 150 |
| Delano Delfino | 150 |
| <i>FOLLOW SPOT: LIGHT AND GAZE IN URBAN SPACE</i> | 153 |
| <i>FOLLOW SPOT: A LUZ E O OLHAR NO ESPAÇO URBANO</i> | 153 |
| Tomás Ribas | 153 |
| <i>DRESSING THE SCENE: EPISTEMOLOGICAL, AESTHETIC AND POLITICAL PERSPECTIVES OF COSTUME DESIGN</i> | 156 |
| <i>VESTIR A CENA: PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS, ESTÉTICAS E POLÍTICAS DO FIGURINO</i> | 156 |
| Cátia Vianna | 156 |
| SELECTED PAPERS | 159 |
| CULTURE, THEATRE, and HERITAGE | 159 |
| <i>CARNIVAL, SPECTACLE AND POWER: BETWEEN THE BLACK PARTY AND THE GOURMETISATION OF THE ELITE</i> | 160 |

| | |
|--|-----|
| <i>CARNAVAL, ESPETÁCULO E PODER: ENTRE A FESTA DOS NEGROS E A GOURMETIZAÇÃO DA ELITE</i> | 160 |
| Diego Ramos | 160 |
| <i>A ESFERA PÚBLICA TEATRAL: AUGUSTO BOAL E TEATRO OFICINA</i> | 163 |
| Rogério Marcondes Machado | 163 |
| <i>BECO DO MOTA: MEMORY AND SITE-SPECIFIC IN DIAMANTINA, MINAS GERAIS</i> | 166 |
| <i>BECO DO MOTA: MEMÓRIA E ESPAÇO ENCONTRADO EM DIAMANTINA, MINAS GERAIS</i> | 166 |
| Anna Esteves | 166 |
| <i>THE FLU AND THE SCENE: CONSEQUENCES AND DEVELOPMENTS OF THE 1918 PANDEMIC ON THEATRE STAGES OF RIO DE JANEIRO</i> | 169 |
| <i>A GRIPE E A CENA: CONSEQUÊNCIAS E DESDOBRAMENTOS DA PANDEMIA DE 1918 NOS PALCOS TEATRAIS DO RIO DE JANEIRO</i> | 169 |
| Maria Odette Teixeira Monteiro | 169 |
| <i>THE VISUAL POETIC OF FERNANDO MELLO DA COSTA</i> | 172 |
| <i>A POÉTICA VISUAL DE FERNANDO MELLO DA COSTA</i> | 172 |
| Edson Santiago | 172 |
| <i>FAITH IN THE VOID OR THE COMPLETE IN THE INCOMPLETENESS: STUDIES ON DEATH REWRITTEN INTO SCENOGRAPHY</i> | 175 |
| <i>FÉ NO VAZIO OU O COMPLETO NA INCOMPLETUDE: ESTUDOS SOBRE A MORTE REESCRITOS EM CENOGRAFIA</i> | 175 |
| Lina da Hora | 175 |
| <i>AESTHETIC AND POETIC ACCESSIBILITY IN THEATRE: AN EXPERIENCE WITH THE PLAY A HISTÓRIA DO PEIXE GRANDE</i> | 178 |
| <i>ACESSIBILIDADE ESTÉTICA E POÉTICA NO TEATRO: UMA EXPERIÊNCIA COM O ESPETÁCULO A HISTÓRIA DO PEIXE GRANDE</i> | 178 |
| Aline Pereira Gomes-Silva | 178 |
| <i>THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMING ARTS IN THE CAMPINAS COMMUNITY CENTRE</i> | 181 |

| | |
|---|-----|
| <i>O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES CÊNICAS NO CENTRO DE CONVIVÊNCIA DE CAMPINAS</i> | 181 |
| Mariana Carrara | 181 |
| <i>NEGO THEATRE: BLACK THEATRICAL STRANDS AND BLACK THEATRE IN SERGIPE</i> | 184 |
| <i>TEATRO DE NEGO: VERTENTES TEATRAIS NEGRAS E TEATRO(S) NEGRO(S) SERGIPANO</i> | 184 |
| Anderson Santos Severo | 184 |
| <i>SENSITIVE RE-INSCRIPTIONS OF MEMORY: PERFORMANCE AND EPHEMERALITY AS SYMBOLIC DISPUTE IN THE HISTORIC CENTRE OF RIO DE JANEIRO</i> | 187 |
| <i>REINSCRIÇÕES SENSÍVEIS DA MEMÓRIA: PERFORMANCE E EFEMERIDADE COMO DISPUTA SIMBÓLICA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO</i> | 187 |
| Julia Kuner | 187 |
| <i>GRAFFITI AND THE CITY: HIDDEN URBAN DYNAMICS</i> | 189 |
| <i>PIXAÇÃO E CIDADE: DINÂMICAS URBANAS OCULTAS</i> | 189 |
| Gabriella Ferreira | 189 |
| <i>BETWEEN MEMORY AND OBJECT: SCENOGRAPHY AS A PLACE OF DISCOVERY IN THE THERAPEUTIC THEATRE GROUP OF JÚLIO DE MATOS HOSPITAL</i> | 191 |
| <i>ENTRE A MEMÓRIA E O OBJETO: A CENOGRAFIA COMO UM LUGAR DE DESCOBERTA NO GRUPO DE TEATRO TERAPÊUTICO DO HOSPITAL JÚLIO DE MATOS</i> | 191 |
| Catarina Fernandes | 191 |
| <i>THE THEATRICAL MOVEMENT NÓS NA RUA AND THE REOPENING OF THE CINE TEATRO SÃO JOÃO IN SÃO JOÃO DA BARRA (RJ, BRAZIL)</i> | 194 |
| <i>O MOVIMENTO TEATRAL NÓS NA RUA E A REABERTURA DO CINE TEATRO SÃO JOÃO EM SÃO JOÃO DA BARRA (RJ, BRASIL)</i> | 194 |
| Silvano Motta Tavares ; Ana Carolina Fernandes Berto ; Raquel Fernandes | 194 |
| <i>THE PORTRAYAL OF RIO DE JANEIRO IN TELEVISION SOAP: AN ANALYSIS OF THE URBAN LANDSCAPE AS A SCENIC AND SYMBOLIC ELEMENT</i> | 197 |

*O RETRATO DO RIO DE JANEIRO EM TELENÓVELAS: UMA ANÁLISE DA
PAISAGEM URBANA COMO ELEMENTO CÊNICO E DE CENÁRIO 197*

Caroline Bastos 197

KEYNOTES

PERFORMANCE SPACE _ SPATIAL PERFORMATIVITY _ PERFORMATIVE SPACING: A CONCEPTUAL TRIAD FOR DECOLONISING WESTERN THEATRE ARCHITECTURE

ESPAÇO DA PERFORMANCE _ PERFORMATIVIDADE ESPACIAL _ ESPAÇAMENTO PERFORMATIVO: UMA TRIÁDE CONCEITUAL PARA A DESCOLONIZAÇÃO DA ARQUITETURA TEATRAL OCIDENTAL

Dorita Hannah¹

In order to reimagine what theatre architecture could become, especially in resistance to abiding Western-centric models, this presentation focuses on a triad of three intersecting terms – ‘performance space’, ‘spatial performativity’ and ‘performative spacing’ – that can be summed up as 1) the built and virtual environment where live and mediated events explicitly occur, 2) their active and affective qualities and 3) how they are both relationally designed and dynamically experienced.

Recognising the colonial house that Europe built as a globally homogenising form, these terms provide conceptual tools for creating more culturally specific venues. This requires decolonising and indigenising tactics that focus on ‘spacing’, an action emerging from both architectural and performance discourses, which is yet to be fully unpacked by either field in order to explore its dynamic potential. Here ‘spacing’ is developed as relational engagement, challenging the Western hegemony of Cartesian thinking to displace the centrality of a normative cis male – white, Christian, heterosexual, neurotypical and able-bodied – who has long colonised land as private property, which is further mathematised by architecture. Instead, specifically cultural and embodied counter-mapping can re-ground performance space and promote new forms of theatre

¹ Architect, scholar and trans-disciplinary designer with expertise in shaping contemporary cultural environments, particularly the dynamics and fabrications of theatre architecture, public space and urban scenography. Collaborating with architects on the design of performing arts venues, she also works with artists, designers, and cultural organisations to co-conceive, curate and direct events, installations, exhibits, objects, and constructed environments. Hannah also focuses on postgraduate research exploring performance practices, spatiotemporal works and socio-political design. An Adjunct Professor in the School of Architecture and the Built Environment at the University of Newcastle (Australia), she advises PhD candidates on creative practice research. Hannah publishes extensively — including two books that establish new terms, *Performance Design* (MTP, 2008) and *Event-Space* (Routledge, 2018), with an upcoming co-authored book, *Perform_Design_Act* (Routledge, 2026). Her theoretical and creative projects — framed through a critical spatial practice — have gained awards and are regularly selected for exhibition in *World Stage Design* and the *Prague Quadrennial of Performance Design & Space*. Hannah currently co-chairs the *Performance+Design Working Group* for *PSi* (Performance Studies international) and co-convenes the *Theatre & Architecture Working Group* for *IFTR* (International Federation of Theatre Research). She serves on the Scientific Committees of *Performing Space* (University of the Peloponnese) and *Dramatic Architectures* (Escola Superior Artística do Porto), as well as on the Editorial Boards of *Performance Paradigm* and the *Theatre and Performance Design Journal*.

architecture more applicable to the increasing diversity of multicultural societies. Such alternatives can be found in examples of Dr Hannah's past and recent design acts and explorations that illustrate this lecture.

Com o objetivo de reimaginar o que a arquitetura teatral poderia se tornar, especialmente em resistência aos modelos ocidentais dominantes, esta apresentação se concentra em uma tríade de três termos interseccionais – “espaço da performance”, “performatividade espacial” e “espacialidade performática” – que podem ser resumidos como 1) o ambiente construído e virtual onde eventos presenciais e mediados ocorrem explicitamente, 2) suas qualidades ativas e afetivas e 3) como são projetados de forma relacional e vivenciados dinamicamente.

Reconhecendo a casa colonial que a Europa construiu como uma forma globalmente homogeneizadora, esses termos fornecem ferramentas conceituais para a criação de espaços culturalmente mais específicos. Isso requer táticas de descolonização e indigenização que se concentrem no “espaçamento”, uma ação emergente dos discursos arquitetônico e performático, que ainda precisa ser totalmente explorada por ambos os campos para explorar seu potencial dinâmico.

Aqui, o "espaçamento" é desenvolvido como engajamento relacional, desafiando a hegemonia ocidental do pensamento cartesiano para deslocar a centralidade de um homem cis normativo – branco, cristão, heterossexual, neurotípico e fisicamente apto – que há muito coloniza a terra como propriedade privada, o que é ainda mais matematizado pela arquitetura. Em vez disso, um contramapeamento especificamente cultural e corporificado pode reestruturar o espaço performático e promover novas formas de arquitetura teatral mais aplicáveis à crescente diversidade das sociedades multiculturais. Tais alternativas podem ser encontradas em exemplos de projetos e explorações anteriores e recentes da Dra. Hannah, que ilustram esta palestra.

BETWEEN THEATRE AND ARCHITECTURE, AFTER THE APOCALYPSE

ENTRE O TEATRO E A ARQUITETURA, DEPOIS DO APOCALIPSE

Višnja Žugić²

Drawing from Srećko Horvat's interpretation of apocalypse as a process of revelation rather than a singular catastrophic event, this lecture explores the unstable and shifting terrain between theatre and architecture in a world already undergoing transformation. Apocalypse, in this sense, is not an end, but a deepening awareness—an unveiling—of systemic decay, environmental crisis, technological oversaturation, and the erosion of shared social realities.

Within this revealed condition, both theatre and architecture are being compelled to question their ontological foundations and traditional modes of practice. Focusing especially on the phenomenon of spatial performativity—as both a feature of theatre and performance art, and a potential immanent to any architecture beyond the framework of artistic production, this lecture investigates how performative spaces are restructured under these extreme circumstances.

What are the spatial consequences of today's intersecting crises and emergencies? The global pandemic, climate change, mass displacement, and virtual disembodiment have exposed the fragility of conventional spatial typologies—destabilising theatre as the site of embodied presence, and architecture as the material condition of inhabitation. Yet within this rupture lies the potential for radical reinvention.

The research draws on the perspectives of Doreen Massey and Peter Graham, who argue that physical space will not be annihilated by technological development; rather, a co-evolution and parallel social production of geographical and electronic spaces will emerge. Similarly, the dramatic shifts in the global geopolitical landscape and the environmental point of no return do not signal the final end of the world—or of performative spaces—but rather their radical reconfiguration.

This introduces new spatial categories that demand attention, not only in terms of design

² Associate Professor in the Department of Architecture and Urban Planning, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia. She is a co-founder of several non-profit organisations specialized in creative practices, interdisciplinary research and education in the field of Spatial Design (BAZA-Spatial Praxis Platform, and Ephemera Collective), and the Institute for New Theatre, focused on production and research in the extended field of performing arts. She is focused on the intersection between performing arts and architecture, with a specific interest in spatial performativity. Her practice incorporates site-specific projects, exhibition and installation design, and curating. She is an active member of the International Federation for Theatre Research, and a co-convenor of IFTR's Theatre & Architecture Working Group.

and use, but also in their political implications. In this light, performing spaces become active agents in the production of hybrid realities, negotiating between grounded, embodied space, the deterritorialized flows of information and the contextualised production of meanings. At the same time, the liminal territory between theatre and architecture offers a framework for engaging with the present condition, contradicting the essence of both disciplines in order to remain relevant. From post-pandemic performance environments to architectural responses to social and ecological collapse, this lecture examines a range of emergent conceptual strategies: Disprogramming, Misfunction, Unpresence, and Architectural Performative. These are not merely physical gestures but acts of resistance or adaptation—new tools generated by the apocalypse as a chronic condition. Producing a place where space and performance, reality and illusion, function and fiction continually negotiate their meanings and effects on reality, these new spatialities are not fixed, but fluid; not permanent, but ephemeral; not solutions, but questions embodied in space.

Keywords: Apocalypse; Performative spaces; New spatial typologies; Architectural Performative.

References:

- Horvat, S. (2021). *After the Apocalypse*, Cambridge, Medford: Polity.
Massey, D. (2005). *For Space*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: Sage.
Lambert, L. (2012). *Weaponized architecture: The impossibility of innocence*, Barcelona: dpr-barcelona.
Austin, J. L. (1975). *How to do things with words*, Cambridge: Harvard University Press.
Vujanović, A. (2004). *Razarajući označitelj/e performansa*, Beograd: Studentski kulturni centar.

Partindo da interpretação de Srećko Horvat do apocalipse como um processo de revelação, e não como um evento catastrófico singular, esta palestra explora o terreno instável e mutável entre teatro e arquitetura em um mundo já em transformação. Apocalipse, nesse sentido, não é um fim, mas uma conscientização cada vez mais profunda — um desvelamento — da decadência sistêmica, da crise ambiental, da supersaturação tecnológica e da erosão de realidades sociais compartilhadas.

Nessa condição revelada, tanto o teatro quanto a arquitetura são compelidos a questionar seus fundamentos ontológicos e modos tradicionais de prática. Com foco especial no fenômeno da performatividade espacial — como uma característica do teatro e da arte performática, e um potencial imanente a qualquer arquitetura para além do contexto da produção artística —, esta palestra investiga como os espaços performáticos são reestruturados nessas circunstâncias extremas.

Quais são as consequências espaciais das crises e emergências interseccionais da atualidade? A pandemia global, as mudanças climáticas, os deslocamentos em massa e a desincorporação virtual

expuseram a fragilidade das tipologias espaciais convencionais — desestabilizando o teatro como local da presença corporificada e a arquitetura como condição material da habitação. No entanto, nessa ruptura reside o potencial para uma reinvenção radical.

A pesquisa se fundamenta nas perspectivas de Doreen Massey e Peter Graham, que argumentam que o espaço físico não será aniquilado pelo desenvolvimento tecnológico, mas que, em vez disso, surgirá uma coevolução e uma produção social paralela de espaços geográficos e eletrônicos. Da mesma forma, as mudanças drásticas no cenário geopolítico global e o ponto sem retorno ambiental não sinalizam o fim definitivo do mundo — ou dos espaços performáticos —, mas sim sua reconfiguração radical.

Isso introduz novas categorias espaciais que demandam atenção, não apenas em termos de design e uso, mas também em suas implicações políticas. Sob essa perspectiva, os espaços performáticos se tornam agentes ativos na produção de realidades híbridas, negociando entre o espaço fundamentado e corporificado, os fluxos de informação desterritorializados e a produção contextualizada de significados. Ao mesmo tempo, o território liminar entre teatro e arquitetura oferece uma estrutura para o engajamento com a condição presente, contradizendo a essência de ambas as disciplinas a fim de permanecer relevante. De ambientes performáticos pós-pandêmicos a respostas arquitetônicas ao colapso social e ecológico, esta palestra examina uma gama de estratégias conceituais emergentes: Desprogramação, Disfunção, Não Presença e o Performativo Arquitetônico. Estas não são meramente gestos físicos, mas atos de resistência ou adaptação — novas ferramentas geradas pelo apocalipse como condição crônica. Produzindo um lugar onde espaço e performance, realidade e ilusão, função e ficção negociam continuamente seus significados e efeitos sobre a realidade, essas novas espacialidades não são fixas, mas fluidas; não são permanentes, mas efêmeras; não soluções, mas questões incorporadas no espaço.

Palavras-chave: Apocalipse; Espaços Performativos; Novas topologias espaciais; Performatividade arquitetural.

**THEATRE & ARCHITECTURE(S): TOWARDS REHEARSING SPATIAL JUSTICE
AND RADICAL GESTURES OF HOSPITALITY**

***TEATRO E ARQUITETURA(S): RUMO À ENSAIO DA JUSTIÇA ESPACIAL E
GESTOS RADICAIS DE HOSPITALIDADE***

Shauna Janssen³

In this presentation I focus on contemporary performances of *Xenia*, the ancient Greek concept and ethical principle for hospitality. Within the context of current world events and beyond the critical remit of architecture's political and ethical functions (as envisioned by ancient architectural thinkers like Vitruvius), in what ways are theatre architectures relevant to questions of hospitality in our time? What capacity does theatre architecture and architectures of theatre/ performance making have to operate as calls to action towards spatial justice? How might hospitality be a help-ful conceptual framework to think through the practice and dis-courses of inclusion and exclusion—of welcome and hostility— and the critical role theatre & architecture can play in staging aesthetics of radical hospitality.

Nesta apresentação, concentro-me nas performances contemporâneas de *Xenia*, o antigo conceito e princípio ético grego para a hospitalidade. No contexto dos eventos mundiais atuais e para além

³ Interdisciplinary artist-researcher, performance designer, and educator living in Tiohtià:ke/ Mooniyang/ Montréal, Québec. At Concordia University she is Associate Dean of Academic Programs and Pedagogy in the Faculty of Fine Arts. From 2018-2023 she held a Concordia University Research Chair in Performative Urbanism. She co-convenes the Theatre & Architecture working group for the International Federation for Theatre Research. Shauna's ongoing research and performance design practice engages with themes of spatial justice and the politics of urban change. She draws from performance methodologies to understand the social histories of architecture and the built environment. Her curatorial and site-specific projects often take the form of scenographic interventions that stage the overlooked and unexpected agencies of urban place. Her contributions to research and the advancement of knowledge in critical urban spatial practices include several curatorial, pedagogical, and community-engaged collaborations with artist run centres and cultural institutions in Montreal including the Observatoires des médiations culturelles, and the Canadian Centre for Architecture. Internationally, she has participated in various design, curatorial, and research-creation activities hosted by Zentrum für Kunst und Urbanistik, Berlin; the School of Art, Design and Architecture, University of Tasmania; the Department of Spatial Design, Massey University, the XX Architecture and Urbanism Biennial, Chile; Performance Design at Roskilde University; Prague Quadrennial of Performance Design & Space; the School of Performance Design & Cultural Industries, University of Leeds; and the DesignLab, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile. Her writing on site-specific practices, architecture and urban scenography, art and public space, performance and pedagogy, technology and performance design have been published in numerous essays and monographs, and peer-reviewed scholarly publishing houses, including with Bloomsbury, Routledge, Intellect, the Journal of Theatre & Performance Design, FIELD: a journal of socially-engaged art criticism, PARTake: Journal of Performance as Research, and Canadian Theatre Review.

do âmbito crítico das funções políticas e éticas da arquitetura (como idealizadas por pensadores da arquitetura antiga tal como Vitruvius), de que forma as arquiteturas teatrais são relevantes para as questões da hospitalidade em nosso tempo? Qual a capacidade da arquitetura teatral e das arquiteturas de teatro/performance de operarem como chamados à ação em direção à justiça espacial? Como a hospitalidade pode ser uma estrutura conceitual útil para refletir sobre a prática e os discursos de inclusão e exclusão — de acolhimento e hostilidade — e o papel crítico que o teatro e a arquitetura podem desempenhar na encenação da estética de uma hospitalidade radical.

THE NATURE OF ART: NATURAL LIGHT AS A TOOL OF STAGE DESIGN

A NATUREZA DA ARTE: A LUZ NATURAL COMO UMA FERRAMENTA PARA O DESENHO DA CENA

Cristina Grazioli⁴

The contribution intends to offer an insight into the scenic potential of natural light in different contexts: from open-air theatres to buildings with openings, to site-specific productions that adapt dramaturgical time to the atmospheric conditions.

A few examples will be offered of reforming architects who, in the late 18th and early 19th century, combined theatrical thinking and projects with garden space and landscape; other cases will be mentioned, as the 19th-century diurnal theatres, then leading up to the 20th-century innovations and experimentations.

We will move into the contemporary era to consider different types of relationship with the environment, through the privileged medium of light (or darkness).

The approach will not neglect relations with different artistic fields, visual genres of the performing arts, installations, visual arts.

Along the way, which will encounter the names of Carmontelle, Belanger, Schinkel, Littmann, Behrens, Taut, to name but a few, we will question the relationships and the blurred boundaries between the concepts of 'Natural' and Artistic (or Artificial).

Keywords: Nature of art; Natural light; Stage design.

References:

Adalberti, Lindita, Eva Marinai, Matteo Tamborrino, Carlo Titomanlio, (ed.), *Architettare la scena. Intersezioni tra teatro e architettura in Italia dal secondo dopoguerra ad oggi*, Torino, Accademia University Press, 2024.

Grazioli, Cristina,-P. Mari, 2021. *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Imola, Cuepress.

⁴ Professor in History and Aesthetics of Stage Lighting and Teatri di figure: histories and aesthetics at the University of Padua. Her research focus on the relationship between theatre and visual arts, German Theater at the beginning of the 20th century, Aesthetics of the Marionette, 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); co-director with Véronique Perruchin of the research project "Lumière de Spectacle" (Université de Lille). She is member of several international Committees, as for the "Revue d'Histoire du théâtre", «Moin Moin» (BR), the network Sciami, the Institut International de la Marionnette in Charleville-Mézières. She is writing a book about Scheerbart and Taut concept of 'Transparency'.

_____, 2023. Imprimere al mondo la forma dell'occhio. Metamorfosi della sfera nel pensiero di un teatro atmosferico, in «Sinestesie on line», n. 39, 2023, pp. 1-34, http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2023/05/19_Sinestesiaonline39_Grazioli.pdf.

_____, 2025. Cosmorama: architettura, luce, paesaggio nell'aspirazione ad una fruizione sferica dell'esperienza teatrale. (Consonanze e influssi tra Parigi e Berlino) in Racconti teatrali di molte città, a cura di P. Degli Esposti, Roma, Carocci, pp. 122-138

Souriau, Etienne. 1950. Le cube et la sphère. [1948], in Architecture et dramaturgie, éd. par A. Villiers, Flammarion, Paris, pp. 63-83.

Pretende-se oferecer uma visão sobre o potencial cênico da luz natural em diferentes contextos: de teatros ao ar livre a edifícios com aberturas, passando por produções site-specific que adaptam o tempo dramático às condições atmosféricas naturais.

Serão apresentados alguns exemplos de arquitetos reformadores que, no final do século XVIII e início do século XIX, combinaram o pensamento e os projetos teatrais com o espaço ajardinado e a paisagem; outros casos serão mencionados, como os teatros diurnos do século XIX, que culminaram no clima de inovações e experimentações do século XX.

Entraremos na era contemporânea para considerar diferentes tipos de relação com o ambiente, através do meio privilegiado da luz (ou escuridão).

A abordagem não negligenciará as relações com diferentes campos artísticos, gêneros visuais das artes cênicas, instalações e artes visuais.

Ao longo do caminho, que cruzará com nomes como Carmontelle, Belanger, Schinkel, Littmann, Behrens, Taut, para citar apenas alguns, questionaremos as relações, mas também as fronteiras tênues, entre os conceitos de 'Natural' e 'Artístico' (ou artificial).

Palavras-chave: Natureza da arte; Luz natural; Desenho da cena.

**BRAVE WOMEN: THE PATH OF COLLABORATIVE DRAMATURGY, BETWEEN
THE STONES OF THE CITY AND THE BOARDS OF THE THEATRE**

***BRAVAS MULHERES: O CAMINHO DE UMA DRAMATURGIA COLABORATIVA,
ENTRE AS PEDRAS DA CIDADE E AS TÁBUAS DO TEATRO.***

Isabel Bezelga⁵

There is a rumour that manifests itself in the city, in the cobblestones and the waters of the fountains. They hold the buried, inaudible secrets of invisible women. Stories, bodies, and interrupted lives burn, longing to be heard in the light of day. Brave women reclaim their destinies, and the dreams once denied. The stones made of screams and laughter shape their voices, reclaiming their place here, in the past, and in what is to come.

This paper aims to discuss the dramaturgical process of the *Bravas Mulheres performance project*, which traversed the city, the university, the community, and the theatre, in a creative dialogue that summoned the memories and desires of the women of Évora.

It involves the implementation in several phases of actions that were developed between 2023 and 2025: (i) the development of a field research process, which included the discovery, regular contact and listening to the places and people identified, supported by bibliographic, documentary, audiovisual, poetic and affective research, accumulated references that supported the process of collaborative dramaturgical creation, allowing us to question the various layers of female invisibility, today and yesterday; (ii) the development of a community theatre workshop, with the participation of women living in Évora, mobilized by the desire to experiment and create together, which took place weekly over four months; (iii) the holding of a creative choir residency, based on the perspective of the archaeology of voice, led by Francesca dela Monica, with an open call for public participation; and (iv) the holding of a site-specific creation laboratory around the Chafariz das Bravas (Bravas' Fountain) and at the School of Arts theatre building, exploring the critical systems of appropriation and heritage resignification, as part of the Master's in Theatre at the University of Évora.

⁵ Isabel Bezelga holds a PhD in Theatre from the University of Évora and specialises in Theatre Education and Artistic Methodologies. She investigates in the scope of participatory artistic practices at the Research Centre in Art History and Artistic Creation (CHAIA-UE). She also collaborates at the Institute for Literature and Tradition Studies - Heritage, Arts and Cultures (IELT/FCSH - Universidade Nova de Lisboa) and the Research Centre in Education and Psychology (CIEP -UE). She has supervised post-doctoral, doctoral and master's studies in the areas of Theatre and Education and has given evidence in Portuguese and Brazilian HEIs, organized international academic meetings and collaborated in journals, juries and awards. Her work has been published in books and specialized journals interacting frequently with co-authors of scientific works. She is an Associate Professor at the University of Évora where she teaches in the Department of Performing Arts – School of Arts, where she is currently Course Director of the Master in Theatre - Interpretation/Staging. She has published works in the field of theatre and community and in arts/education, in books and national and international journals.

It also involves developing the participatory process of dramaturgical creation and production of *Bravas Mulheres*, presented at the Central Eborensis Hall in March 2025. Finally, Ana Malta's Master's thesis in Theatre, entitled *The Other Face: Women in Theatre*, will soon be submitted for public examination.

This research/creation is part of the CHAIA performance, heritage, and community project, produced by the Porta 37 Association, with the support of the Évora City Council and the School of Arts of the University of Évora.

References:

- Cohen-Cruz J. (2020). Beyond the 'Other': Seeking Commonality in a Divided World. C. Cruz, H. Cruz, I. Bezelga, M. Falcão, and R. Aguiar, (eds). *A Busca do Comum - Práticas Artísticas Para Outros Futuros Possíveis*, 16-20: i2ADS/UP.
- Lehmann, H.-T. and Primavesi, P. (2009). *Dramaturgy on shifting Grounds*. *Performance Research*. 14 (3), pp. 3-6. doi.1080/13528160903519468
- Puleo, A. (2019). *Perspectivas ecofeministas da ciência e do conhecimento: a crítica ao viés andro-antropocêntrico*. *Em Construção*. (5), 163-173. <https://doi.org/10.12957/emconstrucao.2019.41236>.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*: Routledge.

Há um ruído que se manifesta na cidade, nas pedras das calçadas e nas águas dos chafarizes. Guardam os segredos soterrados e inaudíveis das mulheres invisíveis.

Ardem histórias, corpos, vidas interrompidas que há muito anseiam ser escutadas, na luz do dia. Mulheres bravas reclamam os seus destinos e os sonhos um dia negados. As pedras feitas de gritos e risadas dão forma às suas vozes, reclamam o seu lugar aqui, no passado e no que virá. Esta comunicação pretende discutir o processo dramaturgical do projeto performativo *Bravas Mulheres*, que transitou entre a cidade, a universidade, a comunidade e o teatro, num diálogo criativo que convocou memórias e desejos das mulheres de Évora.

Conta com a realização em diversas fases, de ações que se foram desenvolvendo entre 2023 e 2025: (i) desenvolvimento de processo de pesquisa de campo, que contou com a descoberta, contato regular e escuta dos lugares e pessoas identificados, suportado pela pesquisa bibliográfica, documental, audiovisual, poética e afetiva, referências acumuladas que sustentaram o processo de criação dramaturgical colaborativa, permitindo interpelar as diversas camadas da invisibilidade feminina, hoje e ontem; (ii) desenvolvimento de uma oficina teatral comunitária, contando com a participação de mulheres habitantes de Évora, mobilizadas pelo desejo de experimentar e criar juntas, que decorreu semanalmente ao longo de 4 meses; (iii) realização de uma residência criativa de canto coral, fundada na perspectiva da arqueologia da voz, conduzida por Francesca dela Monica, com chamada aberta à participação pública; (iv) realização de laboratório de criação *site-specific* no entorno do Chafariz das Bravas e no edifício do teatro da Escola de Artes, explorando

os sistemas críticos de apropriação e ressignificação patrimonial, no âmbito do Mestrado em Teatro da Universidade de Évora.

Também envolveu o desenvolvimento do processo participativo de criação dramatúrgica e produção do espetáculo *Bravas Mulheres*, apresentado no Salão Central Eborense em Março de 2025 e, finalmente, a escrita da dissertação de Mestrado em Teatro, de Ana Malta, com o título *A outra face: mulheres no teatro*, que será objeto de defesa em provas públicas em breve.

A presente pesquisa/criação integra-se ao projeto Performance, Património e Comunidade do CHAIA, produzido pela Associação Porta 37, com o apoio da Câmara Municipal de Évora e Escola de Artes da Universidade de Évora.

THE PLACE OF SCENOGRAPHY AS A FIELD FOR THE CONSTRUCTION OF IDEAS

O LUGAR DA CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EDIFICAÇÃO DA IDEIA

Helder Maia⁶

Scenography has come to occupy a decisive role in the conceptualization of contemporary performing arts. As a result of modernist experimentation, scenography has moved beyond the representational sphere and gained expressive autonomy—an essential step in its emancipation as a creative act. Postdramatic aesthetics, however, have reconfigured this autonomy, fostering hybrid alignments between scenography and other artistic and social practices.

Performance has introduced new questions of presence that involve not only bodies in action but also the spaces they inhabit. As a result, the stage increasingly asserts itself as a 'situation', and its aesthetics is shaped by this processual and relational condition.

In line with this contemporary landscape, we consider it inevitable that scenography assumes an active role—fully aware of its place within 21st century artistic practices. It must be recognized not merely as a compositional tool but also as an agent implicated in the processes of creation, attentive to its social, political, and material implications.

In this context, we aim to integrate two fundamental fields of study and research: on one hand, scenography as a space for critical reflection and the construction of ideas—emphasizing its interdependence with contexts, places, and situations; on the other hand, its positioning in relation to the critical moment we are currently facing, marked by resource exhaustion and the urgency of adopting sustainable approaches in the arts.

These two fields, however, do not always engage in direct dialogue. The challenge lies precisely in rethinking the place of scenography—its methods, its practices, and, potentially, its aesthetics—within a space traversed by multiple interdependencies.

Thus, I seek to contribute to this field of inquiry, fully aware of the complexity of

⁶ Coordinating Professor at ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Polytechnic Institute of Porto, where he has been teaching since 1998. From 2014 to 2020, he served as Director of the Theatre Department and has coordinated both the Master's in Performing Arts and the former Master's in Theatre. He currently coordinates the area of Scenography. He is a member and Vice-President of ESMAE's Scientific Council. He holds a PhD in Fine Arts – Sculpture from the Faculty of Fine Arts in Pontevedra, University of Vigo, and has an initial academic background in Scenography. He is a full member of CHAIA – Centre for Art History and Artistic Research at the University of Évora, and a collaborator at the Laboratory for the Study of Theatrical Space and Urban Memory at UNIRIO (Federal University of the State of Rio de Janeiro). His research focuses on sustainability in the performing arts, artistic intervention in non-theatrical spaces, and the expressiveness of materials in the visual language of performance. He combines his academic work with professional activity as a scenographer, with experience in theatre, opera, and film. In the union sphere, he is Coordinator of the Department for Higher Education and Research at SPN - the Teachers' Union of Northern Portugal.

transitioning between theoretical conceptualization and the concrete terrain of praxis—and vice versa. Those who have faced the scenography construction process understand its physical demands: body/labour, hand/eye. The relationship between art and technique in creative choices has formed the pedagogical foundation of a training model we have adopted and now bring into discussion.

Overcoming the challenges imposed by physicality—both in terms of material execution and in the conscious use of resources—is more urgent than ever. The current intellectual construction of art, often dominated by spectacle and immersive technologies (such as projection mapping), tends to distance us from the essential, direct relationship with materials and bodies. And yet, it is precisely this relationship that we seek as a vital foundation for the emancipation of artistic and academic thought.

In this sense, we consider it essential to retain certain core dimensions for understanding scenography: idealization, construction, and fabrication—articulated within a broad network of relationships between diverse artistic contexts, spaces, and places. These dimensions, in turn, confront the challenge of breaking away from the traditional dramatic space and opening to the vast field of hybridization that may foster new understandings within the performing arts.

Finally, we propose the opening of a debate that acknowledges both the difficulties and the urgent need to establish connections between issues such as sustainability in the performing arts, design and construction practices, collective creation processes, and, above all, the necessity to rethink the role of art, freedom, and participation. In doing so, we hope to contribute to what we believe is a pressing discussion about the place of art and its reception by contemporary audiences.

Keywords: Scenography; Artistic Practices; Sustainability; Collective Creation; Postdramatic.

References:

Aronson, Arnold. *The History and Theory of Environmental Scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008.

May, Therese J. *Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage*. Penn State University Press, 2005. <http://www.jstor.org/stable/41209932>.

Medaille, Ann. *Creativity and Craft: The Information-Seeking Behavior of Theatre Artists*, 2010. https://www.researchgate.net/publication/243460704_Creativity_and_Craft_The_Information-Seeking_Behavior_of_Theatre_Artists [accessed Jul 21, 2021].

Schechner, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre Author(s): Source: *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment, 1968, Published by: The MIT Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1144353> Accessed: 12/10/2010 12:24

A cenografia tem assumido, na contemporaneidade, um papel determinante na conceitualização das artes cênicas. Fruto das experiências modernistas, a cenografia saiu da esfera representacional, e ganhou a liberdade expressiva que foi determinante para a sua emancipação enquanto ato criativo. O pós-dramático retirou a cenografia desse território de autonomia e negocia alinhamentos híbridos com outras práticas artísticas e sociais.

A performance, em particular, introduziu novas questões de presentificação que não envolvem apenas os corpos em cena, mas também os espaços em que eles se inserem. Como resultado, o palco tem-se afirmado cada vez mais como uma situação, e a sua estética é moldada por essa condição processual e relacional.

Em consonância com esse panorama contemporâneo, entendemos como inevitável que a cenografia assuma um papel ativo, consciente de sua posição nas práticas artísticas do século XXI. Trata-se de reconhecê-la não apenas como ferramenta compositiva, mas como agente implicado nos processos de criação, atento às suas implicações sociais, políticas e materiais.

Neste contexto, temos procurado integrar dois campos fundamentais de estudo e pesquisa: por um lado, a cenografia como espaço de reflexão crítica e edificação de ideias — destacando sua interdependência com os contextos, lugares e situações; por outro, o seu posicionamento face ao momento crítico em que vivemos, marcado pela exaustão de recursos e pela urgência de uma abordagem sustentável nas artes.

Apesar disso, tais campos nem sempre dialogam de forma direta. O desafio que se impõe é precisamente o de pensar o lugar da cenografia — seus métodos, suas práticas e, eventualmente, suas estéticas — num espaço atravessado por múltiplas interdependências.

Pretendo, assim, contribuir para esse campo de investigação, ciente da complexidade de transitar entre a conceitualização teórica da criação e o território concreto da *praxis* — e vice-versa. Aqueles que já se confrontaram com a construção em cenografia percebem a sua implicação física, corpo/trabalho, mão/olho, a forma como se relaciona a arte e a técnica nas opções de criação tem sido a base pedagógica de um modelo de formação que protagonizamos e que também trazemos a debate.

Superar os desafios que a fisicalidade nos impõe — seja no plano da execução material, seja no uso consciente de recursos — revela-se hoje uma urgência acrescida. A construção intelectual da arte, marcada pela espetacularidade e pelo uso de tecnologias imersivas (como a realidade aumentada), muitas vezes nos afasta da essência da relação direta com os materiais e os corpos. No entanto, é justamente essa relação que buscamos como alimento essencial para a emancipação do pensamento artístico e acadêmico.

Nesse sentido, consideramos imprescindível reter algumas dimensões centrais para o entendimento da cenografia: a idealização, a edificação e a manufatura — articuladas numa rede de relações que envolve contextos artísticos diversos, espaços e lugares. Tais dimensões enfrentam, por sua vez, o desafio de romper com o espaço dramático tradicional, abrindo-se ao vasto campo das hibridações que podem impulsionar novas compreensões nas artes cênicas.

Por fim, propomos a abertura de um debate que reconheça as dificuldades, mas também a urgência de estabelecer conexões entre temas como: a sustentabilidade nas artes cênicas, o design e as práticas construtivas, os modos de criação coletiva e, sobretudo, a necessidade de repensar o papel da arte, da liberdade e da participação. Procuramos, assim, contribuir para uma discussão que consideramos urgente sobre o lugar da arte e sua relação de recepção com o público.

Palavras-chave: Cenografia; Práticas Artísticas; Sustentabilidade; Criação Coletiva; Pós-dramático.

FESTIVALS AND ASSOCIATIONS AS GATEWAYS TO NEW IMAGINATIONS OF SPACE AND DESIGN

FESTIVAIS E ASSOCIAÇÕES COMO PORTAIS PARA NOVAS IMAGINAÇÕES DO ESPAÇO E DO DESENHO DA CENA

Rosane Muniz⁷

Festivals and associations, both national and international, have revealed themselves as true gateways to imagination, capable of transforming performance design, scenography, and performance space. By bringing together creators, technicians, and students, these academic and professional events open paths to new ways of acting, thinking, and co-creating. The interaction among professionals from different countries and regions, languages, and disciplines generates conceptual and practical changes, redefining what it means to work ‘behind the scenes’ or in the ‘wings’ of a production.

This keynote explores the transformative power of these networks of encounters and collaborations. It highlights the role of OISTAT, which organizes commissions and subcommissions — architecture, performance space, costume, lighting, sound, education, communication, and research — promoting integration across different areas. My experience on the OISTAT Costume Commission (2007–2025), along with participation in international exhibitions such as *Extreme Costume* (PQ 2011), *Tribes* (PQ 2015), and *World Costume in Action*, illustrates how collaboration among commissions, subcommissions, and professionals, both nationally and internationally, generates new ways of imagining and inhabiting performance space.

We will share joint experiences between the architecture and costume commissions, including the workshop in Stockholm (2008), research in Bucharest (2024), and the tour during *World Stage Design* in Sharjah (2025). Each encounter demonstrates the power of exchange: inspiring innovation, strengthening professional recognition, and opening horizons for new creative practices.

The history of exhibitions at the International International Biennial of the Theatre Visual Arts and the Prague Quadrennial, including the pioneering work of artists, demonstrates the continuity and evolution of practices that connect tradition and experimentation. The work of

⁷ Pesquisadora independente, jornalista, figurinista, curadora e professora. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Diretora da *Vestindo a Cena*, em que atua como Consultora e Mentora de projetos sobre figurino e desenho cênico. Autora de *Vestindo os nus – o figurino em cena* (Senac RJ, 2004), obra de referência sobre figurino brasileiro. Coordenadora da Subcomissão de Figurino da OISTAT. Presidente da Associação Brasileira de Profissionais das Espacialidades, Visualidades e Sonoridades da Cena – Grafias da Cena Brasil. Faz parte do Comitê Diretivo da plataforma internacional *Critical Costume*.

Grafias da Cena Brasil shows how national associations, in dialogue with international networks, contribute to building collaborative and engaged professional communities.

As the Prague Quadrennial celebrates its 60th anniversary in 2027, we will reflect on its role in "exploring PQ's role in shaping performance design, scenography, and performance space, in curating, exhibiting, and documenting these practices, and in advancing international dialogue and exchange" (PQ website, 2025). Festivals and associations are more than meeting spaces. They are transformative forces that open doors to new imaginations of space and design, inspiring professionals to continuously reinvent contemporary theater.

Keywords: OISTAT; Grafias da Cena; Figurino; Espaço Cênico.

References:

- Andrade, Eduardo dos Santos. 2021. *O Espaço em Cena: Teatralidade e Performatividade na Cenografia Contemporânea*. Rio de Janeiro: Synergia.
- Barbieri, Donatella. "The Body as the Matter of Costume: a Phenomenological Practice," in *Performance Costume: New Perspectives and Methods*, edited by Sofia Pantouvaki and Peter McNeil. Bloomsbury, 2021, p.197-212.
- Wilker, Francis. 2018. *Encenação no Espaço Urbano*. Vinhedo: Editora Horizonte.
- Hann, Rachel. 2019. *Beyond Scenography*. New York: Routledge.
- Rocha, Rosane Muniz. "A Bienal das Artes Plásticas do Teatro: Uma História Pouco Conhecida da Bienal de São Paulo", in *+bienal: Arquivo 70 Anos*, edited by Arquivo Histórico Wanda Svevo, p.28-p.49. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2025. <https://bienal.org.br/en/biblioteca/bienal-arquivo-70-anos-digital-publication/>

Festivais e associações, nacionais e internacionais, se revelam verdadeiros portais para a imaginação, capazes de transformar o desenho da cena, a cenografia e o espaço de performance. Ao articular encontros entre criadores, técnicos e estudantes, esses eventos acadêmicos e profissionais abrem caminhos para novas formas de agir, pensar e co-criar. A interação entre profissionais de diferentes regiões e países, linguagens e experiências provoca mudanças conceituais e práticas, redefinindo o significado de atuar 'nos bastidores' ou 'nas coxias' de uma produção.

Nesta palestra, exploraremos a força transformadora dessas redes de encontros e colaborações. Destacaremos o papel da OISTAT, que organiza comissões e subcomissões — arquitetura, espaço cênico, figurino, iluminação, sonoplastia, educação, comunicação e pesquisa — e promove a integração entre diferentes áreas. Minha trajetória na Comissão de Figurino (2007–2025), assim como a participação em exposições internacionais como *Figurinos Radicais* (PQ 2011), *Tribos* (PQ 2015) e *World Costume in Action*, ilustram como a colaboração entre profissionais, tanto em âmbito nacional quanto internacional, gera novas maneiras de imaginar e ocupar o espaço da performance.

Compartilharemos experiências conjuntas entre as comissões de arquitetura e figurino, como a oficina em Estocolmo (2008), a pesquisa em Bucareste (2024) e o tour durante o *World Stage*

Design em Sharjah (2025). Cada encontro evidencia a potência do intercâmbio: inspira inovação, fortalece o reconhecimento profissional e abre horizontes para novas práticas criativas.

O histórico das exposições da Bienal Internacional das Artes Plásticas do Teatro e da Quadrienal de Praga, incluindo o trabalho pioneiro de artistas como Germano Blum na PQ 1979, demonstra a continuidade e evolução de práticas que conectam tradição e experimentação. A atuação da Grafias da Cena Brasil reforça como associações nacionais, em diálogo com redes internacionais, contribuem para a construção de comunidades profissionais colaborativas, engajadas e criativas.

À medida que a Quadrienal de Praga celebra 60 anos em 2027, refletiremos sobre “explorar o papel da PQ na formação do espaço e desenho da performance, na curadoria, exposição e documentação dessas práticas, e na promoção do diálogo e intercâmbio internacional” (PQ website, 2025). Festivais e associações não são apenas espaços de encontro. São forças transformadoras que abrem portas para novas imaginações do espaço e do design, inspirando profissionais a reinventar continuamente a cena do teatro contemporâneo.

Palavras-Chave: OISTAT; Grafias da Cena; Costume Design; Space Design.

THEATRE AND TELEVISION IN FRANCE

THÉÂTRE ET TÉLÉVISION EN FRANCE

TEATRO E TELEVISÃO NA FRANÇA

Evelyne Cohen⁸

Since the 1930s, Anglo-Saxon countries have been broadcasting plays on television (such as the BBC and NBC). In France, the golden age of television theatre shows (RTF, then ORTF) began in the 1950s: it was the era of television 'dramas'. This notion—a crossroads—referred to a variety of practices and questions. Plays could be filmed in a studio, which required a necessary visual and sound 'adaptation' of the repertoire, in a theatre, or even outdoors, before being rebroadcast as TV films. It was a matter of creating shows with and for television, different in this respect from those of cinema. These performances evolved and transformed in tandem with the technical equipment itself: cameras became lighter, sound and image recording devices became more sophisticated. The medium itself was increasingly well known. Eurovisions have been held since 1962 and feature performances from the 'greatest theatre in the world' with the same images and in different languages depending on the European country.

Between 1960 and 1969, Claude Santelli, along with the Buttes Chaumont School, established a 'youth theatre' for television to introduce young generations to French and foreign literary heritage through an educational and cultural approach.

From 1966 to 1982, the television program *Au théâtre ce soir*, broadcast from a Parisian theatre in front of an audience, was a resounding success and proved to be a true democratisation of boulevard theatre. Four hundred and eleven plays from this *telethéâtre* were broadcast, giving rise to close cooperation between theatre and television.

Since the inception of the first dramas, television networks and their managers have been dedicated to preserving copies of these shows for memory and rebroadcasting purposes. Starting in the 1950s, the kinescope process, which films the television screen,

⁸ Professor Emeritus of Contemporary History at ENSSIB (University of Lyon). She is a member of the Rhône Alpes Historical Research Laboratory (UMR CNRS 5190). Her research focuses on cultural history, the history of political symbolism, and the history of television. She co-edits *La Revue d'histoire culturelle* (18th-21st centuries), published by Open editions <https://journals.openedition.org/rhc/>. She is a member of the editorial board of the journal *Sociétés et représentations* (éditions de la Sorbonne) as well as of the journal *Le Temps des médias* (Nouveau Monde éditions). She co-directs the Franco-Brazilian program of the International Research program (CNRS) Archives-Médias-Images-Sociétés. She has notably published (with Olivier Roger) *Les politiques audiovisuelles en France de 1945 à nos jours*, La Documentation française, 2021; She co-directed with Anne Gangloff *Success and Failure of Heroization – From Antiquity to European Current Affairs*, PUR, 2025.

allowed for the recording and preservation of dramas. With the introduction of a legal deposit for television in 1992, the National Audiovisual Institute has been regularly archiving digital copies of shows. This institute maintains a detailed catalogue of content, which includes specific elements that can be published on DVD. As a result, this preservation effort has become a valuable cultural heritage resource that is often a reference for authors, creators, and curious individuals.

References:

Cohen, Evelyne. (2017) « Le Don Juan de Marcel Bluwal », in Christophe Gauthier, Laurent Martin, Julie Verlaine et Dimitri Vezyroglou, *Histoires d'O- Mélanges d'histoire culturelle offerts à Pascal Ory*, Éditions de la Sorbonne, p.269-281.

Cohen, Evelyne. « Le plus grand théâtre du monde : réalisations et échanges au sein de l'Union européenne de radiodiffusion (1962-1967) », in A. Dulphy, R. Frank, M-A Matard-Bonucci, et Pascal Ory, *Les Relations culturelles internationales*, Paris I-Sorbonne-CNRS-Sciences-Po-UVSQ, BNF 11-13 mai 2006 Peter Lang (ed.), 2011, p. 181-187.

Goetschel, Pascale, (2007) « Les dramatiques télévisées », E. Cohen et MF Lévy (dir.), *La télévision des Trente glorieuses-Culture et politique*, Paris, CNRS éditions, p. 113-143.

Goetschel, Pascale, « Le système Fabrizio : une pièce parmi d'autres de la série *Au théâtre ce soir* ? », E. Cohen et M. Tsikounas, *1967 au petit écran : une semaine ordinaire*, Paris, PUR, p. 265-283.

En Scènes, le spectacle vivant en vidéo [https://fresques.ina.fr/en-scenes/Voir Céline Hersant](https://fresques.ina.fr/en-scenes/Voir_Céline_Hersant), PARCOURS THÉMATIQUE, *Le théâtre à la télévision* <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0008/le-theatre-a-la-television.html>

Dès les années trente les pays anglo-saxons (BBC et NBC) diffusent des pièces de théâtre à la télévision. En France, l'âge d'or des spectacles de théâtre à la télévision (RTF puis ORTF) commence dans les années cinquante: c'est l'époque des « dramatiques » de télévision. Cette notion-carrefour renvoie à une variété de pratiques et de questionnements. Les pièces peuvent être filmées en studio, qui entraîne une nécessaire « adaptation » visuelle et sonore du répertoire, au théâtre ou encore en plein air avant d'être rediffusées en téléfilms. Il s'agit de créer des spectacles avec et pour la télévision, différents en cela de ceux du cinéma. Ceux-ci évoluent, se transforment en même temps que le matériel technique lui-même: les caméras s'allègent, les appareils d'enregistrement du son et de l'image se perfectionnent. Le média lui-même est de mieux en mieux connu.

Des Eurovisions sont organisées à partir de 1962 et donnent lieu aux spectacles du « plus grand théâtre du monde » avec les mêmes images et dans des langues différentes selon les pays européens.

Entre 1960 et 1969 Claude Santelli met en place pour la télévision, avec l'école des Buttes Chaumont «le théâtre de la jeunesse», afin de faire connaître aux jeunes générations, dans une démarche éducative et culturelle, le patrimoine littéraire français et étranger.

De 1966 à 1982, l'émission de télévision « *Au théâtre ce soir* » diffusée depuis un théâtre parisien en présence du public connaît un franc succès et s'avère une véritable opération de démocratisation du théâtre de boulevard. 411 pièces de ce « téléthéâtre » sont ainsi diffusées, donnant lieu à une étroite coopération

entre théâtre et télévision. L'émission, devenue une référence, marque un tournant car elle permet la réception du théâtre en privé au sein de cercle de famille en même temps qu'il est donné en public.

A partir des années 2000, certaines diffusions théâtrales, en particulier celles qui mettent en avant des stars du petit écran, reçoivent des records d'audience.

Les grandes institutions théâtrales comme la Comédie française, les théâtres nationaux participent de façon continue et encore de nos jours au développement des relations entre théâtre et télévision, dans le respect à la fois de l'œuvre et de l'auteur comme de celui du producteur.

Depuis l'époque des premières dramatiques jusqu'à celle du dépôt légal des œuvres audiovisuelles, la télévision et ses responsables ont à cœur de conserver des copies de ces spectacles, à titre de mémoire ou encore de rediffusion. Dès les années 1950 grâce au procédé du kinescope qui filme l'écran de télévision, les dramatiques sont sauvegardées. Avec l'essor du dépôt légal de la télévision depuis 1992 des copies numériques des spectacles sont régulièrement conservées par l'institut national de l'audiovisuel qui en détient un catalogue précis dont certains éléments peuvent être édités en DVD. Il s'agit donc d'une conservation patrimoniale précieuse à laquelle ne manquent pas de se reporter des auteurs, des créateurs, comme de simples curieux.

A partir da década de 1930, os países anglo-saxões (BBC e NBC) passaram a transmitir peças pela televisão. Na França, a era de ouro das peças teatrais na televisão (RTF, e depois ORTF) começou na década de 1950: foi a era dos 'dramas' televisivos. Esse conceito-entrecruzado referia-se a uma variedade de práticas e questões. As peças podiam ser filmadas em estúdio, o que exigia uma necessária 'adaptação' visual e sonora do repertório, ou em um teatro ou mesmo ao ar livre, antes de serem retransmitidas como telefilmes. A ideia era criar espetáculos com e para a televisão, diferentes, nesse aspecto, daqueles criados para o cinema. Essas performances evoluíram e se transformaram junto com o próprio equipamento técnico: as câmeras se tornaram mais leves, os dispositivos de gravação de som e imagem ficaram mais sofisticados. A própria mídia se tornou cada vez mais conhecida.

O Eurovision começou em 1962, apresentando espetáculos do "maior teatro do mundo", com as mesmas imagens e em diferentes idiomas em diferentes países europeus.

Entre 1960 e 1969, Claude Santelli, juntamente com a *École de Buttes Chaumont*, criou um 'teatro da juventude' para a televisão, a fim de apresentar às jovens gerações o patrimônio literário francês e estrangeiro por meio de uma abordagem educacional e cultural.

De 1966 a 1982, o programa de televisão *Au théâtre ce soir*, transmitido diretamente de um teatro parisiense aberto ao público, foi um franco sucesso e provou-se uma verdadeira democratização

do teatro de boulevard. Quatrocentas e onze peças deste *teleteatro* foram transmitidas, levando a uma estreita cooperação entre teatro e televisão. A produção televisiva tornou-se uma referência e marcou uma virada, ao permitir que o teatro fosse apresentado privadamente, em família, ao mesmo tempo em que era apresentado em público.

Desde os anos 2000, certas transmissões teatrais, especialmente aquelas com estrelas da televisão, alcançaram recordes de audiência. Grandes instituições teatrais, como a *Comédie Française* e os teatros nacionais, têm participado continuamente no desenvolvimento da relação entre teatro e televisão, respeitando tanto a obra e o autor quanto o produtor.

Desde a época dos primeiros dramas até o depósito legal de obras audiovisuais, a televisão e seus gestores têm se dedicado a preservar cópias desses espetáculos, como memória ou para retransmissão. A partir da década de 1950, graças ao processo de cinescópico, que filma a tela da televisão, os dramas têm sido preservados. Com o aumento do depósito legal de obras televisivas, a partir de 1992, as cópias digitais de espetáculos são regularmente preservadas pelo Instituto Nacional do Audiovisual, que possui um catálogo preciso, cujos elementos podem ser publicados em DVD. Trata-se, portanto, de uma preciosa preservação patrimonial à qual autores, criadores e até mesmo curiosos não deixam de se referir.

ARCHITECTURE AND THEATRE

SKYSCRAPER THEATRES OF THE 1930s: THE REGINA BUILDING IN RIO DE JANEIRO AND THE CASA DEL TEATRO IN BUENOS AIRES

TEATROS ARRANHA-CÉUS DA DÉCADA DE 1930: O EDIFÍCIO REGINA NO RIO DE JANEIRO E A CASA DEL TEATRO EM BUENOS AIRES

Niuxa Dias Drago⁹

The process of urban verticalization has presented architecture with numerous technical and symbolic challenges. Faced with new scales and densities, significant buildings have had to be reframed, and their typologies reinvented. This article examines some examples of ‘hybrid’ cases of theatre buildings inserted into tall multifunctional buildings. How have new theatres integrated into the multi-story building program in the centre of large cities?

To answer this question, we begin with the pioneering Auditorium Building by Dankmar Adler and Louis Sullivan, built in Chicago between 1886 and 1889, in which the theatre still occupied the inner core of the building, preserving “the new balance between the volume of the building and the modular grid of its façade” (Cohen, 2013, 59). In Latin American city centres, however, the colonial urban fabric created greater difficulties for verticalization, and it was common for architects to have narrow lots, sometimes between blind gables, to organize a multi-purpose program, including theatre halls for more than 500 spectators. This is the case of the two projects from the 1930s that we will analyse here: the *Casa del Teatro*, by architect Alejandro Virasoro, designed in 1927 but only inaugurated in 1938, in the centre of Buenos Aires, and the *Regina Building*, by engineer-architect Arnold Brune, designed in 1932 and inaugurated in 1935, in the centre of Rio de Janeiro.

Based on bibliographic research in articles and magazines of the time, and visits to the objects of study, we seek to analyse how the theatre space is repositioned in the context of the modern city, in terms of its internal organization as well as its urban expression. In both examples, displaced from the ground floor, which is then reserved for the complex system of the public's access and reception, the theatre needs to find a new expression for its façade, which participates in the expression of the multi-use skyscraper.

In both analysed buildings, the theatre occupies the second, third, and fourth floors, requiring an advanced structural solution and generating a distinctive expression on the

⁹ Arquitecta e Urbanista, Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (DHT – FAU – UFRJ) e Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da mesma universidade (PROARQ – UFRJ). Este trabalho é fruto da pesquisa *História da Construção da Cidade Moderna: técnicas, materiais, atores e palavras*, desenvolvida no Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA – PROARQ), e contou com a colaboração dos pesquisadores Mariana Rodrigues de Oliveira (PIBIAC-UFRJ), Gabriel Custódio de Azevedo (PIBIAC-UFRJ), Livia Bastos Dias dos Santos (PIBIAC-UFRJ), Corina Verago Campos e Julia Ribeiro Varsano.

façade, which gains a new articulation, dictated by its intermediate section, which opens to the city through a large glass panel, in the case of Buenos Aires, and through a terrace, in the case of Rio de Janeiro. It is also interesting to note how both buildings also feature expressive crowning solutions, as if the artistic program reverberated over the city, signalling a new typology representative of South American modernity.

Keywords: Theatre Architecture; Multifunctional buildings; 1930s.

References:

- Cohen, Jean-Louis. 2013. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Freitas, Maria Luiza de. 2011. "Modernidade Concreta: as grandes construtoras e o concreto armado no Brasil, 1920 a 1940". PhD thesis, Universidade de São Paulo.
- Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Redondi, Abril Micaela. 2025. "El arte de construir: análisis histórico-constructivo de la Casa del Teatro (1927-1938)". *Apuntes para una historia de la construcción: actas de congreso*, edited by Luis Müller; Cecilia Parera, 472-488. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

O processo de verticalização das cidades colocou a arquitetura frente a diversos desafios técnicos e simbólicos. Diante da nova escala e densidade, edifícios significativos tiveram que ser reenquadrados e suas tipologias reinventadas. Este artigo examina alguns exemplos de casos 'híbridos' de edifícios teatrais inseridos em edifícios multifuncionais em altura. Como novos teatros se integraram ao programa de edifício de múltiplos pisos no centro de grandes cidades?

Para responder a esta pergunta, partimos do pioneiro *Auditorium Building*, de Dankmar Adler e Louis Sullivan, construído em Chicago entre 1886 e 1889, no qual o teatro ainda aparecia ocupando o núcleo interior do edifício, preservando "o novo equilíbrio entre o volume do edifício e a trama modular de sua fachada" (Cohen, 2013, 59). Nos centros das cidades latino-americanas, no entanto, o tecido urbano colonial gerou maiores dificuldades para a verticalização e foram comuns situações em que o arquiteto dispunha de lotes estreitos, algumas vezes entre empenas cegas, para organizar um programa múltiplo, incluindo salas teatrais para mais de 500 espectadores. É o caso dos dois projetos da década de 1930 que analisaremos aqui: a *Casa del Teatro*, do arquiteto Alejandro Virasoro, projetada em 1927 mas só inaugurada em 1938, no centro de Buenos Aires, e o *Edifício Regina*, do engenheiro-arquiteto Arnold Brune, projeto de 1932, inaugurado em 1935, no centro do Rio de Janeiro.

A partir de pesquisa bibliográfica em artigos e revistas de época, buscamos analisar como o espaço teatral se recoloca no contexto da cidade moderna, tanto em relação a sua organização interna quanto em relação a sua expressão urbana. Nos dois exemplos, deslocado do solo, que fica reservado então

ao complexo sistema de acessos e recepção do público, o teatro precisa encontrar uma nova expressão de fachada, que participa da expressão do arranha-céu de múltiplos usos.

Nos dois edifícios analisados, a sala de teatro ocupa os segundo, terceiro e quarto pavimentos, exigindo solução estrutural avançada e gerando uma expressão diferenciada na fachada, que ganha uma nova articulação, ditada por sua seção intermediária, que se abre para a cidade através de um grande pano de vidro, no caso portenho, e através de um terraço, no caso carioca. Interessa também observar como ambos os edifícios encontram também expressivas soluções de coroamento, como se o programa artístico reverberasse por sobre a cidade, assinalando uma nova tipologia representativa da modernidade sulamericana.

Palavras-Chave: Arquitetura Teatral; Edifícios multifuncionais; Anos 1930.

**THEATRE BUILDING PROJECTS BY LINA BO BARDI AND FABIO PENTEADO:
AESTHETICS AND POLITICAL INTERFACES**

***PROJETOS DE EDIFÍCIOS TEATRAIS DE LINA BO BARDI E DE FABIO
PENTEADO: INTERFACES ESTÉTICAS E POLÍTICAS***

Evelyn Furquim Werneck Lima¹⁰

Space is a vital factor in the experience of stage performance, and the nature of the theatre building and its location within the community's civic space are significant elements in the spectators' experience. Recently, theorists have explored how theatre buildings can reflect the functions carried out by performance in society (McAuley, 2000). In his considerations of utopias and heterotopias, Foucault (1984) asserts that heterotopia has the power to superimpose several unreal spaces within a single real place, including the re on whose stages different, unrelated places follow one another. The author argues that space transcends mere architecture and encourages communities to explore the dynamics of social relationships.

This paper focuses on theatrical spaces designed by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi (1914-1992) and the architect Fabio Penteadó (1929-2011). We will compare their projects to investigate their creative processes in conceptualizing these spaces. Naturalized Brazilian, Bo Bardi worked in different areas of knowledge, including theatrical projects in pre-existing buildings such as the *Sesc Pompeia* theatre (1982), the reconstruction of the *Oficina Theatre* with Edson Elito (1984), the Gregório de Mattos theatre readapted from an old mansion, the renovation project of the *Theatro Polytheama* in Jundiaí (carried out after her death by Brasil Arquitetura), and the preliminary design of the *Teatro do Parque das Ruínas* in Campinas (not built). These projects are illustrated by drawings and numerous publications by Lina Bo Bardi, who won the Golden Lion award at the 17th International Architecture Exhibition of the 2021 Venice Biennale.

¹⁰ Holds a BA in Architecture and Urban Planning, a MA in History of Art, and a PhD in Social History (UFRJ/EHESS). She is a Full Professor at The Federal University of the State of Rio de Janeiro, a researcher for the National Council of Technological and Scientific Development (CNPq- 1-A) and for the FAPERJ Foundation (Scientist of Our State). She is the leader of the Research Groups 'Theatrical Spaces Studies' and 'Space, Memory and Urban Planning'. Lima is also the author of *Industrial Heritage in Rio de Janeiro* (2024), *Contemporary Theatre Buildings* (2022); *Theatre Architecture from the Renaissance to the 21st Century* (2017), *Architectures and Set Designs. Lina Bo Bardi and the Theatre* (2012, with Monteiro); *Architecture and Theatre: From Palladio to Portzamparc* (2010 with Cardoso), *From the Avant-Gardes to Tradition* (2006), *Architecture for Performing Arts* (2000/ Brazilian Institute of Architects Award), *President Vargas Avenue: a drastic surgery* (1990/Architect Olga Verjovski Award). She edited *Architecture, Artistic Practices and Cultural Heritage* (2022), *Architecture, Theatre and Culture: Revisiting Spaces, Cities and Playwrights of the Seventeenth Century* (2012), *Space and Theatre* (2008), *Space and City* (2007), among others.

In contrast, Penteado designed the *Piracicaba Municipal Theatre* in 1961, which unfortunately was never built. He also co-authored the *Campinas Cultural Community Centre* in 1968, collaborating with Paesani, Tamaki, and Calvo. Penteado designed an arena surrounded by trapezoidal stands that incorporated the community centre's programs, effectively integrating the city's outdoor and indoor spaces. He also created the *Campinas Opera House*, which was never built. While Bo Bardi wrote for numerous magazines and newspapers, as the editor of *Habitat*, among others, where she expounded her innovative architectural concepts, Penteado rose to prominence as head of the Brazilian Institute of Architecture, where he fought for the nationalisation of the Institute and the regulation of foreign architects. Theorizing about the future of architecture, much like Bo Bardi, he shared his relevant ideas in publications such as *Visão*, *Jornal do Arquiteto* and *Projeto*, as well as on the program *Architects on TV*. He directed the 2nd São Paulo International Architecture Biennial in 1993 and continued to serve as the director of the Biennial Foundation until 1995. Additionally, he taught drawing at the Faculty of Architecture and Urbanism at Mackenzie University from 1961 to 1964, when he was removed from his position by the military dictatorship.

The aim is to demonstrate that both the aesthetics and political vision of the architects address the social and anthropological function of theatre architecture and establish a close relationship between human beings, collectivities, and their work throughout the second half of the 20th century.

Keywords: Theatre architecture; Lina Bo Bardi; Fabio Penteado.

References:

- Foucault, Michel. 1984. Dits et écrits "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Giroto, Ivo Renato. 2010. Poesia da democracia. Cultura e transformação social na obra de Fábio Penteado. *Arquitextos*, São Paulo, 11.123, Vitruvius, ago 2010.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2017 Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil, *Theatre and Performance Design*, 3:4, 2017, p. 236-249.
- McAuley, Gay. 2000. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Zein, Ruth Verde. 2005. "A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973". Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul_PROPAPAR. Ph.D. Thesis.

O espaço é um fator vital na experiência da atuação cênica e a natureza do edifício de teatro e sua localização dentro do espaço cívico da comunidade são elementos significativos na experiência dos espectadores. Recentemente, os teóricos têm explorado como o edifício teatral pode refletir as funções desempenhadas pela performance na sociedade (McAuley, 2000). Em considerações

sobre utopias e heterotopias Foucault (1964) afirma que a heterotopia tem o poder de sobrepor em um só lugar real vários espaços irrealis, entre eles o teatro, em cujos palcos se sucedem diferentes lugares estranhos uns aos outros. O autor também sustenta a ideia de que o espaço é mais do que arquitetura e induz as comunidades a mergulharem no campo das relações sociais.

Com base nos conceitos desses teóricos, enfocamos neste *paper* alguns espaços teatrais concebidos pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992) e pelo arquiteto paulista Fabio Penteadó (1929-2011), confrontando-os, em busca de seus processos criativos ao idealizarem estes espaços. Naturalizada brasileira, Bo Bardi atuou em diferentes áreas do conhecimento, inclusive projetos teatrais em edificações preexistentes como o teatro *Sesc Pompeia* (1982), a reconstrução do *Teatro Oficina* com Edson Elito (1984), o teatro Gregório de Mattos readaptado de um antigo sobrado, o projeto de reforma do *Theatro Polytheama* de Jundiaí (realizado após sua morte pela Brasil Arquitetura) e o anteprojeto do *Teatro do Parque das Ruínas* em Campinas (não construído). Tais projetos são ilustrados por desenhos, acrescidos das muitas publicações de autoria da própria Lina Bo Bardi que foi a vencedora do prêmio Leão de Ouro, na 17ª Mostra Internacional de Arquitetura da Bienal de Veneza em 2021.

Por outro lado, Penteadó projetou o *Teatro Municipal de Piracicaba* (1961), infelizmente não executado, foi autor do *Centro de Convivência Cultural* de Campinas (1968), realizado em coautoria com Paesani, Tamaki e Calvo, no qual projeta uma arena rodeada por arquibancadas trapezoidais que abrigam o programa do centro de convivência, agregando espaços externos e internos da cidade. Idealizou também a *Ópera de Campinas*, não construída. Enquanto Bo Bardi escreveu para inúmeras revistas e jornais, sendo editora da *Habitat*, entre outras revistas, nas quais expôs suas concepções inovadoras sobre a arquitetura, Penteadó destacou-se à frente do IAB, onde lutou pela nacionalização do Instituto e pela regulamentação dos arquitetos estrangeiros. Ao teorizar sobre os rumos da arquitetura, tal como Bo Bardi, discutiu suas ideias relevantes na *Visão*, no *Jornal do Arquiteto*, na *Projeto* e no programa *Arquitetos na TV*. Dirigiu a 2ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, em 1993, permanecendo como diretor da Fundação Bienal até 1995, além de dar aulas de desenho na FAU/Mackenzie de 1961 a 1964, quando foi afastado do cargo pela ditadura militar.

Pretende-se demonstrar que tanto a estética quanto a visão política dos dois arquitetos se direcionam à função social e antropológica da arquitetura teatral e estabelecem uma estreita relação entre o ser humano e obra, ao longo da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Arquitetura teatral; Lina Bo Bardi; Fabio Penteadó.

THEATRE, CITY AND TERRITORIALITY: FISSURES IN THE WEST ZONE OF RIO DE JANEIRO

TEATRO, CIDADE E TERRITORIALIDADE: FRESTAS NA ZONA OESTE DO RIO DE JANEIRO

Sara Fagundes de Oliveira¹¹

To think about theatre is to think about space, whether through the relationships established between stage and audience, through the construction of the spatiality and visuality of the scene, or through the meanings, uses, and significances that the spaces bound to theatrical practice have developed and continue to develop with the city—from the street to theatre buildings.

The spatial dimension, whether thought through the city, the theatre, or the relation between both—is not an a priori condition or a surface, forms through which colonial modernity elaborated the idea of space. For the geographer Doreen Massey, space is both (i) a product of inter-relations, and (ii) a sphere of multiplicity, and precisely because it is the sphere of multiplicity, (iii) it is in process—never finished or closed, but in constant becoming. That is, there exists a chain from which the spatial dimension rises as condition, result (and possibility) of life itself.

If space is practiced socially and reveals relations of power, observing the history of Rio de Janeiro's theatre buildings—above all the large theatres built from the 19th century onwards—allows one to read them as centralities of symbolic and material diffusion of a city project marked by coloniality: a patriarchal, Christian, bourgeois, and white model. Thus, thinking about the use of those buildings as the emergence of headquarters of theatrical groups and companies demands recognizing theatre space as a spatial form that privileges whiteness.

However, if it is not possible to disentangle theatre and city from colonial forces, it is necessary to think of those relations from movements that confront the oppressions, hierarchies, and dichotomies instituted by the colonial project. Therefore, one must look at the city from bodies and spaces that, in everyday life, invent 'life in the fissure', for historically this city is an expression of a diversity of 'other symbolic processes' and, thus, of a territorial multiplicity that constantly tensions structures, models, and narratives marked by coloniality.

¹¹ Arquiteta, cenógrafa, iluminadora, professora e pesquisadora. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Unirio, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC - MG. Integra o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio), onde investiga as relações entre teatro e cidade a partir da dimensão espacial. Professora do Departamento de Letras e Artes da Cena da PUC - RJ e da Faculdade Angel Vianna, onde leciona disciplinas voltadas ao espaço e à visualidade cênica.

It is from this perspective that is inscribed the trajectory of *Cia. Draca*, from Pedra de Guaratiba, a neighbourhood in the West Zone of Rio de Janeiro located more than 50 km away from the city's central region. The company, created in 2010 by Rodrigo Castro, inaugurated in 2020 a headquarters that could, in addition to housing rehearsals and creative processes, foster a theatrical production from Pedra de Guaratiba for Pedra de Guaratiba and for the West Zone. The space, collectively built by its members, houses not only activities related to artistic practice but also pedagogical activities, such as theatre, dance, and music classes, as well as fostering and producing workshops, soirees, and conversation circles. Moreover, the space hosts different cultural projects developed there, such as *Identidade Cultural* and the poetry collective *Malkia's*. In 2021, the group inaugurated at the headquarters the *Teatro de Bolso Waldir Onofre*, becoming the neighbourhood's first theatre-stage and audiences contested by the population. Therefore, *Cia. Draca's* headquarters constitutes a crossroads of artistic, pedagogical, and affective practices that insurgently produce emancipatory and counter-colonial territorialities in the city.

Keywords: Theatre; City; Territoriality.

References:

- Lima, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo: Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. 1st ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000
- Massey, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Transl. by Hilda Pareto Maciel and Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- Porto-Gonçalves, Carlos Walter. "De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana." *Revista GEOgrafia* 8, no. 16 (2006).
- Santos, Milton. *O espaço do cidadão*. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011.
- Sibanda, Nkululeko. "Conceptualizing Alternative Theater and Alternative Performance Space in Postindependence Zimbabwe." *SAGE Open*, April–June 2019, 1–11.

Pensar o teatro é pensar o espaço, seja por meio das relações que se estabelecem entre cena e público, seja pela construção da espacialidade e visualidade da cena, ou pelos sentidos, usos e significados que os espaços atrelados à prática teatral desenvolveram e desenvolvem com a cidade — da rua aos edifícios teatrais.

A dimensão espacial — seja pensada por meio da cidade, do teatro ou da relação entre ambos — não é uma condição apriorística ou uma superfície, formas pelas quais a modernidade colonial elaborou a ideia de espaço. Para a geógrafa Doreen Massey, o espaço é tanto (i) produto de inter-relações quanto (ii) esfera da multiplicidade e, justamente por ser a esfera da multiplicidade, (iii) está em processo — nunca acabada ou fechada, mas em constante devir. Isto é, existe um encadeamento a partir do qual a dimensão espacial se ergue como condição, resultado [e possibilidade] da própria vida.

Se o espaço é praticado socialmente e revela relações de poder, observar a história dos edifícios teatrais do Rio de Janeiro — sobretudo os grandes teatros construídos a partir do século XIX — permite lê-los como centralidades de irradiação simbólica e material de um projeto de cidade marcado pela colonialidade: um modelo patriarcal, cristão, burguês e branco. Assim, pensar o uso desses edifícios como surgimento de sedes de grupos e companhias teatrais exige reconhecer o espaço teatral como forma espacial de privilégio da branquitude.

Entretanto, se não é possível desvincular o teatro e a cidade das forças coloniais, é preciso pensar tais relações a partir de movimentos que enfrentam as opressões, hierarquias e dicotomias instituídas pelo projeto colonial. Por isso, é preciso olhar para a cidade a partir de corpos e espaços que, cotidianamente, inventam ‘a vida na fresta’, pois, historicamente, esta cidade é expressão de uma diversidade de ‘outros processos simbólicos’ e, assim, de uma multiplicidade territorial que tensiona, a todo momento, estruturas, modelos e narrativas marcadas pela colonialidade.

É nessa perspectiva que se inscreve a trajetória da *Cia. Draca*, de Pedra de Guaratiba, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, localizado a mais de 50 km de distância da região central da cidade. A companhia, criada em 2010 por Rodrigo Castro, no ano de 2020 inaugurou uma sede que pudesse, além de abrigar ensaios e processos criativos, fomentar uma produção teatral da Pedra de Guaratiba para Pedra de Guaratiba e para a Zona Oeste. O espaço, construído coletivamente pelos integrantes, abriga não apenas atividades ligadas à prática artística, mas também atividades pedagógicas, como aulas de teatro, dança e música, além de fomentar e produzir workshops, saraus e rodas de conversa. Além disso, o espaço abriga diferentes projetos culturais desenvolvidos, como o *Identidade Cultural* e o coletivo de poesia *Malkia's*. No ano de 2021, o grupo inaugurou na sede o *Teatro de Bolso Waldir Onofre*, tornando-se o primeiro teatro do bairro — palco e plateia disputados pela população. Portanto, a sede da *Cia. Draca* se constitui como uma encruzilhada de práticas artísticas, pedagógicas e afetivas que insurge na cidade, produzindo territorialidades emancipatórias e contra coloniais.

Palavras-chave: Teatro; Cidade; Territorialidade.

**THE NAKED MAN AND THE CONCRETE SPACE: THE ARCHITECTURAL
PROJECTS BY FLÁVIO DE CARVALHO IN THE 1920s.**

***O HOMEM NU E O ESPAÇO CONCRETO: OS PROJETOS ARQUITETÓNICOS DE
FLÁVIO DE CARVALHO NA DÉCADA DE 1920.***

Carolina Lyra¹²

This work is the result of research into the work of Flávio de Carvalho, an engineer-architect, writer, artist and set designer, who did not respect the boundaries between art, science, and technological development in order to defend his progressive ideals for a new paradigm of individuals and a new architecture as their dwelling.

This study focuses the investigation on two architectural projects the artist developed in the 1920s in São Paulo. Both projects were submitted to competitions for the construction of public buildings: the *São Paulo Government Palace*, which he designed between 1927 and 1928 under the pseudonym *Eficácia*, and the *São Paulo State Congress Palace*, from 1929. The study argues that these two projects, though never built, acted as manifestos for a new architecture in Brazil.

After returning from his engineering and architecture studies at the University of Durham, in England, Flávio de Carvalho arrived in São Paulo with knowledge of new techniques and a discourse on efficiency in architecture. In some of the artist's accounts, this discourse could be confused with the Functionalism that was being championed in Europe at the same time and was already influencing Brazil through students returning to the country, like Flávio de Carvalho himself. However, as this study points out, there are some specific characteristics in the artist's work that are imbued with efficiency, which is associated with the progress of the individual as an autonomous being, free from preconceptions.

To analyse the characteristics that might align Flávio de Carvalho's work with Functionalism, we used publications by the European architects Le Corbusier and Walter Gropius, as they were influential thinkers in the continent where Carvalho received his education. We also examined the works by Rino Levi, born in São Paulo, and Gregori Warchavchik, a Ukrainian who arrived in the city in 1923. Both were educated at the

¹² Doutora em Artes Cênicas pela Unirio, Mestre em Teatro (Cenografia) pela ESMAE (Portugal) e Licenciada em Artes Cênicas pela UFRJ. Docente da Licenciatura e Mestrado em Teatro da ESMAE, autora do livro *É preciso ouvir o Homem Nu: um estudo sobre a poética de Flavio de Carvalho*, pesquisadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio), investigadora do CHAIA (Universidade de Évora) e Presidente do Conselho de Direção da Escola Básica da Ponte.

same university in Rome and were active in Brazil during the same period as the competitions featured in this study.

We analysed Carvalho's architectural projects through the artist's publications about his ideas on architecture and a new way of being. These ideas were based on a subjectivity already aligned with the Anthropophagic thought announced by Oswald de Andrade in his 1928 *Manifesto Antropófago* and, earlier, in the 1924 *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, publications that arose from the alignments announced at the 1922 Modern Art Week, held in São Paulo. The presence of the philosophical thought of Friedrich Nietzsche and the psychoanalytical thought of Sigmund Freud in Flávio de Carvalho's discourses form the basis of this connection with the Anthropophagic Modernists, even before their manifesto was announced, and constitute the foundation of this research on the artist's poetics.

This research's primary sources for analysing the artist's poetics are his published interviews and articles in newspapers and magazines, as we believe these were the main means by which he transmitted his ideas. These publications are often in the tone of a manifesto for a new architecture and a new way of being. The variety and quantity of publications found between the 1920s and 1930s in São Paulo newspapers reinforce this objective and highlight his influence in the media, whether as a respected engineer or in discourses that blended scientific knowledge with philosophical and psychoanalytical ideas that were still poorly understood by the public.

Keywords: Flávio de Carvalho; Architecture; Anthropophagy.

References:

- Andrade, Oswald. 1970. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (Obras Completas de Oswald de Andrade, 6).
- Carvalho, Flávio. 1938. "A casa do homem do século XX: palestra realizada na radio cultura em 27-1-938". *Problemas*, ano I, n. 6, mar., p. 51.
- Freud, Sigmund. 2001. *Totem e tabu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. 1997. *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres*. Lisboa: Relógio D'água.
- Lyra, Carolina. 2020. "A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico" PhD diss., Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Este trabalho é resultado de uma investigação sobre a obra de Flávio de Carvalho, engenheiro-arquiteto, escritor, artista plástico, cenógrafo, que não respeitou as fronteiras entre as artes, a ciência e o desenvolvimento tecnológico, para defender os seus ideais progressistas por um novo paradigma para os indivíduos e uma nova arquitetura como habitação destes.

Este estudo tem como recorte dois projetos arquitetônicos elaborados na década de 1920 em São Paulo, projetos inscritos em concursos para construção de edifícios públicos: *Palácio do Governo*

de São Paulo, apresentado sob o pseudônimo *Eficácia* em 1928, e o *Palácio do Congresso do Estado de São Paulo*, de 1929. Defende-se que os dois projetos, ainda que não edificadas, agiram como manifestos por uma nova arquitetura no Brasil.

Flávio de Carvalho, depois de retornar do curso de engenharia e arquitetura na Universidade de Durham, Inglaterra, chega a São Paulo com novas técnicas e um discurso sobre a eficiência na arquitetura. Em certos relatos do artista este discurso pode, se não aprofundado, confundir-se com o Funcionalismo defendido na mesma época na Europa e que já contaminava o Brasil através de estudantes que, como Flávio, retornavam ou chegavam ao país. No entanto, como aponta o presente estudo, existem algumas especificidades na obra deste artista contaminadas pela eficiência, associadas ao progresso do indivíduo como ser autônomo e livre de preconceções.

Para analisar as características que podem aproximar a obra de Flávio de Carvalho do Funcionalismo, utilizamos publicações dos arquitetos Le Corbusier e Walter Gropius, como pensadores europeus, tendo sido o continente de formação de Flávio, além de Rino Levi, nascido em São Paulo, e Gregori Warchavchik, ucraniano que chegou à cidade em 1923, ambos formados na mesma universidade em Roma, que atuaram no Brasil no mesmo período dos concursos citados no presente trabalho.

Os projetos arquitetônicos de Flávio são analisados pelas publicações do artista acerca dos seus ideais de arquitetura, mas também de um novo modo de ser baseado numa subjetividade já alinhada ao pensamento antropofágico anunciado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* de 1928 e, anteriormente, no *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, de 1924, publicações que surgem depois de alinhamentos anunciados na *Semana de Arte Moderna* de 1922. A presença do pensamento filosófico de Friedrich Nietzsche e psicanalítico de Sigmund Freud nos discursos de Flávio de Carvalho são a base desta aproximação com os Modernistas Antropófagos, mesmo antes do anúncio de seu manifesto, e constituem as bases desta pesquisa sobre a poética do artista.

A presente pesquisa tem como principais fontes para análise da poética do artista publicações de entrevistas e artigos em jornais e revistas, por entendermos que foram os meios de transmissão de suas ideias. Estas publicações são muitas vezes em tom de manifesto por uma nova arquitetura e um novo modo de ser. A variedade e quantidade de publicações encontradas entre as décadas de 1920 e 1930 nos jornais do Estado de São Paulo, reforçam este objetivo e a sua influência nos meios de comunicação, seja como respeitado engenheiro, ou em discursos que mesclam o conhecimento científico e os filosóficos e psicanalíticos ainda pouco compreendidos pela grande massa de leitores.

Palavras-Chave: Flávio de Carvalho; Arquitetura; Antropofagia.

ARCHITECTURE AND HERITAGE

ARCHITECTURE IS HERITAGE

ARQUITETURA É PATRIMÔNIO.

Andréa de Lacerda Pessôa Borde¹³

Architecture is heritage in the broadest sense of these two terms. Architecture is a setting, but also a character in our lives. One of the best-known examples is the book *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 2009), published in 1831, in which the Cathedral, more than a scenery, is its main character. It is impossible not to evoke the reading of Hugo when we enter the recently restored Cathedral. Another example, more recent, is the poem *A Casa* (Moraes, 1970), which has been part of children's imagination for five decades. These are just two of the remarkable literary examples that underline the multiple expressions of architecture in our imaginary and cultural identity.

Here are two recent examples produced in the Academy that awaken reflections on the subject. The first is the history of the buildings that hosted, and the one that still chairs, the teaching of architecture at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ). Classroom buildings are designed by teachers and alumni of the School of Architecture and Urbanism (FAU), in which students learn their craft. This year, the FAU celebrates 80 years as an autonomous unit and in 2026 it completes 65 years since the inauguration of the *Jorge Machado Moreira Building*, the current headquarters of FAU-UFRJ, and 10 years since its recognition as cultural heritage of the city of Rio de Janeiro. Can it be said that the competence of building (Choay, 1992) remains as a language for current students and teachers who study and work in the *Jorge Machado Moreira Building*? If not, how to promote it? How to incorporate new signs into this language?

The second example is the final graduation work *Traces of Invisibility: urban representations and absent presence in Nova Iguaçu*, in which Breno Lima, a student of this building-classroom and resident of Nova Iguaçu, portrays, with sensitivity, in precious drawings a population that makes the street become its shelter, its home, and place of sociability. The self-built shelters with reused materials, reinvented by these rutters, are an integral part of the contemporary city and our cultural identity. How to approach, without

¹³ Full professor at FAU/ UFRJ and permanent teacher of PROURB/ UFRJ. Master's in visual arts and Doctor in Urbanism by UFRJ. Postdoctoral in Architecture and Urbanism (UFBA). Member of the Free Research Forum of the Advanced Program in Contemporary Culture (PACC) of the Faculty of Arts (FL/UFRJ). Leader of LAPA (CNPq research group). Member of the Municipal Council for the Protection of the Cultural Heritage of the City of Rio de Janeiro (CMPC/RJ), and of the International Committee of Experts (ISC) in Urbanism + Landscape of DOCOMOMO International (International Committee for Documentation and Conservation of the Modern Movement); and researcher of the PHI Network (Ibero-American Historical + Cultural Heritage).

demagogy, the questions that the dialogues drawn by Breno Lima bring from the point of view of our theme? This theme assumes increased relevance in contemporaneity, considering that a significant portion of the city's inhabitants lives on the streets and thinks of ways to enable the transition, i.e., from what already exists to a sustainable future, to be thoroughly enjoyed by future generations, and has dominated the debate in all fields of knowledge. Would it be the case to question the statement that gave rise to this text or to specify what meanings architecture and heritage assume in contemporaneity?

Keywords: Architecture as heritage; University; Drawings.

References:

Hugo, Victor. *Notre Dame de Paris*. Paris: Gallimard-Jeunesse, 2009.
Moraes, Vinicius de. *The Ark of Noah*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1970.
Choay, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Le Seuil, 1992.
Borde, Andréa de L. P. and Bellinha, Paulo R.T (org.) *Conservation and Reactivation of the University Architectural Heritage*. New York: PROURB, 2015.

Arquitetura é patrimônio no sentido mais amplo desses dois termos. A arquitetura é cenário, mas também personagem das nossas vidas. Um dos exemplos mais conhecidos é o livro *Notre-Dame de Paris* (Hugo, 2009), publicado em 1831, no qual a catedral mais do que cenário é seu personagem principal. Impossível não evocar a leitura de Hugo ao entrarmos na Catedral recém-restaurada. Outro exemplo, mais recente, é o poema *A Casa* (Moraes, 1970), que participa do imaginário infantil há cinco décadas. Esses são apenas dois dos notáveis exemplos literários que sublinham as múltiplas expressões da arquitetura em nosso imaginário e identidade cultural.

Trago aqui dois exemplos recentes produzidos na Academia que despertam reflexões sobre o tema. O primeiro, a história dos edifícios que sediaram, e daquele que ainda sedia, o ensino da arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Edifícios-aula, projetados por professores e ex-alunos do Curso de arquitetura e Urbanismo nos quais os alunos aprendem o seu ofício. Este ano a FAU comemora 80 anos como unidade autônoma e, em 2026, completam-se 65 anos da inauguração do *Edifício Jorge Machado Moreira*, a atual sede da FAU-UFRJ, e 10 anos que foi reconhecido como patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro. Será que se pode afirmar que a competência de edificar (Choay, 1992) ainda permanece como uma linguagem para os atuais alunos e professores que estudam e trabalham no *Edifício Jorge Machado Moreira*? Caso não seja, como promovê-la; como incorporar novos signos a esta linguagem?

O segundo exemplo, é o trabalho final de graduação *Traços da Invisibilidade: representações urbanas e a presença ausente em Nova Iguaçu*, no qual Breno Lima, um aluno desse edifício-aula e morador de Nova Iguaçu, retrata, com sensibilidade, em preciosos desenhos, uma população que faz da rua seu abrigo, sua casa, lugar de sociabilidade. Os abrigos autoconstruídos com materiais

reaproveitados, reinventados por esses ‘ruadores’ são parte integrante da cidade contemporânea e da nossa identidade cultural. Como abordar, sem demagogia, as questões que os diálogos desenhados de Breno Lima trazem do ponto de vista do nosso tema? Esse tema assume redobrada relevância na contemporaneidade considerando que uma parcela considerável da cidade mora nas ruas e que pensar formas de viabilizar a transição – ou seja, do que já existe - para um futuro sustentável, a ser plenamente desfrutado pelas futuras gerações tem dominado o debate em todos os campos do conhecimento. Seria o caso de questionar a afirmação que deu origem a este texto ou de precisar quais sentidos a arquitetura e o patrimônio assumem na contemporaneidade?

Palavras-chave: Arquitetura como patrimônio; Universidade; Desenhos.

HERITAGE, ARCHITECTURE, URBAN PLANNING AND DEVELOPMENT

PATRIMÔNIO, ARQUITETURA, URBANISMO E O DESENVOLVIMENTO

Leonardo Marques Mesentier¹⁴

Mesentier (2024) argued that for development to occur there must be a social subject capable of developing and constructing projects that lead to development. The existence of such projects depends on an identity built on memory, given that the process of constructing identity and memory is conditioned by external representations materialized in the world.

Mesentier (2024) sought to indicate that, given the relevance of cultural heritage to memory and identity, its existence and social appropriation participate as elements that contribute to the formation and reproduction of collective subjects and their actions toward development. This presentation seeks to develop this reflection by pointing out how heritage, architecture, and urbanism can become fundamental elements in the production of identity for collective political subjects.

The article seeks to point out that while architecture and urbanism can constitute representations of the identities of collective subjects, their role is not identical to that of heritage. While heritage is a key element in the relationship between social memory and identity, architecture and urbanism, artistic expressions, are key elements in the relationship between identity and the project of the political subject. Thus, the article argues that, in general, art plays a fundamental role in the construction of the social project of collective subjects, exploring the history of architecture and urbanism.

However, to recognize the role of heritage, architecture, and urban planning, first it is necessary to overcome an alternative view of development to the economic one. Contrary to this idea, this article begins with a perspective that seeks to understand development based on its objective: a society with greater security, longevity, life satisfaction, and freedom. It considers that development consists of two vectors: one that aims to control the forces of nature and the other that seeks to control social forces. By accepting this perspective, it is easier to understand, on the one hand, that development is not the immanent result of a process and, on the other, that development implies the existence of a project for building a desired future - a project that finds its visibility in

¹⁴Graduated in Architecture and Urbanism from UFRJ (1983), master's degree (1992) and PhD in Urban and Regional Planning from UFRJ (2001). Professor of the Architecture and Urbanism course at the Federal University of Fluminense. Vice coordinator of the course (2017-2020). Visiting professor at the University of Coimbra (2023). Head of the Department of Urbanism, EAU of UFF (2023.2-2025.1).

artistic representations. Finally, it seeks to indicate that, given the relevance of cultural heritage to memory and identity, and that of architecture and urban planning to the relationship between collective identities and social projects, their existence and social appropriation participate as elements that contribute to the formation and reproduction of collective subjects and their actions toward development. Thus, we seek to examine how memory, identity and project, in an articulated manner, constitute essential elements for the mobilization of collective subjects in favour of their development.

Keywords: Heritage; Architecture and urban planning; Development.

References:

- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. Vol.1 São Paulo: Brasiliense, 1985
Cavalcanti, Lauro. *Preocupações do Belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.
Jimenez, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2000.
Mesentier, L. M. de. (2024). Memória, identidade e projeto: patrimônio é desenvolvimento. *Caderno Pedagógico*, 21(3), e3329. <https://doi.org/10.54033/cadpedv21n3-157>

Mesentier (2024) argumentou que para que o desenvolvimento ocorra é preciso que exista um sujeito social, capaz de elaborar e construir projetos que conduzam ao desenvolvimento. A existência de tais projetos depende de uma identidade constituída com base na memória. Dado que o processo de construção da identidade e da memória é condicionado por representações externas, materializadas no mundo, Mesentier (2024) procurou indicar que, dada a relevância do patrimônio cultural para a memória e a identidade, sua existência e apropriação social participam como elementos que contribuem para a formação e reprodução de sujeitos coletivos e sua ação para o desenvolvimento.

Nesta apresentação busca-se desenvolver esta reflexão apontando que, tal qual o patrimônio, a arquitetura e o urbanismo podem se converter em elementos fundamentais da produção de identidade dos sujeitos políticos coletivos. No entanto, o artigo busca apontar que, se a arquitetura e o urbanismo podem se constituir em representações de identidades dos sujeitos coletivos, sua atuação não é idêntica à do patrimônio. Enquanto o patrimônio se coloca como um elemento chave da relação da memória social com a identidade, a arquitetura e o urbanismo, expressões artísticas, se colocam como elementos chaves na relação entre identidade e projeto do sujeito político. Assim, o artigo argumenta que, de modo geral, a arte tem um papel fundamental na construção do projeto social dos sujeitos coletivos, explorando a história da arquitetura e do urbanismo.

Mas, para o reconhecimento da atuação do patrimônio e da arquitetura e urbanismo, é preciso inicialmente superar uma visão alternativa à visão economicista do desenvolvimento. Na contramão desta ideia este artigo parte da perspectiva que busca compreender o desenvolvimento a partir do seu objetivo: uma sociedade com mais segurança, longevidade, satisfação com a vida

e liberdade e considera que o desenvolvimento é constituído por dois vetores: um que visa controlar as forças da natureza e outro que busca o controle das forças sociais.

Ao aceitar esta perspectiva, é mais fácil compreender, por um lado, que o desenvolvimento não é o resultado imane de um processo e, por outro lado, que o desenvolvimento implica a existência de um projeto para a construção de um futuro desejado. Projeto que encontra sua visibilidade em representações artísticas.

Por fim, procura-se indicar que, dada a relevância do patrimônio cultural para a memória e a identidade, e da arquitetura e urbanismo para a relação das identidades coletivas com os projetos sociais, sua existência e apropriação social participam como elementos que contribuem para a formação e reprodução de sujeitos coletivos e sua ação para o desenvolvimento. Assim, busca-se examinar como memória, identidade e projeto, de forma articulada, constituem elementos essenciais para a mobilização dos sujeitos coletivos em favor do seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Patrimônio; Arquitetura e urbanismo; Desenvolvimento.

EFFECTIVE AFFECTIONS: ASSEMBLING IMAGES, TIMES AND MEANINGS OF PLACES [TOWARDS DESIGN]

AFETOS EFETIVOS: MONTAR IMAGENS, TEMPOS E SENTIDOS DOS LUGARES [NA PERSPECTIVA DO PROJETO]

Fabiola do Valle Zonno¹⁵

Didi-Huberman (2016, p.28-29), in the company of Bergson, Merleau-Ponty, Freud and Deleuze, affirms that emotion is an active gesture—a movement within myself, so profound that it escapes reason, and outside of myself, that passes through me and then disappears—which is more of an event than a matter of self. A gesture that ‘possesses’ us, but we do not ‘possess’ it entirely. The author takes a stand: affections, being effective motions, can be mobilized ethically in our society.

Fundamental in the field of cultural heritage is the question of values that mobilise many dimensions, especially the affective one, as Meneses (2009) indicates. Affections constitute references of identification; they are intertwined with the ways we experience and perform places.

Reverberations in this paper: how to probe the values implied in the experiences of places—recognize affections? How do we propose experiences that enhance affections in relation to what we agree to call heritage? How, based on complexity—in weaving together and embracing difference—do we design according to an ethical dimension and considering the movement of re-signifying the past as a living heritage?

The answers, diverse as they are, all imply proximity—not only phenomenological, through embodied experience, but also shared, with empathy, through the recognition of what is common among us and what distinguishes us—both important to a social and (inter)subjective ecology.

The research-creation gestures that have been consolidated as a program of actions by the group I coordinate resulted in the works *Atlas do Encantado* in 2020 and *Atlas.Memória.UFRJ* in 2022 (Zonno, 2023), among others under my guidance. They demonstrate the power of image montage in provoking sensitive experiences, reflections and reinventions. Each image can affect us and, when put into play, is explored fragmentarily and intertextually—as a medium of contemporary thinking about time and

¹⁵ Doutora e Mestre em História Social da Cultura, além de Especialista em Comunicação e Imagem pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Arquiteta e Urbanista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e docente permanente dos Programas de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ) e Projeto e Patrimônio (PGPP).

the meanings of places, about memory, history, and heritage. Whether presented on 'tables' or in sequences in time—as in the movies that explore the 'Kuleschov' effect, or in literature in which we follow the stream of consciousness (and unconsciousness) of a character—montages can expose links and clashes. In these anachronistic explorations (which summon Dadaist and Surrealist collages as well as montage in cinema and events in performances), the phenomenal joins the conceptual, and delay, free association, paradox, and even conflict are experimented.

It is important to investigate how, over time, different perspectives have been and are being constructed on heritage and to engender other narratives, fictions and reflections on possible futures. Poetics are in perspective, in relation to what is cultivated in relation to memory, which can move and nourish artistic creative thinking.

Collecting and assembling images—presences and absences (including traumas), knowledge, practices, and gestures—that reveal emotions, opens possibilities of design in a broader and more effective way, through educational actions and proposals for intervention. Then emerge possibilities of creative thinking in art, including architecture, based on a discussion about values and in dialogue with what already exists—affirming an ethical and 'weak' (Solà-Morales, 2003 [1995]) aesthetic position, that explores traces of time, events, and experiences of those who live, must preserve and create heritage.

Keywords: Montage; Affections; Heritage values.

References:

- Didi-Huberman, Georges. 2017. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. 2016. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34.
- Meneses, Ulpiano. 2009. "O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas". Conferência Magnal Fórum Nacional de Patrimônio Cultural. Ouro Preto, MG: IPHAN, p. 25-39.
- Solà-Morales, Ignasi. 2003. "Arquitetura débil" [1995]. In Diferencias – topografia de la arquitectura contemporanea. Barcelona: Gustavo Gili, p.64-81.
- Zonno, Fabiola do Valle. "Atlas.Memória.UFRJ: uma proposta em educação patrimonial via gestos artísticos". 2023. In Olhares sobre patrimônio e universidade: educação, gestão e projeto. Rio de Janeiro: Rio Books, p.27-63.

Didi-Huberman (2016, p.28-29), na companhia de Bergson, Merleau-Ponty, Freud e Deleuze, afirma que a emoção é gesto ativo - movimento em mim tão profundo que foge à razão, e fora de mim que me atravessa para depois se perder - que é da ordem mais do evento do que uma questão do eu. Um gesto que nos 'possui', mas não 'possuímos' por inteiro. O autor se posiciona: afetos, por serem moções efetivas, podem ser mobilizados, eticamente, em nossa sociedade.

Fundamental é, no campo do patrimônio cultural, a questão dos valores que mobiliza várias dimensões, em especial, a afetiva - como afirma Meneses (2009). Afetos que constituem referências de identificação, entrelaçadas aos modos como vivenciamos, performamos os lugares.

Reverberações neste ensaio: como sondar os valores implicados nas experiências dos lugares - reconhecer afetos? como podemos propor experiências potencializando afetos em relação àquilo que acordamos chamar de patrimônio? Como, a partir da complexidade - no tecer-junto e acolhendo a diferença - pensamos o projeto consoante a uma dimensão ética e considerando a ressignificação do passado, o patrimônio vivo?

As respostas, diversas, todas implicam em proximidade – não só fenomenologicamente, por meio da experiência corporificada, mas também compartilhada, com empatia, por meio do reconhecimento do que entre nós seja comum e o que nos distingue - ambos importantes para uma ecologia social e (inter)subjativa.

Os gestos de pesquisa-criação que se consolidaram como um programa de ações do grupo que coordeno resultaram nos trabalhos *Atlas do Encantado* de 2020 e no *Atlas.Memória.UFRJ* de 2022 (Zonno, 2023), entre outros sob minha orientação; eles evidenciam a potência da montagem de imagens na provocação de experiências sensíveis, reflexões e reinvenções. Cada imagem é capaz de nos afetar e, posta em jogo, é explorada fragmentaria e intertextualmente - como meio do pensar contemporâneo sobre o tempo e os sentidos dos lugares, sobre a memória, a história e o patrimônio. Sejam apresentadas nas ‘mesas’ ou em sequências no tempo - como em filmes é explorado o efeito ‘Kuleschov’ ou ainda na literatura o fluxo de consciência (e de inconsciente) de um personagem - as montagens podem expor elos e choques. Nessas explorações anacrônicas (que convocam colagens dadaístas e surrealistas bem como o montar no cinema e o evento na performance), o fenomênico se une ao conceitual, e são experimentados a demora, a livre associação, a analogia, o paradoxo e até o conflito.

Importa investigar como, no tempo, olhares diversos foram e são construídos sobre o patrimônio e engendrar outras narrativas, fabulações e reflexões sobre futuros possíveis. O poético está em perspectiva, na relação com o que se cultiva na relação com a memória, com o que é capaz de emocionar e alimentar um pensar-criar artístico.

Colecionar e montar imagens - presenças e ausências (também traumas), saberes, práticas e gestos - que expõem afetos abrem caminhos para o projeto de modo ampliado, efetivo, por meio de ações educativas e propostas de intervenção. Daí desdobram-se possibilidades de criação artística, incluindo a arquitetura, baseadas na discussão sobre valores e em diálogo com o existente - afirmando uma posição ética e estética, “débil” (Solà-Morales, 2003 [1995]), que explora indícios do tempo, eventos e experiências daqueles que vivenciam, devem preservar e criam patrimônio.

Palavras-Chave: Montagem; Afetos; Valores patrimoniais.

HERITAGE AND CONTEMPORARY ARCHITECTURE

PATRIMÔNIO E ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Cêça Guimaraes¹⁶

This paper presents the results of studies on tall buildings located in downtown Rio de Janeiro and constructed in the vicinity of Rio Branco Avenue, the National Museum of Fine Arts, and the Imperial Palace. These buildings' designs, carried out by renowned architects, were analysed and approved by the technical bodies of the National Institute of Historic and Artistic Heritage (IPHAN) and the Rio de Janeiro City Hall between the 1920s and 1970s. Thus, the buildings became integral objects of urban spaces that could motivate actions aimed at protecting properties listed by federal legislation.

The paper aims to present analyses of the functional program and architectural elements developed across different periods and technologies. Simultaneously, the study also demonstrates the effectiveness of preservation efforts for these historic structures, carried out in different eras. In this sense, in addition to describing the historical and urban situation of the buildings under analysis, the text presents comments on the project approval and bureaucratic procedures, in accordance with the documentary records held in the IPHAN archives. The main buildings discussed in this article are the following: *Manhattan Tower, Big, Cidade do Rio de Janeiro, Candido Mendes, Linneo de Paula Machado, Caixa Econômica Federal and Avenida Central.*

The emptying of Rio de Janeiro's downtown area, currently experiencing notable increase due to the significant shift in work patterns, and, consequently, the changes in the economic and financial value of built-space in the central area, have led to the presumed abandonment of these buildings. However, the interest in transforming these buildings, originally designed for commercial and service purposes, into residential condominiums represents a compelling topic for further study. Despite the concrete constraints of the buildings' structure and infrastructure, it is subsequently assessed that the rationalist language and functional style of these buildings may be positive factors in the viability of transforming their past uses.

Keywords: Contemporary Architecture; Skyscrapers, Architectural and Urban Heritage.

¹⁶ Arquiteta, pesquisadora CNPq, professora UFRJ/Proarq, UERJ/ESDI-PPGPA e UFPE/MDU-LUP e Conselheira do Departamento do Rio de Janeiro do Instituto de Arquitetos do Brasil. Autora de livros sobre arquitetura moderna, patrimônio cultural e Museologia, entre os quais se destacam: *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*; *Lucio Costa: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro*; e a série *Museografia e Arquitetura de Museus*.

References:

- Abreu, Mauricio. A evolução urbana do Rio de Janeiro. 1988. Rio de Janeiro: Iphan Rio.
Bennett, David. Skyscrapers, form and function. 1995. Londres: Simon & Schuster.
Guimaraens, Cêça. Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional. 2024. Rio de Janeiro: Rio Books.
Willis, Carol. Form follows finance. 1995. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.
Zein, Ruth Verde. Revisões historiográficas. 2022. Rio de Janeiro: Rio Books.

O *paper* apresenta resultados de estudos sobre edifícios altos localizados no centro do Rio de Janeiro e construídos nas vizinhanças da avenida Rio Branco, do Museu Nacional de Belas Artes e do Paço Imperial. Os projetos de tais edifícios, elaborados por conhecidos arquitetos, foram analisados e aprovados nas instâncias técnicas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan e da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1970. Dessa maneira, os edifícios tornaram-se objetos integrantes dos espaços urbanos que poderiam motivar ações destinadas à proteção de bens tombados por legislação de âmbito federal.

Pretende-se expor análises do programa funcional e dos elementos arquitetônicos elaborados em diferentes tempos e tecnologias; em simultâneo, o estudo também demonstra a eficácia das atividades de preservação dessas arquiteturas tornadas históricas e levadas a efeito em diferentes épocas. Nesse sentido, além de descrever a situação histórico-urbanística dos edifícios em análise, o texto apresenta comentários sobre os procedimentos de aprovação dos projetos e a tramitação burocrática, em acordo com os registros documentais constantes dos arquivos do Iphan. Os principais edifícios de que trata este artigo são os seguintes: *Manhattan Tower*, *Big*, *Cidade do Rio de Janeiro*, *Candido Mendes*, *Linneo de Paula Machado*, *Caixa Econômica Federal* e *Avenida Central*.

O esvaziamento do centro do Rio de Janeiro, ora em crescimento notável, em virtude da forte mudança no modo de trabalho, e, conseqüentemente, as alterações no valor econômico e financeiro do espaço construído na área central, provocam o suposto abandono dessas edificações. No entanto, o interesse por transformar em condomínios residenciais tais construções, originalmente projetadas com a finalidade comercial e de serviços, representa uma pauta sugestiva para o estudo. Apesar das concretas imposições da estrutura e da infraestrutura edilícias, avalia-se, na seqüência, que a linguagem racionalista e o estilo funcional dessas edificações podem ser fatores positivos para a viabilidade das transformações dos usos pretéritos.

Palavras-chaves: Arquitetura Contemporânea; Arranha-céus; Patrimônio Arquitetônico e Urbano.

THEATRE AND VISUAL ARTS

DEBORA COLKER: THE SACRATION OF HIBRIDISM ON STAGE

DEBORA COLKER: A SAGRAÇÃO DO HIBRIDISMO EM CENA

Elizabeth Jacob

To deal with the subject of theatre and visual arts, I let myself be guided by the emotion generated by Débora Colker's *Sagração*, a free adaptation of Stravinski's *The Rite of Spring*, which aims to reflect on the origin, evolution and continuity of human existence on Earth. If we can say that Stravinsky was inspired by ancient Slavic and Russian pagan myths and rituals for his composition, it is also valid to say that Colker sought out the worldview of Brazil's native peoples, interweaving it with original music and Judeo-Christian myths.

To celebrate the Human path at a time when we are faced with the enormous destruction of the planet by capitalism, Colker has created a hybrid, sensitive and strongly political show in which the sacrificial ending present in the original work has been replaced by hope for the regeneration of the planet and humanity. By fusing different eras, traditions and cultures, the work produces a gesture of updating and historical appropriation that explodes linear time, establishing a spiral time where different cultural layers overlap and tension each other. Gringo Cardia, art director, brought 170 4-meter bamboos and a large-format hammock to the stage, which are used as extensions of the bodies, composing different spatialities. These extremely plastic scenic elements provoke the dancers' bodies, activating the space as living matter. For Lepecki (2006), choreography and performance are ways of inscribing and embodying the body in space-time and can form zones of indiscernibility. This is evident in several moments of the show, most notably the moment when we see the dancer suspended by the net. Her body merges with this material, and the movement is slowed down, giving way to a dense presence. This slowness causes the logic of productivity to slow down, establishing a politics of presence. The same often happens with the bamboo. The bodies often remain contained, in a state of tension or immobility, which leads the viewer to contemplate. The occupation of space is dense and by placing the dancers in structures that offer real physical resistance, such as the bamboos or the hammock, Colker challenges the logic of traditional technical fluidity. At many moments, the dancers perform the weight of gravity, the movement becomes heavy, ritualistically conditioned, extremely physical.

The dancers must deal with the resistance and characteristics of matter in a confrontation between internal and external forces and in constant tension with the objects.

The lighting, a relevant dramaturgical layer, transforms the bodies, creates atmospheres

and proposes zones of symbolic transition. The hybrid structures, man-object, in constant transformation, affect the audience in a dense and synesthetic way, establishing a sensory world that pulses, exudes and summons the spectator. The performance operates as a continuous becoming, materializing as expanded, transdisciplinary theatre, a theatre of crossing, where the scene becomes territory and the body a symbolic continent of a world to come. The fusion between theatre, ritual, music and the visual arts occurs not only in form, but also in the ethical depths of the work.

Keywords: Debora Colker; Performative theatre; Scenography.

References:

- Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo:Brasiliense, 1985.
- Deleuze, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1.São Paulo: Editora 34, 1995.
- Féral, Josette. O Teatro Performativo: Do texto à cena. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Lepecki, André. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006.
- , 9 variações sobre coisas e performance Urdimento: Revista de estudos em artes cênicas, Udesc, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194/2327>

Para tratar do tema Teatro e artes visuais deixei-me guiar pela emoção gerada por *Sagração* de Débora Colker, adaptação livre de *Sagração da primavera* de Stravinski que tem por fim empreender uma reflexão sobre a origem, evolução e continuidade da existência humana na Terra. Se podemos afirmar que Stravinsky se inspirou em mitos e rituais pagãos ancestrais eslavos e russos para sua composição, também é válido dizer que Colker buscou a cosmovisão dos povos originários brasileiros entrelaçando-a com a música original e mitos judaico-cristãos.

Para celebrar o caminho Humano num momento em que nos deparamos com a enorme destruição do planeta pelo capitalismo, Colker criou um espetáculo híbrido, sensível e de forte cunho político no qual o final sacrificial presente na obra original foi substituído pela esperança na regeneração do planeta e da humanidade. Ao fundir diferentes épocas, tradições e culturas a obra produz um gesto de atualização e apropriação histórica que faz explodir o tempo linear, instaurando um tempo espiralar, onde diferentes camadas culturais se sobrepõem e se tensionam. Gringo Cardia, a frente da direção de arte, trouxe para a cena 170 bambus de 4 metros e uma rede de grande formato, que são utilizados como extensões dos corpos compondo diversas espacialidades. Estes elementos cênicos, extremamente plásticos, provocam os corpos dos bailarinos, ativando o espaço como matéria viva. Para Lepecki (2006) a coreografia e a performance são formas de inscrever e encarnar o corpo no espaço-tempo sendo capazes de formar zonas de indiscernibilidade. Isso fica evidente em diversos momentos do espetáculo, destaque, o momento no qual vemos a bailarina suspensa pela rede. Seu corpo se funde com esta matéria e o movimento é ralentado, dando lugar

a uma presença densa. Esta vagarosidade provoca uma desaceleração da lógica da produtividade instaurando uma política de presença. Com os bambus, em muitos momentos, o mesmo ocorre. Os corpos, muitas vezes permanecem contidos, em estado de tensão ou imobilidade o que leva o espectador a contemplação. A ocupação do espaço é densa e, ao colocar os bailarinos em estruturas que propõem resistência física real, como os bambus ou a rede, Colker desafia a lógica da fluidez técnica tradicional. Em muitos momentos os bailarinos performam o peso da gravidade, o movimento se torna pesado, ritualisticamente condicionado, extremamente físico. Os bailarinos têm que lidar com a resistência e as características da matéria num confronto de forças internas e externas e em tensão constante com os objetos.

A iluminação, camada dramática relevante, transforma os corpos, cria atmosferas e propõe zonas de transição simbólica. As estruturas híbridas, homem-objeto, em constante transformação, impactam o público de forma densa e sinestésica instaurando um mundo sensorial que pulsa, transpira e convoca o espectador. A montagem opera o tempo cênico como devir contínuo, materializa-se como teatro expandido, transdisciplinar, um teatro de travessia, onde a cena se torna território e o corpo continente simbólico de um mundo por vir. A fusão entre teatro, ritual, música e artes visuais não ocorre apenas na forma, mas nas entranhas éticas da obra.

Palavras-chave: Debora Colker; Teatro performativo; Cenografia.

BETWEEN THE REALIST AND THE ILLUSIONIST: SCENOGRAPHIC THINKING IN THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES

ENTRE O REALISTA E O ILUSIONISTA: CENOGRAFIA COMO PENSAMENTO VISUAL NOS FINS DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Francisco Leocádio¹⁷

The scenography of Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac*, premiered in 1897 at the *Théâtre de la Porte Saint-Martin* in Paris and later performed in 1905 at Rio de Janeiro's *Theatro Lyrico*, is the central focus of this presentation. Based on an icono-semiological analysis of the production and on the theoretical insights of Patrice Pavis, this study reflects on the persistence of pictorial illusionism even in stage designs that aspired to greater visual realism. As Pavis argues, the term 'realism' in theatre is not inherently opposed to 'illusionism', but often constructed through it. At the turn of the 19th to the 20th century, scenic realism depended on visual and technical devices that evoked reality while preserving the spectator's awareness of the theatrical construction.

The analysis considers scenographic mechanisms employed in both the original production and the Brazilian presentations, with emphasis on solutions developed by designers Eugène Carpezat, Marcel Jambon, Lemeunier, Bailly and Victor Brard. The scenography of *Cyrano de Bergerac* combined painted perspectives, backdrops, wings, and three-dimensional elements to create visually rich environments aligned with the dramaturgy, while preserving the visual play of appearances and traditional theatricality. The combination of optical effects and volumetric construction reveals a pursuit of immersion, while reinforcing the fictional pact established with the audience.

This qualitative and historically interpretative research is grounded in documentary analysis of iconographic and critical sources from the period, including photographic records and press materials from both France and Brazil. The goal is to understand how visuality operated on Belle Époque stages during a transitional moment when the visual repertoires of Romanticism coexisted with early signs of Naturalism and Symbolism.

By discussing this historical scenario and its aesthetic implications, the study contributes to the field of scenographic heritage and theatre historiography. It demonstrates how late

¹⁷ Architect and urban planner, graduated from the UFRJ. He holds a master's and a PhD in Performing Arts from the Unirio. His professional practice focuses on Interior Architecture, Stage Lighting, and Theatrical and Exhibition Scenography. He is currently Adjunct Professor at the UFRJ. As an educator, he taught in the Interior Design program at SENAC-RJ, served as a substitute professor at the UFRJ Faculty of Architecture and Urbanism, and as a guest lecturer in the postgraduate scenography program at Universidade Veiga de Almeida. He was also a substitute professor at UFRJ's School of Fine Arts, and a visiting instructor at the Istituto Europeo di Design in Rio de Janeiro.

19th century productions still operated within a framework of visual enchantment inherited from earlier traditions, while simultaneously addressing shifting perceptual expectations from the audience. The *Cyrano* scenography is exemplary in this regard: though rooted in illusionist techniques, it actively contributes to the construction of meaning within the scene and to the audience's reception, challenging the idea that 19th century scenic design merely served as background decoration.

This research contributes to reframing interpretations that undermine the role of scenography from that period as a structural component of theatrical action. It reveals that, even at the end of the 19th century, a sophisticated visual thought was already at work in scenic composition—one that considered dramaturgy, the spatial architecture of the stage, and the audience's perceptual experience. The articulation between visual form and theatrical content highlights the scenographic project as an essential structuring force in performance, affirming theatrical visuality as both a language and a mode of cultural memory.

Keywords: Scenography; Theatre; Illusionism.

References:

- Pavis, Patrice. *Dicionário do teatro*. 2008. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Bezerra, Tânia Tamires Marcondes. 1999. "Os pintores-cenógrafos e a estética ilusionista no teatro paulista de 1900 a 1940". São Paulo, ECA/USP (Mestrado em Artes Cênicas).
- Bablet, Denis. *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*. 1965. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Zola, Emile. *O Romance experimental e o Naturalismo no teatro*. 1982. Trad. Italo Caroni e Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva.

A cenografia da montagem de *Cyrano* de Bergerac, de Edmond Rostand, estreada em 1897 no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, em Paris, e apresentada em 1905 no *Theatro Lyrico* do Rio de Janeiro, constitui o foco desta comunicação. Com base na análise ícono-semiológica do espetáculo e no pensamento de Patrice Pavis, este estudo propõe uma reflexão sobre a permanência do ilusionismo pictórico mesmo nas encenações que ambicionavam maior verossimilhança visual. Conforme argumenta Pavis, o termo 'realismo' no teatro não se opõe radicalmente ao 'ilusionismo', mas muitas vezes se constrói a partir dele. O realismo cênico, sobretudo na virada do século XIX para o XX, dependia de artifícios técnicos e visuais que evocavam o real sem, contudo, anularem a percepção do espectador sobre o caráter construído da cena.

A análise considera os dispositivos cenográficos empregados na montagem original e nas versões apresentadas ao público brasileiro, com ênfase nas soluções adotadas por cenógrafos/cenaristas Eugène Carpezat, Marcel Jambon, Lemeunier, Bailly e Victor Brard. A cenografia de *Cyrano* de

Bergerac articula pintura de perspectiva, telões, bastidores e elementos tridimensionais para criar ambientes visualmente ricos e coerentes com a dramaturgia, sem romper com o jogo de aparências e a teatralidade tradicional. A combinação entre efeitos ópticos e construção volumétrica expressa uma busca por imersão, ao mesmo tempo em que reforça o pacto ficcional com o público.

A pesquisa, de caráter qualitativo e histórico-interpretativo, parte da investigação documental de fontes iconográficas e críticas da época, incluindo registros fotográficos e impressos de periódicos franceses e brasileiros. Com isso, busca-se compreender como os dispositivos de visualidade operavam na cena teatral da *Belle Époque*, especialmente num momento de transição em que os repertórios visuais do romantismo conviviam com as primeiras manifestações do naturalismo e do simbolismo.

Ao discutir esse cenário histórico e seus desdobramentos estéticos, o trabalho insere-se no campo dos estudos sobre patrimônio cênico e história da cenografia, demonstrando como espetáculos do final do século XIX ainda operavam sob a lógica do encantamento visual herdada de tradições anteriores, mas já incorporavam novas expectativas perceptivas do público. A cenografia de *Cyrano* é exemplar nesse sentido: mesmo ancorada em procedimentos ilusionistas, participa ativamente da construção de sentido da cena e da recepção do espetáculo, desafiando a ideia de que os cenários do século XIX seriam apenas ‘pano de fundo’.

A pesquisa contribui, assim, para relativizar leituras que questionam a cenografia do período como estruturantes da ação cênica. Mostra-se que já no final do século XIX havia um pensamento visual articulado à dramaturgia, à espacialidade do palco e à experiência do espectador.

Palavras-Chave: Cenografia; Teatro; Ilusão.

O GRANDE SERTÃO: VEREDAS BY JOÃO GUIMARÃES ROSA THROUGH THE EYES OF BIA LESSA BETWEEN EXHIBITION, THEATRE AND CINEMA

O GRANDE SERTÃO: VEREDAS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA PELO OLHAR DE BIA LESSA ENTRE EXPOSIÇÃO, TEATRO E CINEMA

Cassia Maria Monteiro¹⁸

Published in 1956, *Grande Sertão: Veredas* narrates the saga of Riobaldo, a gunman and narrator who crosses the *sertão* to fight his greatest enemy, Hermógenes, and make a pact with the Devil. In the process, in addition to doubting the presence of the Devil, and consequently, of God, he experiences a forbidden love for Diadorim, a woman who disguises herself as a man to join the band of gunmen, calling into question Riobaldo's sexuality. The story takes place on the banks of the Urucuia River in the Brazilian backcountry between Bahia, Minas Gerais and Goiás. The literary work became a classic of Brazilian literature and was constantly compared to Johann Wolfgang von Goethe's Doctor Faustus.

Bia Lessa chose to create a critical space around the work of João Guimarães Rosa. For this purpose, the artist immersed herself deeply in this book, one of the author's major works. Starting from the premise that the backcountry is everywhere and that the backcountry is within us, Bia Lessa transposed Guimarães Rosa's work into different media. In her view, her role was not to adapt the book to these different media, but rather to curate excerpts while keeping the book as it is. She moved between the exhibition held in the temporary exhibition room at the Museum of the Portuguese Language between 2006 and 2007; the play and exhibition that premiered in São Paulo and Rio de Janeiro between 2017 and 2018; and the cinema with the film *O Diabo na Rua, no Meio do Redemunho*, which premiered at the 2023 Rio de Janeiro Film Festival. The artist created different tactics so as not to cast the book in a single image of what the Brazilian backcountry is imagined to be and showed a deep interest in revealing what is most original in each of these aesthetic languages.

The objective of this work, therefore, is to present these projects, highlighting the specificities that distinguish each of these versions, and to offer a critical analysis in which the poetic transposition of artistic languages converges. To this end, in addition to the primary sources of testimonials published on digital platforms, and newspaper and magazine reports, we will draw primarily on the concepts of theatricality and

¹⁸ Bachelor's, Master's, and Doctorate in Performing Arts from UNIRIO, Professor at the School of Fine Arts at UFRJ. Artist-researcher and Set Designer.

performativity explored in depth by Eduardo Andrade (2021), Peter Brook's *Empty Space* (1990), Máximo Canevacci's *Anthropology of Visual Communication* (2001), and we also seek to investigate the work of Bia Lessa, highlighting what Rancière (2009) mentions when he states that:

It is in the interface created 'between' different media, in the links forged between the poem and typography or illustration, between theatre and its set designers or graphic artists, between decorative objects and poetry, that this 'novelty' is formed, connecting the artist, who abolishes figuration, to the revolutionary, inventor of new life. This interface is political because it revokes the dual politics inherent in representative logic. (Rancière, 2009, p.23).

Keywords: Bia Lessa; *Grande Sertão: Veredas*; Scenic space.

References:

- Andrade, Eduardo. 2021. O espaço encena: teatralidade e performatividade na cena contemporânea. 1ed. Rio de Janeiro: Synergia,
Brook, Peter. 1990. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin
Canevacci, Massimo. 2001. *Antropologia da comunicação visual*. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A,
Rancière, Jaques. 2012. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes
_____. 2009. *A partilha do sensível: arte e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org., Editora 34.

Publicada em 1956, a obra *Grande Sertão: Veredas* narra a saga do jagunço e narrador Riobaldo que atravessa o *sertão* para combater o seu maior inimigo, Hermógenes, e fazer um pacto com o diabo. No processo, além de duvidar da presença do Diabo e, por consequência, de Deus, vive um amor proibido por Diadorim, uma mulher que se traveste de homem para fazer parte do bando de jagunços, colocando em questão a sexualidade de Riobaldo. A história acontece às margens do Rio Urucuaia, no sertão brasileiro entre Bahia, Minas Gerais e Goiás. A obra literária se tornou um clássico da literatura nacional e foi constantemente comparada ao Doutor Fausto de Johann Wolfgang von Goethe.

A escolha de Bia Lessa foi criar um espaço crítico sobre a obra de João Guimarães Rosa. Para tanto, a artista paulistana estabeleceu um mergulho profundo sobre este livro, um dos principais trabalhos do autor. Partindo da premissa de que 'o sertão está em toda parte' e de que 'o sertão está dentro da gente', Bia Lessa transpôs para diferentes suportes a obra de Guimarães Rosa. Em sua perspectiva, o seu papel não foi de adaptar o livro para estes diferentes meios, e sim de exercer uma curadoria de trechos, mantendo o livro tal qual ele é. Transitou, enfim, entre a exposição realizada na sala de exposições temporárias no Museu da Língua Portuguesa entre 2006 e 2007, a peça de teatro e exposição que estreou em São Paulo e no Rio de Janeiro entre 2017 e 2018, e o

cinema, com o filme *O Diabo na Rua, no Meio do Redemunho*, que estreou no Festival de Cinema do Rio de Janeiro em 2023. A artista criou diferentes táticas para não engessar o livro em uma imagem única daquilo que é o imaginário do sertão brasileiro e demonstrou profundo interesse em destrinchar aquilo que há de mais original em cada uma dessas linguagens estéticas.

O objetivo desse trabalho é, portanto, apresentar esses projetos ressaltando as especificidades que singularizam cada uma dessas versões e tecer uma análise crítica na qual converge a transposição poética de linguagens artísticas. Para tanto, além das fontes primárias de depoimentos publicados em plataformas digitais, e reportagens de jornais e revistas, recorreremos sobretudo aos conceitos de teatralidade e performatividade aprofundados por Eduardo Andrade (2021), *Espaço Vazio* de Peter Brook (1990), a *Antropologia da Comunicação Visual* de Máximo Canevacci (2001), e procuramos, ainda, investigar o trabalho de Bia Lessa ressaltando aquilo que Rancière menciona ao afirmar que:

É na interface criada ‘entre’ suportes diferentes, nos laços tecidos entre o poema e a tipografia ou a ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa. (Rancière, 2009, p.23)

Palavras-Chave: Bia Lessa; *Grande Sertão: Veredas*; Espaço cênico.

THEATRE AND SOCIETY

GEOGRAPHY OF EXCLUSION: THEATRE FOR CHILDREN AND CULTURAL INEQUALITY IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO

GEOGRAFIA DA EXCLUSÃO: TEATRO PARA A INFÂNCIA E DESIGUALDADE CULTURAL NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Heder Braga Fernandes¹⁹

This paper investigates the intersections between theatre and society through a critical analysis of the geography of cultural inequality in the city of Rio de Janeiro, with a focus on the production and reception of theatre for children in the North and West zones. As part of the research project *How Much Is Theatre for Children Worth?*, the study is based on the premise that territory is not merely a geographical fact, but a determining social marker that shapes access to symbolic goods, material resources, and public policies. The South and Central zones, historically privileged, concentrate the main cultural facilities, the attention of specialised critics, award juries, and the circuits of symbolic consecration, while the North and West zones remain on the margins, operating under conditions of invisibility and precarity.

Drawing on the reflections of Maria Lúcia Pupo in *In the Kingdom of Inequality* and the contributions of Pierre Bourdieu regarding the social conditioning of culture, the paper reveals how the centralization of public investment and critical legitimacy deepens historical disparities. Simultaneously, in dialogue with Michel de Certeau and his notion of the "practice of everyday life", it recognizes that peripheral artists and communities construct, through everyday tactics, creative and resilient ways of making theatre — whether in garages, schools, community centres, or improvised spaces — subverting the logic of exclusion through practices that assert the right to art from childhood.

Although recent public funding calls have sketched attempts to decentralize resources and acknowledge territory as a funding criterion, such initiatives remain embryonic and, often, merely declarative. By confronting these imbalances, the article invites a rethinking of the symbolic, social, and political value of theatre for children in neglected territories, affirming that childhood, culture, and citizenship must not be the privilege of a few, but a right for all.

Keywords: Theatre for children; Cultural inequality; Social geography; Public policy; Territory.

¹⁹ Holds a PhD in Performing Arts from UNIRIO and a master's degree in Theatre Studies from the University of Porto. He is a researcher focused on theatre for children, theatre criticism, and artistic practices in peripheral territories. He works as a cultural producer, teacher, and critic, collaborating on various projects aimed at democratizing access to the arts. He is a member of the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies.

References:

- Bourdieu, P. (2011). *The economy of symbolic exchanges*. São Paulo: Perspectiva.
- Certeau, M. de. (2014). *The practice of everyday life: Vol. 1. Arts of doing* (10th ed.) Petrópolis: Vozes.
- Friques, M. S. (Ed.). (2022). *Brazilian theater: engineering, politics, aesthetics and economies*. Rio de Janeiro: FAPERJ.
- Mate, A. (Ed.). (2024). *Brief notes on theater from/in/by Brazilian peripheries*. São Paulo: selo Lucias / SP Escola de Teatro.
- Pupo, M. L. S. B. (2008). *In the kingdom of inequality: Reflections on theater, aesthetics and politics*. São Paulo: Hucitec.

Este *paper* investiga as intersecções entre teatro e sociedade a partir de uma análise crítica sobre a geografia da desigualdade cultural na cidade do Rio de Janeiro, com foco na produção e fruição do teatro para a infância nas zonas Norte e Oeste. Inscrito na pesquisa *Quanto vale o teatro para a infância?*, o estudo parte da premissa de que o território não é apenas um dado geográfico, mas um marcador social determinante que condiciona o acesso a bens simbólicos, recursos materiais e políticas públicas. As zonas Sul e Central, historicamente privilegiadas, concentram os principais equipamentos culturais, a atenção da crítica especializada, jurados de prêmios e os circuitos de consagração simbólica, enquanto as zonas Norte e Oeste permanecem às margens, operando em contextos de invisibilidade e precariedade.

A partir das reflexões de Maria Lúcia Pupo em *No Reino da Desigualdade* e das contribuições de Pierre Bourdieu sobre os condicionamentos sociais da cultura, o artigo aponta como a centralização do investimento público e da legitimação crítica aprofunda disparidades históricas. Ao mesmo tempo, dialogando com Michael de Certeau e sua noção de “invenção do cotidiano”, reconhece-se que artistas e comunidades periféricas constroem, através de táticas cotidianas, modos criativos e resilientes de fazer teatro — seja em garagens, escolas, centros comunitários ou espaços improvisados — subvertendo a lógica da exclusão com práticas que afirmam o direito à arte desde a infância.

Embora recentes apelos para financiamento público tenham esboçado tentativas de descentralizar recursos e reconhecer o território como um critério de financiamento, tais iniciativas permanecem embrionárias e, muitas vezes, meramente declarativas. Ao tensionar esses desequilíbrios, o artigo propõe repensar o valor simbólico, social e político do teatro para a infância em territórios negligenciados, afirmando que a infância, a cultura e a cidadania não podem ser privilégio de poucos, mas direito de todos.

Palavras-chave: Teatro para a infância; Desigualdade cultural; Geografia social; Políticas públicas; Território.

CAMERA, ACTION! DIVERSE PERSPECTIVES ON THE CITY

CÂMERA, AÇÃO! OLHARES DIVERSOS SOBRE A CIDADE

Ramon Aguiar²⁰

Brazilian culture embodies diversity as a fundamental historical and anthropological characteristic. The myriad cultures that constitute Brazil contribute to a collective definition of Brazilianness, while simultaneously engendering cultural, social, political, and generational conflicts. Over the past decade, the country has faced political setbacks that have destabilized artistic productions. The inquiry arises: how do artists sustain their productions amidst the circumvention of funding and subsidies? Furthermore, in what ways can artistic interventions influence sociocultural and environmental processes?

Within this context, various 'tactics' (Certeau, 2000) have emerged, notably the formation of 'collectives' (Mesquita, 2008), which are civil organizations established for confrontation and resistance, comprised of college students, artists and diverse communities. These collectives contribute significantly:

[...] firstly, by incorporating those historically excluded from discussions regarding the nation's future into the democratic debate; and secondly, by surfacing conflicts of interest and subjecting them to democratic processes, which is unprecedented in our society (Maricato, 2007, p.166).

The collectives engage in activities that encompass culture, art, cuisine, and citizenship, bestowing their actions with a character reflective of Art, Community, and Culture. The enactment of Complementary Law No. 195/2022 (Paulo Gustavo Law) in 2022 aimed to subsidize varied artistic productions. The 2023 iteration of the law expanded its scope to include historically marginalized social and artistic groups, thereby facilitating a range of audiovisual and performance productions. In the city of Divinópolis, Minas Gerais, approximately 25 distinct audiovisual productions were created, including both fictional works and documentaries, many of which were produced by collectives and are accessible through in-person screenings and social media platforms. Collectively, these works encapsulate diverse sociocultural and artistic dimensions of the city. It is pertinent to inquire: how do the producers of these works engage with and appropriate communal social spaces? Moreover, consideration must also be given to the media technologies that transcend contemporary realities, thus democratizing access to productions and enhancing visibility for audiovisual works. This analysis regards the resultant productions within the purview of community artistic actions, as they serve as instruments for

²⁰ Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO). Ator e produtor cultural. Pesquisador: CEMUD UEMG, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO), CHAIA (Universidade de Évora).

fostering collective comprehension of the artistic, social, and political processes inherently established in the *polis*. Evelyn Lima (2019) elucidates this notion:

In community procedures, social space manifests itself as a dimension of spatial practice, existing as a chain or network of interconnected activities or interactions, which reside upon a material basis that is determined by morphology and the built environment, thus signifying the world as it is, or as it is experienced by individuals in their quotidian lives (Lima, 2019, p.138).

Analysing the creative and narrative structure of audiovisual productions reveals a cultural tapestry, underpinned by diversity, which manifests itself through the city's various forms, colours, textures, and shapes. During in-person screenings of audiovisual works, participants from numerous collectives can be observed, potentially identifying themselves as contemporary artists whose narratives complement one another (Aguiar, 2008). Beyond this, the productions recount the memorial aspects of the city and its communities, thereby revitalizing discussions surrounding cultural diversity as a site of both cause and resistance, which in turn reflects upon the past, present, and envisioned future. This text aims to elaborate on these points and to contextualise a select number of audiovisual productions that have been created and publicly exhibited in the city of Divinópolis, MG, during the 2024/2025 biennium.

Keywords: Collective; Audiovisual; City.

References:

- Aguiar, Ramon Santana de. (2008). Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 213-238.
- Certeau, M.(2000). A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes.
- Lima, E.W.F. (2019) Processos artísticos comunitários e cidade: um diálogo possível. In: Cruz, H. Bezelga, I; Aguiar, R. (org.) *Participação e Comunidade*. Évora, CHAIA/UE Centro de História de Arte e Investigação Artística - Universidade de Évora.
- Maricato, E.; Santos Junior, Orlando Alves dos (2007). Construindo a política urbana: participação democrática e o direito à cidade. In: Luiz Cesar de Queiroz Ribeiro; Orlando dos Santos Junior. (Org.). As metrópoles e a questão social brasileira. 1ed.Rio de Janeiro: Editora Revan; Fase, v. 1, p. 165-195.
- Mesquita, R. M. (2008) Cultura e política: A experiência dos coletivos de cultura no movimento estudantil. Revista Crítica de Ciências Sociais. Disponível: <https://journals.openedition.org/rccs/660>

A cultura brasileira tem a diversidade como característica histórica e antropológica. As diversas culturas que compõem o Brasil possuem ingredientes que, se por um lado em seu conjunto definem o sentido de brasilidade, por outros tantos, geram conflitos culturais, sociais, políticos e geracionais. Na última década, o país viveu reveses políticos que trouxeram instabilidades para

as produções artísticas. Como artistas mantem suas produções em época de financiamentos e subsídios usurpados? Como intervir artisticamente em processos socioculturais e ambientais?

Neste contexto dentre outras ‘táticas’ (Certeau, 2000), surgiram os ‘coletivos’ (Mesquita, 2008), organizações civis de enfrentamento e resistência constituídos por estudantes universitários, artistas e por comunidades diversas. Esses coletivos contribuem para:

[...] em primeiro lugar, a inclusão, no debate democrático, daqueles que estiveram historicamente alijados das discussões sobre os rumos do país e, em segundo lugar, fazer aflorar os conflitos de interesses e dar a eles um tratamento democrático o que é inédito em nossa sociedade (Maricato, 2007, p.166).

Os coletivos congregam ações em cultura, arte, culinária e cidadania, o que confere um caráter de Arte, Comunidade e Cultura a suas ações. Em 2022 foi promulgada a Lei Complementar nº 195/2022 (Lei Paulo Gustavo) que tem por objetivo subsidiar produções artísticas diversas. Em sua edição de 2023, a lei contemplou grupos sociais e artísticos historicamente marginalizados possibilitando diversas produções audiovisuais e performáticas. Na cidade de Divinópolis, MG, foram realizadas aproximadamente 25 diferentes produções audiovisuais entre ficção e documentários. Muitos realizados por “coletivos” e já disponibilizadas em sessões presenciais e nas redes sociais. Em seu conjunto, esses trabalhos apresentam diversas faces socioculturais e artísticas da cidade. Como os produtores dessas obras se apropriam desses espaços sociais comunitários? Para além disso, também há de considerar as tecnologias midiáticas que ‘transversalizam’ a realidade contemporânea democratizando o acesso às produções e dando visibilidade às obras audiovisuais produzidas.

Neste texto, as produções resultantes e aqui analisadas são consideradas no bojo de ações artísticas comunitárias por contribuírem como instrumentos de compreensão coletiva dos processos artísticos, sociais e políticos que se instauram na pólis. Evelyn Lima (2019) esclarece que

Nos procedimentos junto às comunidades, o espaço social aparece na dimensão da prática espacial como uma cadeia ou rede de atividades ou interações interligadas, as quais por sua parte residem sobre uma base material determinada pela morfologia, pelo ambiente construído, significando o mundo assim como ele é, ou seja, experimentado pelos seres humanos na prática de sua vida cotidiana (Lima, 2019, pag. 138).

Torna-se interessante analisar o tecido criativo e narrativo das produções audiovisuais, compondo uma trama cultural que, sustentada pela diversidade, se revela para a cidade em seus diversos corpos, cores, texturas e formas. Em sessões presenciais de projeção das obras audiovisuais, é possível constatar a presença de participantes de diversos “coletivos” que possivelmente se reconhecem como artistas contemporâneos que se completam em suas narrativas (Aguiar, 2008). Mas não só. As produções narram aspectos memoriais da cidade e suas comunidades. Assim, atualizam o debate da diversidade cultural como causa e resistência atualizando o passado, o presente e um futuro desejado. Este texto tem por objetivo desenvolver o já exposto e

contextualizar um número limitado de produções audiovisuais produzidas e já exibidas ao público na cidade de Divinópolis no biênio 2024/2025.

Palavras-chave: Coletivo; Audiovisual; Cidade.

**THE PIBID THEATRE SUBPROJECT AT UFSJ: THE ASSEMBLY AS A MEDIATOR
FOR A PEDAGOGY OF ASSOCIATED PRODUCTION**

**O SUBPROJETO DO PIBIDTEATRO DA UFSJ: A ASSEMBLEIA COMO MEDIADA
PARA UMA PEDAGOGIA DA PRODUÇÃO ASSOCIADA**

Claudio Guillarduci²¹

This presentation aims to present the Subproject of the Teaching Initiation Program (PIBID) of the Theatre Degree course at the Federal University of São João del-Rei (UFSJ). The PIBID, as established by CAPES, aims to contribute to strengthening the training of teachers at the higher education level, seeking to improve the quality of public basic education in Brazil through pedagogical practices. The PIBID Theatre Subproject is expected to last 24 months (Nov. 2024 to Oct. 2026) and involves the participation of 28 CAPES scholarship recipients: 24 students, 3 supervisors, and 1 area coordinator who work in 3 state schools in the city of São João del-Rei, Minas Gerais.

The Theatre Subproject seeks to implement a pedagogical practice based on the idea of assembly presented by Walter Benjamin in the text *What is Epic Theatre? A Study on Brecht* (First version, 1931). The assembly is understood here as a space and time for organizing the workers' struggle. The Theatre Subproject is based on the Pedagogy of Associated Production, and its main theoretical-practical issue is to act directly on the dialectical pair of Work and Education, thus having the assembly as a mediating category. The Pedagogy of Associated Production is worked on in the subproject based on a conceptual shift in the idea of Collective Work, generally seen as a practice carried out by poor workers with non-institutionalized relations, to the implementation of a practice of the Collective Worker, since the workers' way of life is associated with a mode of production. For the materialization of the Collective Worker, here thought of as Student-Collective Worker, it is necessary for the worker himself to obtain control of the product of his work, in order to overcome both the organization of activities in the world of work carried out within the schools of the basic education network and the organization of academic activities practiced at the University.

Therefore, the PIBID Theatre Subproject understands that the work process is also an

²¹ Doutor em Teatro. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Bolsista CAPES (PIBID, Coordenador de área).

instance of production of workers' consciousness and that, based on the daily experiences of the world of work and the organizational spaces and times of the subproject, it is possible to build and implement a collective pedagogical practice capable of instituting the modes of production of the subproject itself. Such an experience may be capable of enabling a class experience, an experience of education workers. The Theatre Subproject believes that the collective space-time will directly interfere in the ways of doing, feeling, and thinking about aesthetic Spaces for the materialization of poetic acts in the Pedagogical Practices carried out within schools. Thus, this communication, by presenting the Theatre Subproject, aims to problematize the idea of assembly based on the assumption that the collective space-time of this meeting constitutes the realization of embodied actions. These are not just individual embodied actions, they are actions that occur precisely in the relationships established between those present, based on their experiences of the world of work.

Keywords: PIBID Theatre UFSJ; Assembly; Pedagogy of Associated Production.

References:

- Benjamin, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- Butler, Judith. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Kataoka, Emyly K. (2024). *O ideário democrático e popular na educação: um inventário crítico*. Marília: Lutas Anticapital.
- Pistrak, Moisey. M. (2018). *Fundamentos da escola do trabalho*. São Paulo: Expressão Popular.
- Tiriba, Lia. *Reprodução ampliada da vida e espaços/tempos da produção não capitalista*. Marília: Lutas Anticapital.

A comunicação objetiva apresentar o Subprojeto do Programa de Iniciação à Docência (PIBID) do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). O PIBID, conforme estabelecido pela CAPES, objetiva contribuir com o fortalecimento da formação de docentes em nível superior, buscando a partir de práticas pedagógicas a melhoria da qualidade da educação básica pública no Brasil. O subprojeto do PIBID Teatro tem a previsão de 24 meses de atividade (nov./2024 a out./2026) e conta com a participação de 28 bolsistas CAPES: 24 discentes, 3 supervisores e 1 coordenador de área, que atuam em 3 escolas estaduais da cidade de São João del-Rei.

O Subprojeto do Teatro busca efetivar uma prática pedagógica a partir da ideia de assembleia apresentada por Walter Benjamin no texto *O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht* (Primeira versão, 1931). A assembleia é aqui entendida como um espaço e um tempo de organização para a luta do trabalhador. O subprojeto do Teatro tem como premissa a Pedagogia da Produção Associada e sua principal questão teórico-prática é atuar diretamente no par dialético

Trabalho e Educação, tendo, dessa forma, a assembleia como categoria mediadora. A Pedagogia da Produção Associada é trabalhada no subprojeto a partir de um deslocamento conceitual sobre a ideia do Trabalho Coletivo, geralmente vista como uma prática realizada por trabalhadores pobres com relações não institucionalizadas, para a efetivação de uma prática do Trabalhador Coletivo, pois o modo de vida dos trabalhadores está associado a um modo de produção. Para materialização do Trabalhador Coletivo, aqui pensado como Discente-Trabalhador Coletivo, é necessário que o próprio trabalhador obtenha o controle do produto do seu trabalho para superação tanto da organização das atividades no mundo trabalho realizado dentro das escolas da rede básica de educação quanto na própria organização das atividades acadêmicas praticadas na Universidade.

Portanto, o subprojeto PIBID Teatro entende que o processo de trabalho é também uma instância de produção de consciência dos trabalhadores e que a partir das experiências cotidianas do mundo trabalho e dos espaços e tempos organizacionais do subprojeto é possível a construção e efetivação de uma prática pedagógica coletiva capaz de instituir os modos de produção do próprio subprojeto. Tal experiência pode ser capaz de possibilitar uma experiência de classe, uma experiência de trabalhadores da Educação. O subprojeto do Teatro acredita que o espaço/tempo coletivo interferirá diretamente nos modos de fazer, sentir e pensar os espaços estéticos para materialização dos atos poéticos nas Práticas Pedagógicas realizadas dentro das escolas. Assim, a presente comunicação, ao apresentar o subprojeto do Teatro, objetiva problematizar a ideia de assembleia partindo do pressuposto de que o espaço/tempo coletivo desta reunião se constitui na efetivação de ações corporificadas. Não são apenas ações corporificadas individuais, são ações que ocorrem justamente nas relações estabelecidas entre os presentes, a partir de suas experiências do mundo do trabalho.

Palavras-Chave: PIBID Teatro UFSJ; Assembleia; Pedagogia da Produção Associada.

NARRATIVES AT PLAY – THE SPACE OF PAQUETÁ ISLAND IN ITS SYMBOLIC, INTANGIBLE AND AFFECTIVE MEMORY

NARRATIVAS EM JOGO – O ESPAÇO DA ILHA DE PAQUETÁ EM SUA MEMÓRIA SIMBÓLICA, IMATERIAL E AFETIVA

Liliane Ferreira Mundim²²

The Cantareira Collective is a group formed by residents and visitors to Paquetá Island, which has been meeting since 2009. These meetings, over the past 16 years, have given rise to ideas that have turned into artistic and cultural productions, establishing itself as a community movement, informal and voluntary in nature.

The group's performative projects revive some of Paquetá's traditions and singularities, collaboratively and creatively updating its memories and histories. However, their primary focus is to occupy the island's various locations, including public and semi-public spaces. As a strong and powerful driver of creation, the street space, both in its materiality and symbolism, is the greatest provocateur, evoking dramaturgies and performances that enable practices and processes of community building, with open and dialogical conceptions. The group's first production, the *Auto de São Roque*, can be considered its most emblematic work. As a street intervention/performance/enactment, the work blends a range of cultural and historical elements from different times, spaces, and aesthetics. In dialogue with the event-space, it creates multiple scenes and performances, articulating visibility, sound, and characterization, thus occupying the street and square where the festival takes place, always seeking interaction with the audience, the space, and the various surrounding areas.

This event—the *Festa de São Roque*—despite its decline as a driver of agreements and community engagement, still boasts a strong representation of Paquetá's population. It can be said that, despite many transformations over time, in accordance with the assumptions that characterize religious celebrations, the festival brings together work, sacrifice, formal and informal forces and powers; fundamentally, it brings to its core the practice of sociability. In this sense, even in times of virtuality, being present at the festival is:

[...] to be involved in emotions, so that the ritualistic actions have social and symbolic dimensions articulated to give meaning to reality and to the understanding of the surrounding world, as well as to the

²² Holds a PhD in Theatre from the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), is professor at the Department of Theatre Education (UNIRIO); deputy-coordinator of PPGEAC - UNIRIO; researcher at the Laboratory of Studies of Theatre Space and Urban Memory (UNIRIO); coordinator of Coletivo Cantareira - Ilha de Paquetá - RJ. Her research focuses on Popular Culture and the practices of theatre games in the city.

lives and imaginations of those connected to the festivities (Lôbo, Maia, 2007, p.150).

Regarding the staging proposed for 2025, the group decided to be bold, representing historical figures linked to the Island, colouring their appearances with what we call minstrels/troubadours, who will be represented by artists living on the Island, who will weave the dramaturgy. The text was created in the minstrels' style and brings to light popular versions of facts, rumours, and events, of a historical nature, linked to the real/imaginary repertoire of Paquetá.

As Ryngaert points out, "Space, as an inducer of artistic and aesthetic creation, is also the place where social relations are woven and organized in their different configurations" (Ryngaert, 2009, p.127).

The Cantareira Collective, in dialogue with space, reveals its various layers and changes its aesthetic conceptions every year, seeking its deepest sense of belonging, making of Paquetá Island its haven.

Keywords: Popular culture; Urban space; Intangible heritage.

References:

- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- Leitão, Wilma Marques. *Cordialidades e evitações nas ruas de Paquetá: sociabilidades e organização social em um bairro carioca*. *Cuadernos de Antropología*, Lujan, n. 9, p. 15- 33, jan.-jun. 2013.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck; Maleque, Miria Roseira (Org.). *Espaço e cidade: – conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- Lôbo, Teresa Caroline e Maia, Carlos Eduardo Santos. *Diferentes formas de estar na festa. Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.8, mai.2011.
- Ryngaert, Jean- Pierre. *Jogar, representar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

O Coletivo Cantareira é um grupo formado por moradores e frequentadores da Ilha de Paquetá, que se reúne desde 2009. Desses encontros, em sua trajetória, ao longo desses 16 anos, vão surgindo ideias que se transformam em produções artístico-culturais e vem se constituindo como um movimento comunitário, de caráter informal e voluntário.

Os projetos do grupo, de cunho performático, recuperam algumas tradições e singularidades de Paquetá, atualizando de forma colaborativa e criativa suas memórias e histórias; mas prioritariamente tem como mote ocupar os vários locais da própria ilha, entre espaços públicos e semipúblicos. Como forte e potente indutor para as criações, o espaço da rua, tanto em sua materialidade como simbologia, é o grande provocador, suscitando dramaturgias e performances que possibilitam práticas e processos de construção comunitária, de concepções abertas e dialógicas.

A primeira encenação realizada pelo grupo, no ano de sua criação, o *Auto de São Roque* pode ser considerado seu trabalho mais emblemático. Como proposta de intervenção/ performance/ encenação de rua, o trabalho mescla uma gama de elementos culturais e históricos, oriundos de diversos tempos, espaços, estéticas que, em diálogo com o espaço da festa, realiza cenas e performances múltiplas, articulando plasticidade, sonoridade e caracterização, ocupando, assim, o espaço da rua e da praça onde acontece a Festa. Sempre procurando uma interação com o público, o espaço e as várias camadas circundantes.

Esse evento – a *Festa de São Roque*, apesar de seu desgaste enquanto propulsor de acordos e conjugação comunitária, ainda conta com uma representatividade da população de Paquetá. Pode-se dizer que, apesar de muitas transformações ao longo do tempo, de acordo com pressupostos que caracterizam os festejos religiosos, a festa reúne trabalho, sacrifício, forças e poderes formais e informais; traz, fundamentalmente, em seu âmago, a prática da sociabilidade.

Nesse sentido, é notório perceber que, mesmo em tempos de virtualidades, estar presente na festa é:

[...] estar envolvido em emoções, de modo que as ações ritualísticas tenham as dimensões social e simbólica articuladas para atribuir sentido à realidade e à compreensão do mundo circundante, bem como à vida e ao imaginário das pessoas ligadas aos festejos (Lôbo, Maia, 2007, p.150).

Com relação à encenação proposta para esse ano de 2025, o grupo decidiu ousar, representando os personagens históricos ligados à Ilha, colorindo suas aparições com o que chamamos de repentistas/cordelistas/menstréis/trovadores, que serão representados por artistas moradores da Ilha, que farão a costura da dramaturgia. O texto foi criado inserido no estilo cordelista e traz à baila versões populares para os fatos, boatos e acontecimentos, de cunho histórico, ligados ao repertório real / imaginário de Paquetá.

Como nos diz Ryngaert: “O espaço, como indutor para o fazer artístico e estético, também é o lugar onde as relações sociais são tecidas e organizadas em suas diferentes configurações” (Ryngaert, 2009, p.127).

O Coletivo Cantareira, em diálogo com o espaço, revela suas diversas camadas e se modifica a cada ano em suas concepções estéticas, buscando seu mais profundo sentimento de pertencimento, fazendo da Ilha de Paquetá seu porto seguro.

Palavras-chave: Cultura Popular; Espaço urbano; Patrimônio imaterial.

PERFORMANCE DESIGN AND SUSTAINABILITY

AFRO-BRAZILIAN SPATIAL PRACTICES AND SCENIC PERFORMATIVE VISUALITIES

PRÁTICAS ESPACIAIS E VISUALIDADES CÊNICO PERFORMÁTICAS AFRO- BRASILEIRAS

Cristiano Cezarino Rodrigues

This paper presents a critical and poetic reflection on the spatial practices and visualities present in the Afro-Brazilian manifestations of *Nego Fugido* and *the Caretas*, held annually in Acupe, a district of Santo Amaro da Purificação in the Recôncavo region of Bahia. The research takes these 'apparitions' as artistic-ritual practices that contribute to expanding contemporary scenographic conceptions. Based on an approach that combines participant observation, attentive listening, and dialogue with Afro-Brazilian epistemologies, the study seeks to understand how scenic creation processes rooted in other cultural traditions can contribute to broadening the theoretical and sensorial repertoire of the stage.

Nego Fugido and *the Caretas of Acupe* are not analysed as performances in the conventional sense, but rather as forms of performative apparitions in which bodily, material, and spatial procedures generate a scenic configuration that exceeds the usual categories of stage, character, or costume. These manifestations occur in movement through the streets of Acupe, involving participants and residents in a collective construction of landscape and presence. In this context, scenography emerges as a relational process between bodies, materials, and environments, functioning less as a device for representation and more as a situated practice in time and space.

Among the observed elements are the use of charcoal for body painting, skirts made of dried banana leaves, the use of masks, and the movement through streets, mangroves, and crossroads. These devices reveal an articulation between body, territory and materiality, in which the elements used acquire meanings that go beyond their aesthetic function. In this case, matter is understood not only as a formal resource, but also as a medium for activating memory, knowledge, and ways of inhabiting the world.

This approach offers relevant contributions to debates in the field of contemporary scenography, particularly concerning the revaluation of scenic production practices in the light of current environmental emergencies. The procedures involved in these manifestations suggest forms relating to materials and environments that emphasize ephemerality, circularity, and attention to local contexts. The use of banana leaves, for example, is not merely decorative, but serves as a symbolic and sensorial extension of the body, reinforcing connections between nature, memory, and expression.

In this sense, the study suggests that practices such as the apparitions in Acupe offer valuable perspectives for rethinking scenographic conception and practice, especially in relation to emerging issues such as sustainability, engagement with the territory, and the recognition of diverse cultural experiences that inform artistic practice in contemporary Brazil.

Keywords: Afro-Brazilian Scenography; Spatial practices and visualities; Afro-Pindoramic epistemologies.

References:

- Martins, Leda Maria. 2021. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Pinto, Monilson dos Santos. 2021. *A bananeira que sangra: desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido*. PhD diss., Universidade de São Paulo.
- Rodrigues, Cristiano Cezarino. 2013. *Cenografia: outros modos de experimentar e pratica*. PhD diss., Universidade Federal de Minas Gerais.
- Rodrigues, Cristiano Cezarino. 2020. "Capoeira e cenografia: diálogos possíveis pelo espaço". *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. n. 38: p. 1–26, 24. <https://doi.org/10.5965/14145731023820200005>
- Sodré, Muniz. 1998. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Este trabalho propõe uma reflexão crítica e poética sobre as práticas espaciais e visualidades presentes nas manifestações afro-brasileiras do *Nego Fugido* e das *Caretas*, realizadas anualmente em Acupe, distrito de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano. A pesquisa toma como ponto de partida essas 'aparições' enquanto práticas artístico-rituais que contribuem para expandir os modos de conceber a cenografia contemporânea. A partir de uma abordagem que articula observação participante, escuta sensível e diálogo com epistemologias afro-brasileiras, o estudo busca compreender como experiências de criação cênica enraizadas em outras tradições culturais podem colaborar para a ampliação do repertório teórico e sensível da cena.

O *Nego Fugido* e as *Caretas de Acupe* são analisados não como espetáculos no sentido convencional, mas como formas de aparição performática em que procedimentos corporais, materiais e espaciais produzem uma organização da cena que escapa às categorias usuais de palco, personagem ou figurino. As manifestações ocorrem em trânsito pelas ruas de Acupe, envolvendo participantes e moradores em uma construção coletiva de paisagem e presença. Nesse contexto, a cenografia emerge como um processo relacional entre corpos, matérias e ambientes, sendo menos um dispositivo de representação e mais uma prática situada no tempo e no espaço.

Entre os elementos observados, destacam-se o uso do carvão para pintura corporal, as saias confeccionadas com folhas secas de bananeira, os mascaramentos e os deslocamentos por ruas, manguezais e encruzilhadas da cidade. Tais dispositivos evidenciam uma articulação entre corpo, território e materialidade, em que os elementos utilizados adquirem significados que extrapolam

sua função estética. A matéria é, nesse caso, compreendida não apenas como recurso formal, mas como meio de ativação de memórias, saberes e modos de estar no mundo.

Essa abordagem traz contribuições relevantes para os debates no campo da cenografia contemporânea, especialmente no que se refere à reavaliação dos modos de produção da cena à luz das atuais emergências ambientais. Os procedimentos envolvidos nas manifestações apontam para formas de relação com os materiais e os ambientes que valorizam o uso efêmero, a circularidade e a atenção aos contextos locais. O uso da folha de bananeira, por exemplo, não opera apenas como adorno, mas como extensão simbólica e sensorial do corpo, reforçando vínculos entre natureza, memória e expressão.

Nesse sentido, o estudo propõe que práticas como as aparições em Acupe oferecem perspectivas relevantes para repensar os modos de concepção e realização cenográfica, sobretudo em relação a questões emergentes como a sustentabilidade, o vínculo com o território e o respeito à diversidade de experiências culturais que integram o fazer artístico no Brasil contemporâneo.

Palavras-Chave: Cenografia Afro-Brasileira; Práticas espaciais e Visualidades; Epistemologias Afro-pindorâmicas.

**CREATURE-COSTUMES FROM DISCARDED MATERIALS IN URBAN SPACES:
CREATIVE PROCESSES OF THE UFS THEATRE COMPANY**

***FIGURINOS-CRIATURAS A PARTIR DO DESCARTE DE MATERIAIS EM
ESPAÇOS URBANOS: PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA CIA. DE TEATRO DA UFS***

Joana Lavallé²³

This work proposes reflections on the collective creative process of the scenic experiment *We Are Leftovers*, conceived within the *UFS Theatre Company*, an extension project of the bachelor's degree in Theatre at the Federal University of Sergipe (UFS).

The articulations between artistic and pedagogical training and theatrical creation are investigated. The experiment in question focuses on performative possibilities raised by the reuse of waste discarded in urban spaces in the creation of costumes by the performer-creators themselves, students of the program. The centrality of the dramatic text is shifted, aiming to bring these materialities of the cities as a starting point for the stage. These 'leftovers' begin to operate as triggers for meaning, corporeality, and sound.

The initial provocation arose from an institution's proposal: a request for short scenes with social themes, a request that resonated with the group's concerns about the role of the Performing Arts in the face of environmental collapse and the climate emergency. As part of the training of artist-teachers, the reflections of Ailton Krenak in *Life is not useful* (2020) and Antônio Bispo dos Santos in *The land gives, the land wants* (2023) were brought to the weekly meetings. Both present critical perspectives on the idea of the city. Bispo defines the city as "the opposite of the forest" a place of massive waste production, an inappropriate mixture of what rots (organic matter) with what does not. Krenak, meanwhile, points to cities as "energy sinks" and problematizes the concept of sustainability, understanding it as individual vanity, incipient in stopping the damage caused by large corporations on a global scale.

Given that until now the Theatre Company's scenic processes have been based on productions based on readings of theatrical texts, what would it be like to build on the possibilities brought about by materialities? Furthermore, how to address environmental issues scenically without sounding didactic or pamphleteering? After all, this is the group's desire.

²³ Professora do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS), onde leciona disciplinas ligadas às visualidades da cena e coordena a Cia. de Teatro da UFS. Cenógrafa e figurinista, é vinculada aos grupos de pesquisa Territórios Urbanos e ao Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Possui graduação, Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO.

In the development of *We Are Leftovers*, costumes created from the collection of solid waste observed in the creators' daily lives, the materials define not only the appearance but also the movement, sound, and speech of the creatures that emerge. Some inspirations were shared to guide the creation of the creature-costumes, based on the principle of reusing found materials, in short, highlighting the city's relationship with waste disposal. The work of photographers Stéphan Gladieu and Ayodeji Rotinwa documents faceless, depersonalised figures present in urban environments, each presenting clothing made from the accumulation of a given material in a raw form, without seeking to aestheticize it or make it palatable. The work of Jayme Figura, a walker on the streets of downtown Salvador, masked and dressed in discarded metal parts, as the other artists documented in the photographs, also seems to refute the aestheticization of waste. Collective readings of excerpts from Krenak and Nego Bispo have stimulated the creation of slogans and aphorisms to be uttered by creatures in transit. Like Krenak's critiques of what is labelled sustainable, in *We Are Leftovers* art does not appear as a 'saving' perspective but rather implies a form of denunciation and awareness among the public, the city's passers-by.

Keywords: Costume design; Upcycling; Creation process.

References:

- Cardoso, Arianne Vitale. Figuras extraordinárias: a performatividade do figurino em ação — processos transdisciplinares, práticas de reuso e proposições artísticas e artistas. 2023. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 288 p.
- Krenak, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. 128 p.
- Santos, Antônio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023. 112 p.

Este trabalho propõe reflexões sobre o processo de criação coletiva do experimento cênico *Somos Restos*, concebido no âmbito da *Cia de Teatro da UFS*, projeto de extensão do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS). São investigadas articulações entre formação artística, pedagógica e criação teatral. A experiência em questão se debruça sobre possibilidades performativas suscitadas pelo reuso de resíduos descartados em espaços urbanos na elaboração de figurinos pelos próprios intérpretes-criadores, estudantes do curso. A centralidade do texto dramaturgico é deslocada, no intuito de trazer estas materialidades das cidades como ponto de partida para a cena. Estas 'sobras' passam a operar como disparadores de sentidos, corporalidades e sonoridades.

A provocação inicial surgiu da proposta de uma instituição: a solicitação de cenas curtas com temáticas de cunho social, pedido que encontrou eco nas inquietações do grupo sobre o papel das Artes Cênicas diante do colapso ambiental e da emergência climática. Como parte do contexto de formação de artistas-docentes, foram trazidas para os encontros semanais as reflexões de Ailton Krenak em *A vida não é útil* (2020) e Antônio Bispo dos Santos em *A terra dá, a terra quer* (2023). Ambos apresentam perspectivas críticas à ideia de cidade. Bispo define cidade como “o contrário da mata”, local de grande produção de lixo, uma mistura imprópria daquilo que apodrece (matéria orgânica) com o que não apodrece. Já Krenak aponta as cidades como “sorvedouros de energia” e problematiza o conceito de sustentabilidade, ao compreendê-lo como vaidade individual, incipiente para deter os estragos causados pelas grandes corporações em escala global.

Tendo em vista que, até então, os processos cênicos da Cia. de Teatro tiveram como base montagens a partir da leitura de textos teatrais, como seria partir de possibilidades trazidas por materialidades? E mais, como abordar cenicamente questões ambientais, sem soar didático ou panfletário? Afinal, esse é o desejo do grupo. No desenvolvimento de *Somos Restos*, os figurinos foram criados a partir da coleta de resíduos sólidos, observados nos percursos cotidianos dos criadores. Os materiais definem não apenas a aparência, mas também o movimento, a sonoridade e o discurso das criaturas que emergem. Algumas inspirações foram compartilhadas para nortear a criação dos figurinos-criaturas, tendo como princípio o reuso dos materiais encontrados, em suma, evidenciando a relação da cidade com o descarte de resíduos. O trabalho dos fotógrafos Stéphan Gladieu e Ayodeji Rotinwa documenta figuras sem rosto, despersonalizadas, presentes em ambientes urbanos, cada qual apresentando vestuário feito do acúmulo de determinado material de forma crua, sem buscar estetizá-lo ou torná-lo palatável. A obra de Jayme Figura, caminhante das ruas do centro de Salvador, mascarado/vestido de peças metálicas descartadas, a exemplo dos demais artistas retratados, também parece refutar a estetização dos resíduos. As leituras coletivas de trechos de Krenak e Bispo têm estimulado a criação de palavras de ordem e aforismos a serem pronunciados pelas criaturas em trânsito. A exemplo das críticas de Krenak àquilo que é etiquetado como sustentável, em *Somos Restos* a arte não aparece como perspectiva ‘salvadora’, e sim implica uma forma de denúncia e sensibilização do público, os passantes da cidade.

Palavras-Chave: Figurino; Reuso; Processo de criação.

THE CITY ON STAGE: DYNAMICS OF PERFORMANCE AND STAGING IN THE CONTEMPORARY URBAN EVERYDAY.

A CIDADE EM CENA: DINÂMICAS DA PERFORMANCE E DA ENCENAÇÃO NO COTIDIANO URBANO CONTEMPORÂNEO.

Ricardo José Brügger Cardoso²⁴

Urban space can be considered today a living, dynamic stage in constant transformation, especially when it interacts scenically and artistically with events that intensify its role in the city's environment. The city offers a vast spatial repertoire for scenic experimentation, functioning as an active element in artistic creation by integrating urban open spaces with performance and the performing arts, and providing specific experiences shaped by collective energy and local conformities. It can be stated that performance and the performing arts imprint new meanings on the urban environment, stimulating debate, fostering encounters, and questioning social norms—events that encourage the community's appropriation and transformation of public space.

Over the past twenty-five years, a surge in scenic and artistic activities has been observed in various urban spatialities, contributing to a kind of glorification of everyday life. This exaltation, felt in the atmosphere of daily experience, has also provided new existential dimensions for the urban passers-by in their relationship with public spaces. While media and social networks strive to disseminate a specific version of reality, these in-person activities aim instead to challenge and transform it. In their questioning trajectories, both staging and performance seek to intervene in urban dynamics, being transformed by and transforming the spectacle of everyday life. By occupying open spaces in the city, certain scenic and artistic experiences also promote discussions on numerous latent issues of contemporary society. In its complexity and dynamism, the city transcends the mere physical configuration of streets, buildings, and squares to become a living, pulsating organism, shaped and given meaning by human interactions. Among these interactions, performing arts and performance emerge as languages capable of dialoguing with, tensioning, and re-signifying urban space, establishing a multifaceted and intrinsic relationship.

This study aims to explore the nuances of that connection, investigating how performing and scenic arts utilize, challenge, and are shaped by urban spatiality. Additionally, this

²⁴ Graduado em arquitetura e urbanismo, com experiência profissional neste campo e na área da cenografia teatral e da exposição artística. Foi membro do colegiado e docente do curso de mestrado do PPGAp/UFRB. Desenvolveu pesquisa em Estágio Pós-Doutoral no PPGAU/UFF. Atualmente, é docente lotado no CECULT/ UFRB, em Santo Amaro, BA. Lecionou no curso de Graduação em Museologia no CAHL/UFRB e no curso de Cinema e Audiovisual do CAHL, em Cachoeira, BA.

research seeks to understand how urban space becomes stage, protagonist, and even co-author of certain scenic and artistic manifestations. In this context, one can affirm that urban space itself has exerted a decisive influence on performance. Architecture, the flow of people, sounds, smells, and the atmosphere of a place may shape artistic creation, presenting challenges and possibilities. Spontaneity and the ability to improvise are essential qualities for the artist who chooses the city as a fleeting stage. The unpredictability of the urban environment may in fact enrich the performance, rendering each presentation unique. The relationship between performance and urban space is, above all, one of appropriation, dialogue, and conflict. By entering the urban fabric, the performance disrupts routine, surprises passers-by, and invites them to see their surroundings with renewed vision. Such artistic interventions may reveal hidden layers of the city, expose its contradictions, and celebrate its diversity.

Keywords: Performing Arts; Performance; Urban daily life.

References:

- Carreira, André. Teatro de invasão: a cidade como dramaturgia. São Paulo: HUCITEC, 2019.
- Carlson, Marvin. Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Konigson, Elie (Org.). Le Théâtre dans la Ville. Paris: Éditions du CNRS, 1987. (Collection Arts du Spetacle. Les voies de la création théâtrale V. 15).
- McKinnin, Michael. City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2007.
- Schechner, Richard. Environmental Theater. New York: Applause, 1994.

O espaço urbano pode ser considerado hoje um palco vivo, dinâmico e em constante mutação, sobretudo quando interage cênica e artisticamente com eventos que intensificam o seu campo de atuação no ambiente citadino. A cidade oferece um vasto repertório espacial para a experimentação cênica como um elemento ativo da própria criação artística, ao integrar o espaço livre urbano com as performances e as artes cênicas, proporcionando experiências específicas, moldadas pela energia coletiva e conformidades locais. Em princípio, é possível afirmar que as artes cênicas e as performances imprimem no ambiente urbano novos significados, estimulando debates, promovendo encontros e questionando normas sociais. Eventos que estimulam a apropriação e a transformação do espaço aberto da cidade, pela própria comunidade.

Nos últimos vinte e cinco anos, observou-se uma intensa produção de atividades cênicas e artísticas em várias espacialidades urbanas, 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 mídias e redes sociais buscam a todo custo difundir um determinado aspecto da

realidade, essas atividades presenciais pretendem quase sempre alterá-la e desafiá-la. Em suas trajetórias questionadoras, tanto a encenação quanto a performance buscam intervir na dinâmica urbana, transformando-a e 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 contemporânea. Em sua complexidade e dinamismo, a cidade transcende a mera configuração física de ruas, edifícios e praças, para se constituir também como um organismo vivo, pulsante, moldado e significado pelas interações humanas que nela ocorrem. Dentre essas interações, as artes cênicas e as performances emergem como linguagens capazes de dialogar, tensionar e ressignificar o espaço urbano, estabelecendo uma relação intrínseca e multifacetada.

O presente estudo, ainda em fase inicial de desenvolvimento, pretende explorar as nuances dessa conexão, investigando como as artes cênicas e performativas utilizam, desafiam e, sobretudo, são influenciadas pela espacialidade urbana. Além disso, essa pesquisa almeja investigar como o espaço urbano se torna palco, protagonista e até mesmo coautor de algumas manifestações cênicas e artísticas. Nesse sentido, é possível afirmar que o próprio espaço urbano vem exercendo uma influência determinante sobre a performance. A arquitetura, o fluxo de pessoas, os sons, os cheiros e a atmosfera de um lugar podem moldar a criação artística, impondo desafios e oferecendo possibilidades. A espontaneidade e a capacidade de improvisação são qualidades essenciais para o artista que escolhe a cidade como palco efêmero. A imprevisibilidade do ambiente urbano pode, inclusive, enriquecer a performance, tornando-a única a cada apresentação. A relação entre a performance e o espaço urbano é, antes de tudo, uma relação de apropriação, diálogo e conflito. Ao se inserir no tecido urbano, a performance quebra a rotina, surpreende o transeunte e o convida a vislumbrar o seu entorno com novos olhares. Portanto, tais intervenções artísticas podem revelar camadas ocultas da cidade, expor suas contradições e celebrar sua diversidade.

Palavras-Chave: Artes Cênicas; Performances; Cotidiano Urbano.

ARCHITECTURE AND PERFORMANCE DESIGN

SET AND COSTUME DESIGN DRAWINGS: A RE-IMAGINING OF THE SCENE

DESENHO DE CENOGRAFIA E FIGURINOS: UMA RE-IMAGINAÇÃO DA CENA

Tereza Bruzzi de Carvalho²⁵

Set design, despite being an activity that has existed since ancient times, has often functioned more as decoration than as an artistic manifestation. In the 20th century, there continues to be a correlation between the language of set design and the stigma of decoration, despite the long history of escaping from illusionism until we reach the set design of the 21st century. For years, set designers and set technicians were expected to perform purely technical functions. For many authors, such as Jean Jacques Roubine (1998), the artistic turning point for set design occurred at the beginning of the 20th century, when the field began to develop its own artistic language.

After that time, set design stems from the freedom experienced by the modernist avant-garde, which removed it from the decorative sphere and reaffirmed it as an artistic expression. Looking back, we only know this history through its documentation. It is as if set design came to life through documentation.

The largest gathering on set design, and consequently the largest place for reflection on it, is the Prague Quadrennial of Performance Design and Space. The event, which has been held since 1967, no longer defines itself as a meeting on set design and scenic architecture, but on space and performance design. What has been discussed is an expansion of the field of set design to something eclectic and discontinuous (there is no longer a modern search for visual unity), presenting an overlap of references from other periods, typologies and works; a set design that can be installed in any type of space, built or adapted to be a scenic space or simply used as a 'stage' and that is experiencing an interrelation between the spatial, visual and sound aspects of the staging.

However, it may be important to analyse whether there might be a kind of return to the idea of design, even if linked to the concept of performance or the performative. Renck (2016) brings this statement to light in some way by showing that Arnold Aronson (2013) emphasizes the importance of returning to the etymology of the word set design, which comes from the Greek *skenographia* to designate the spelling of *skéné* (scene). The

²⁵ Arquiteta e urbanista, mestre em Humanities and Cultural Studies (Birbeck College/University of London) e Doutora pela Escola de Belas Artes/UFMG, com estágio doutoral no Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli/CITRU/INBAL, Cidade do México. Desde 2014, é professora do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais. É cenógrafa e figurinista e desenvolveu a pesquisa aqui apresentada como parte de seu doutoramento, sob orientação do prof. Fernando Mencarelli.

Greek root *graphía* comes from the verb *graphein*, which literally means to write. Renck also refers to the *Mirador International Encyclopedia*, in which Gianni Ratto defines set design as a term that originated in the 18th century, from *scenographia*, the Latin version of the Greek *skenographia*.

From this perspective, set design can be understood as "the creation of a visual text" (Aronson, 2013, p.11). This notion of visual writing seems to highlight an important connection between theatrical language and the idea of design. In my view, however, beyond analysing design as something present in the event, in the theatrical act, it is possible (and necessary) to also see it as a powerful device capable of affecting us and provoking a kind of reactivation of the scene through the mechanisms of memory.

This presentation, the result of my doctoral thesis, proposes to address set and costume designs as forms of representation, materialization and memory of the visuality of the scene, considering it as a resource for (re)imagining it. It seeks to understand the role and importance of traces in the practice of set designers and costume designers, who usually focus on the show (theatrical act) and not on its records.

In this context, the drawings that emerge as set and costume projects are perceived as unique images, capable of surviving the ephemerality of the scene and as a device capable of constructing a visual spatiality of the scene, with specific characteristics from its origin, which allows one to play with time and assume a way of 'feeling' the scene subjectively before or after it happens.

Keywords: Set design; Drawing; Memory.

References:

- Field, Sue. 2021. *Scenographic design drawing: performative drawing in an expanded field*. London: Bloomsbury.
- Ingold, Tim. 2022. *Fazer antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Roubine, Jean-Jacques. 1998. *A linguagem da encenação teatral*. Trad: Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Renck, Andrea. 2016. Em busca de um palco legível. *O Percevejo Online*, v. 8, n. 1, jan- jun. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5759>. Acesso em: 21 jun. 2022.
- Pallasmaa, Juhani. 2013. *As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura*. Porto Alegre: Bookman.

A cenografia, apesar de ser uma atividade que existe desde a antiguidade, muitas vezes funcionou em um universo mais da decoração do que de fato como uma manifestação artística. No século XX continua a existir uma correlação entre a linguagem cenográfica e o estigma da decoração, apesar da longa história de fuga do ilusionismo até chegarmos à cenografia do séc. XXI. Durante anos o cenógrafo e o cenotécnico deveriam cumprir funções meramente técnicas. Para muitos

autores, como Jean Jacques Roubine (1998), a virada artística da cenografia acontece no início do século XX, quando o campo começa a ter uma linguagem artística própria.

Essa cenografia advém da liberdade experimentada pelas vanguardas modernistas que a retiram da esfera decorativa e a reafirmam enquanto expressão artística. Se olharmos retrospectivamente só conhecemos essa história pela sua documentação. É como se a cenografia ganhasse vida pela documentação.

O maior encontro sobre a cenografia, e conseqüentemente o maior lugar de reflexão sobre ela, é a *Prague Quadriennial of Performance Design and Space*. O evento, que acontece desde 1967, não se define mais como um encontro sobre cenografia e arquitetura cênica, mas sobre espaço e desenho da performance. O que tem se discutido é uma ampliação do campo da cenografia para algo como eclética e descontínua (não há mais a busca moderna por uma unidade visual), apresentando uma sobreposição de referências de outros períodos, tipologias e obras; uma cenografia que pode ser instaurada em todo e qualquer tipo de espaço, construído ou adaptado para ser um espaço cênico ou simplesmente utilizado como ‘palco’ e que está vivenciando uma interrelação entre os aspectos espaciais, visuais e sonoros da encenação.

No entanto, talvez seja importante analisarmos se não haveria uma espécie de retorno à ideia de desenho, mesmo que ligado ao conceito da performance, ou do performativo. Renck (2016) traz de alguma forma essa afirmação ao mostrar que Arnold Aronson (2013) sublinha a importância de retomar a etimologia da palavra cenografia que vem do grego *skenographia* para designar a grafia da *skéné* (cena). O radical grego *graphía* provém do verbo *graphein*, que literalmente significa escrever. Renck ainda recorre à Enciclopédia Mirador Internacional, em que Gianni Ratto faz o verbete de cenografia para dizer que o termo nasce no século XVIII, a partir de *scenographia*, versão em latim do grego *skenographia*.

Nessa perspectiva, a cenografia pode ser entendida como “criação de um texto visual” (Aronson, 2013, p.11). Essa noção de escrita visual parece evidenciar uma importante ligação entre a linguagem teatral e a ideia de desenho. A meu ver, entretanto, para além de analisar o desenho como algo presente no evento, no ato teatral, é possível (e necessário) enxergá-lo também como um poderoso dispositivo capaz de nos afetar e provocar uma espécie de reativação da cena através dos mecanismos da memória.

Essa apresentação, fruto da minha tese de doutorado, propõe abordar os desenhos de cenografia e figurino como formas de representação, de materialização e de memória da visualidade da cena, considerando-os como um recurso de (re)imaginação da mesma. Busca-se compreender o papel e a importância dos rastros na prática de cenógrafos e figurinistas que, habitualmente, tem como foco o espetáculo (o ato teatral) e não os registros dela.

Nesse contexto, os desenhos que nascem como projetos de cenários e figurinos são percebidos como imagem singular, passível de sobreviver à efemeridade da cena e como um dispositivo capaz de construir uma espacialidade visual da cena, com características específicas desde sua origem, que permite jogar com os tempos e assumir-se como uma maneira de ‘sentir’ a cena subjetivamente antes ou depois dela acontecer.

Palavras-chave: Cenografia; Desenho; Memória.

BEING AWARE OF THE SUBJECTION OF THE ARTS TO *THE MARKET OF SYMBOLIC GOODS*, INVESTMENT IN *PEDAGOGY OF ASSOCIATED PRODUCTION* IN TEACHING ACTIVITIES AND ARTISTIC PRACTICE

POR ESTAR CIENTE DA SUJEIÇÃO DAS ARTES AO MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS, O INVESTIMENTO EM PEDAGOGIA DA PRODUÇÃO ASSOCIADA NAS ATIVIDADES DE ENSINO E PRÁTICA ARTÍSTICA

Regilan Deusamar Barbosa Pereira²⁶

Sociologists Zygmunt Bauman (Poland, 1925 – United Kingdom, 2017) and Pierre Bourdieu (France, 1930 – France, 2002) considered the social function of art in their social analyses. Bauman stated in *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?*:

The more they distance themselves from everyday realities and, therefore, resist adapting to them, the less suitable the arts and artists will be to mobilize in the service of the status quo; this means that, from an administrative point of view, they can be seen as useless (Bauman, 2011, p.201).

Bourdieu, in *The Economy of Symbolic Goods*, noted:

Placed in a situation of material dependence and politically powerless before the dominant fractions of the bourgeoisie [...] writers and artists constitute, at least since the Romantic era, a dominated fraction of the dominant class, which, due to the structural ambiguity of its position in the structure of the dominant class, finds itself forced to maintain an ambivalent relationship both with the dominant fractions of the dominant class ('the bourgeoisie') and with the dominated classes ('the people') (Bourdieu, 2013, p.192).

We must not forget the condition of globalisation of contemporary culture, and the consequent economic and cultural subjection. Bauman's statements and Bourdieu's analyses presented above implicitly inform this globalized context and the harms of this condition. Bauman, however, considers the possibility of transgressing this condition of subjection through the social function of art. The pragmatic function of art, therefore, is to intervene in the space of everyday realities. Bourdieu's considerations, however, show the obstacle that the artistic class faces, making it impossible to take actions that transform social reality. The obstacle is precisely economic, as artists are ordinary people with basic needs to maintain life. Therefore, we have the following problem: when we consider the social function of art as a transgression of globalizing habits, which dehumanize and subjugate different cultural formations, we have art subjected to the market dictates, typical of a capitalist society, which restricts the transformative action of artists. Given this obstacle, what is the possible solution to this problem?

²⁶ Professora de Artes das Escolas Municipais Pio XII e Celso Raimundo da Silva; Figurinista e Costureira integrante do *Coletivo de Artesãs Jandiras*, com sede no Museu do Barro, do Centro de Referência da Cultura Popular, Fortim dos Emboabas da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ.

According to Bourdieu, it is clear that the economic and financial problem is the greatest impediment of art being able to promote its social function of transgressing globalizing habits—of the 'world of consumers', in Bauman's words. Art, therefore, needs to act in a transdisciplinary way and operate in the area of creation and economic production, including in connection with education.

The pedagogy of associated production combined with the practice of the solidarity economy is, therefore, the method adopted. Henrique Novaes and Mariana Castro present well-founded studies on this pedagogy in *Em busca de uma pedagogia da produção associada* (2011) and João Claudio Tupinambá Arroyo provides theoretical support on the solidarity economy in *Fundamentos teóricos e experiências práticas de economia na perspectiva da economia solidária* (2017). The study on the *Coletivo de Artesãs Jandiras* and the educational practice in the 6th to 9th grade classes of elementary school in two municipal schools in São João del-Rei constitute the fields of practical application and methodological analysis.

Keywords: Art Education; Associated Production; Solidarity Economy.

References:

- Arroyo, João Claudio Tupinambá. *Fundamentos teóricos e experiências práticas de economia na perspectiva da economia solidária*. Belém: Alves Gráfica e Editora, 2017.
- Bauman, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção estudos: 20)
- Novaes, Henrique T.; Castro, Mariana P. Em busca de uma pedagogia da produção associada. In: Benini, E. A. et al. *Gestão pública e sociedade*. São Paulo: Outras Expressões, 2011. v. 1, p. 125-166. Disponível em: https://base.socioeco.org/docs/livro_13.pdf Acesso em 01 de agosto de 2025.

Os sociólogos Zygmunt Bauman (Polônia, 1925 – Reino Unido, 2017) e Pierre Bourdieu (França, 1930 – França, 2002) em suas análises sociais consideraram a função social da arte. Bauman afirmou em *A ética é possível num mundo de consumidores?*:

Quanto mais se distanciam das realidades cotidianas e, com isso, resistem a se acomodar a elas, menos adequados as artes e os artistas serão mobilizados a serviço do status quo; isso quer dizer que, do ponto de vista administrativo, eles podem ser vistos como inúteis (Bauman, 2011, p.201).

Por sua vez, em *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu, constatou:

Colocados em situação de dependência material e impotentes politicamente diante das frações dominantes da burguesia [...] os escritores e artistas constituem, pelo menos desde a época romântica, uma fração dominada da classe dominante, que, em virtude da ambiguidade estrutural de sua posição na estrutura da classe dominante, vê-se forçada a manter uma relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante ('os burgueses') como com as classes dominadas ('o povo'). (Bourdieu, 2013, p.192)

É preciso não esquecer, inclusive, a condição de globalização da cultura contemporânea, e a consequente sujeição econômica e cultural. As afirmações de Bauman e análises de Bourdieu destacadas acima, implicitamente compreendem esse contexto globalizado e os prejuízos dessa condição. Bauman, porém, considera a possibilidade de transgressão dessa condição de sujeição através da função social da arte, que a arte seja, portanto, pragmática e interventora no campo das “realidades cotidianas”. As considerações de Bourdieu que foram destacadas, porém, esclarecem o entrave que a classe artística possui, dificultando ações transformadoras da realidade social. O entrave é justamente econômico, pois artistas se constituem de pessoas comuns com necessidades básicas de manutenção da vida. Tem-se, portanto, o seguinte problema: ao considerarmos a função social da arte de transgressão dos padrões globalizadores, que desumanizam e subjagam as diferentes formações culturais, nos deparamos com a sujeição da arte aos ditames mercadológicos, próprios da sociedade capitalista, que restringe a atuação transformadora de artistas. Diante desse entrave, onde buscar uma possível solução para esse problema?

De acordo com Bourdieu, está evidente que a questão econômica, financeira, é o maior impedimento para que a arte possa empreender sua função social de transgressão dos padrões globalizadores, do ‘mundo de consumidores’, de acordo com Bauman. A arte, portanto, precisa agir de forma transdisciplinar, e enveredar pelo caminho de criação no campo dos sistemas de produção econômica, inclusive conectada à educação.

A pedagogia da produção associada aliada à prática da economia solidária, portanto, é o método abordado. Henrique Novaes e Mariana Castro apresentam estudos bem fundamentados sobre esta pedagogia em *Em busca de uma pedagogia da produção associada* (2011) e João Claudio Tupinambá Arroyo em *Fundamentos teóricos e experiências práticas de economia na perspectiva da economia solidária* (2017) confere o suporte teórico sobre economia solidária. O estudo de caso sobre o *Coletivo de Artesãs Jandiras* e a prática educacional nas turmas de 6º ao 9º ano do ensino fundamental em duas escolas municipais de São João del-Rei constituem os campos de aplicação prática e análise metodológica.

Palavras-Chave: Arte-Educação; Produção Associada; Economia Solidária.

SMOKE SCREENS: FROM MAGIC TO WAR

CORTINAS DE FUMAÇA: DAS MÁGICAS À GUERRA

Ana Paula Brasil Guedes²⁷

This text analyses the origins and applications of the 'smoke screen' technique, exploring its use in theatre as well as its adaptation as a military strategy and media procedure. The adopted methodology is based on historical comparison and analysis of journalistic and artistic sources, allowing for the evidence of parallels between theatrical scenographic transformations and social manipulation strategies.

Common sense recognizes the expression 'smoke screen' as synonymous with trick or stratagem. In war, it is a naval military tactic, refined and developed to the extreme as a psychological operation for hybrid wars. In theatre, it is a stage technique, originating from phantasmagorias, which gained popularity in Brazil in the 19th century in the theatrical genre known as *mágica* (magic). The smoke screen consists of hiding or disguising a movement through mist or smoke.

The reflection on the history of this technique, within the temporal arc from the late 19th century to the early 21st century, aims to contribute to deciphering the instrumentalisation of information. Within this interval, a transformation occurs in the perception of art mediated by technique. Currently, cyberspace also constitutes a scenic space and integrates the strategic arsenal of an ongoing war.

Historical research on *mágica* in the city of Rio de Janeiro provided resources for this investigation. The city, a gathering hub for this theatrical genre, has been the stage of a continuous war since its foundation. In the newspapers of the time, urban transformations and war scenarios were compared to the mutations of *mágica*. The performances of this genre were musicals, featuring a choir, an orchestra, a ballet company, and large transforming sets. 'Mutation' was the term used to designate this scenographic transformation, which could occur in view of the audience or be disguised by a smoke screen. The tricks, accompanied by music, staged fantasy. They enjoyed significant success in the city's theatres, whose scenic boxes allowed for complex manoeuvres of large-scale scenographic elements and extensive use of stage machinery. It combined technological advances and technical experimentation in the fields of scenography and lighting. Understanding scene resources and the use of the

²⁷ Doutora em Artes Cênicas, cuja pesquisa seminal desenterra a história da *mágica* e do teatro de formas animadas na cultura carioca. Cenógrafa, iluminadora e bonequeira, é professora da centenária Escola de Teatro Martins Pena. Coordena o grupo de pesquisa ENLACE, dedicado aos estudos da cena, corpo e memória e é membra do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio).

smoke screen as a strategy for manipulating the audience allows an analysis of its uses beyond theatre in contemporary times.

In dialogue with Walter Benjamin's text on the aestheticization of politics in the age of the technical reproducibility of art, the discussion addresses the transformation of art perception as a result of the awakening of the optical unconscious. The author argues that the change in art reception occurs through the emergence of the prevailing technique. He views war as the culmination of the aestheticization of politics, when all available technical means are mobilized.

Currently, technical means are mobilized to capture and awaken attention, as was the case before the major conflicts of the 20th century, using radio, press, theatre, and the emergent cinematic art. Lima Barreto's novel, published in 1909, presents the press as a machine of dissimulation, analogous to the stage of theatre, capable of orchestrating conflicts, deposing presidents and ministers, and triggering wars, using tricks such as appearances, disappearances, and apotheoses, characteristic of *mágica* performances.

The comparative analysis of the breakdown of 19th century illusionist theatrical techniques, the mass communication media procedures of the 20th century, the spectacularisation of modern warfare, and the presence of play, scene, and phantasmagoria in the ecosystem of virtual social networks reveals similar modes of operation.

Keywords: History of theatre; Scenography; Stage machinery.

References:

- Benjamin, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- Crary, Jonathan. *Terra arrasada: Para além do fim do capitalismo digital*. Tradução de Rogério Bettoni. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- Guedes, Ana Paula Brasil. *Truques e Traquitanas: A Mágica no Rio de Janeiro, um Carnaval de Luzes e Formas Animadas*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). PPGAC – Centro de Letras e Artes, UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2019.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Tradução de Maurício Liesen. Belo Horizonte: Ayiné, 2014.
- Lima Barreto. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1909.

Este trabalho analisa as origens e aplicações da técnica da 'cortina de fumaça', explorando tanto sua utilização no teatro quanto sua adaptação como estratégia militar e procedimento midiático. A metodologia adotada fundamenta-se na comparação histórica e na análise de fontes jornalísticas e artísticas, permitindo evidenciar os paralelos entre as transformações cenográficas teatrais e as estratégias de manipulação social.

O senso comum reconhece a expressão ‘cortina de fumaça’ como sinônimo de truque ou estratégia. Na guerra, ela é uma tática militar naval, aprimorada e desenvolvida ao extremo como operação psicológica para as guerras híbridas. No teatro, trata-se de uma técnica de palco, com origem nas fantasmagorias, tendo ganhado popularidade no gênero teatral conhecido no século XIX como mágica. A cortina de fumaça consiste em ocultar ou dissimular (por meio de névoa ou fumaça) uma movimentação.

A reflexão sobre a história dessa técnica, no arco temporal que vai do fim do século XIX ao início do século XXI, objetiva contribuir para decifrar a instrumentalização da informação. Nesse interregno, ocorre uma transformação na percepção da arte mediada pela técnica. Atualmente, o cyberspaço constitui também um espaço cênico e integra o arsenal estratégico de uma guerra em curso.

A pesquisa histórica sobre as mágicas na cidade do Rio de Janeiro trouxe subsídios para essa investigação. A cidade, polo aglutinador desse gênero teatral, foi palco de uma guerra contínua desde sua fundação. Nos jornais da época, as transformações urbanísticas e os cenários de guerra eram comparados às mutações da mágica. Os espetáculos desse gênero eram musicais, contavam com coro, orquestra, corpo de baile e grandes cenários que se transformavam. ‘Mutação’ era o nome empregado para designar essa transformação cenográfica, que podia ocorrer à vista do público ou ser dissimulada por uma cortina de fumaça. Os truques, embalados pela música, encenavam a fantasia. Desfrutaram de expressivo sucesso nos teatros da cidade, cujas caixas cênicas possibilitavam manobras complexas de elementos cenográficos em grande escala e ampla utilização de maquinaria de palco. Reunia os avanços tecnológicos e a experimentação técnica nos campos da cenografia e da iluminação. O conhecimento dos recursos de cena e do uso da cortina de fumaça como estratégia de manipulação do público permite a análise de seus usos para além do teatro na contemporaneidade.

Em diálogo com o texto de Walter Benjamin sobre a estetização da política na época da reprodutibilidade técnica da arte, a discussão aborda a transformação da percepção da arte a partir do despertar do inconsciente ótico. O autor defende que a mudança na recepção da arte se dá pela emergência da técnica vigente. Ele entende a guerra como a culminância da estetização da política, quando todos os meios técnicos disponíveis são mobilizados.

Na atualidade, os meios técnicos estão mobilizados para captar e despertar atenções, como às vésperas dos grandes conflitos do século XX, utilizando rádio, imprensa, teatro e a emergente arte cinematográfica. O romance de Lima Barreto, publicado em 1909, apresenta a imprensa como uma máquina de dissimulação, análoga ao palco do teatro, capaz de tramar conflitos, destituir presidentes e ministros e deflagrar guerras, utilizando truques como aparições, desaparecimentos e apoteoses, característicos das mágicas.

A análise comparativa entre as técnicas teatrais ilusionistas do século XIX, os procedimentos midiáticos de comunicação de massa do século XX, a espetacularização da guerra moderna e a presença do jogo, da cena e da fantasmagoria no ecossistema das redes sociais virtuais revela modos de operação similares.

Palavras-chave: História do teatro; Cenário; Maquinaria cênica.

**CONSTRUCTING SPACES, BRINGING THEM TO LIFE ONSTAGE: A UNIVERSITY
EXTENSION EXPERIENCE WITH PIPPIN**

***TRAMAR ESPAÇOS, TECÊ-LOS EM CENA: UMA EXPERIÊNCIA DE EXTENSÃO
COM O MUSICAL PIPPIN***

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira²⁸

This paper presents the creation and development of a university extension group linked to the *Avesso Scenography Study Group* at the Federal University of Juiz de Fora (UFJF), in collaboration with the *Contempoul Theatre Group*. The proposal aims to integrate theory and practice in the field of contemporary scenography, providing comprehensive support for the staging of theatrical productions—from the initial research to the conception and execution of scenic design. Activities include bibliographic review, regular visits to rehearsals, technical guidance, and the use of digital tools, with the goal of enhancing local scenic experiences and expanding the educational development of the participating students.

Grounded in the works of theorists such as Patrice Pavis (2020) and Hans-Thies Lehmann (2020), the project adopts an interdisciplinary and collaborative approach. The integration of scenography, costume design, lighting, and dramaturgy reflects an understanding that contemporary theatre transcends traditional divisions of labour, proposing integrated sensory and spatial experiences. In this context, the group also draws inspiration from the practices of *Teatro de Arena* and *Teatro Oficina*—through the contributions of Augusto Boal and José Celso Martinez Corrêa—to encourage alternative and experimental scenic environments.

The reflections of Erwin Piscator and Antonin Artaud (2025) on the typological transformation of stages are incorporated into the methodological approach, which views the scenic space as a platform for aesthetic, political, and social communication. Gianni Ratto's (1999) contributions reinforce the role of design in the visual expressiveness of the performance, building a bridge between artistic conception and technical execution.

The group holds weekly meetings at the LAPASA laboratory (UFJF) and at the Contempoul Theatre Group's facilities, promoting critical analysis of ongoing activities,

²⁸ Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO), Mestre em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS - UNIRIO/MAST), Especialista em Artes, Cultura Visual e Comunicação (UFJF), Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UFJF). Professor Adjunto do Departamento de Projeto, História e Teoria. Experiência nas áreas de arquitetura, urbanismo, docência, expografia, cenografia e patrimônio. Ligado ao Laboratório da Paisagem - LAPASA - (FAU/UFJF), no qual coordena o Grupo de Estudos em Cenografia Avesso, e Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO).

theoretical deepening through guided readings, and exploration of specialized software for graphic representation and scenic modelling. The integration of contemporary technologies in the creation process aims to enhance both the visual language and functional quality of the projects, broadening participants' technical skills.

The collaboration with *Cia. Contempoul* in the staging of its next production offers students a concrete experience of the challenges and processes involved in theatrical creation. This direct interaction with theatre professionals strengthens essential artistic training skills such as active listening, problem-solving, and creative adaptability.

Finally, the initiative's transformative impact is evident both in the students' academic and artistic development and in the cultural scene of Juiz de Fora. In a context still lacking systematic collaborative practices between university and local theatre, the extension group proposes a comprehensive methodology aligned with the demands of contemporaneity, recognizing scenography as both an architectural language and a vital component of the theatrical experience.

Keywords: Scenography; University outreach; Contemporary theatre.

References:

- Artaud, Antonin. 2025. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo. Iluminuras.
- Guinsburg, J, Fernandes, Silvia. 2020. *Pós-dramático*. São Paulo. Perspectiva.
- Judith, Malina. 2018. *Notas sobre Piscator: Teatro político e arte inclusiva*. São Paulo. Edições Sesc SP
- Pavis, Patrice, 2020. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas* São Paulo: Perspectiva.
- Ratto, Gianni. 1999. *Antitratado de Cenografia*. São Paulo. Senac-Sp.

Este trabalho apresenta a criação e atuação do grupo de extensão universitária vinculado ao *Grupo de Estudo em Cenografia Averso*, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em colaboração com o *Grupo Teatral Contempoul*. A proposta visa integrar teoria e prática no campo da cenografia contemporânea, oferecendo suporte integral à montagem de espetáculos teatrais— desde a pesquisa inicial até a concepção e execução do design de cena. As atividades incluem revisão bibliográfica, visitas regulares a ensaios, orientação técnica e aplicação de ferramentas digitais, tendo como objetivo a qualificação das experiências cênicas locais e a formação ampliada dos estudantes envolvidos.

O grupo atuou diretamente no processo de concepção e montagem do espetáculo *Pippin*, musical de Stephen Schwartz, adaptado pela companhia teatral. A montagem do musical, com suas demandas específicas de dinamismo cênico, integração entre música, atuação e elementos visuais,

apresentou um campo fértil para a experimentação e aplicação prática dos conceitos estudados no grupo de cenografia.

Fundamentado nos estudos de teóricos como Patrice Pavis (2020) e Hans-Thies Lehmann (2020), o projeto adota uma abordagem interdisciplinar e colaborativa. A articulação entre cenografia, figurino, iluminação e dramaturgia reflete o entendimento de que o teatro contemporâneo ultrapassa as divisões tradicionais entre ofícios, propondo experiências sensoriais e espaciais integradas. Nesse contexto, o grupo se inspira também nas práticas do *Teatro de Arena* e do *Teatro Oficina* — por meio das contribuições de Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa— ao fomentar ambientes cênicos alternativos e experimentais.

As reflexões de Erwin Piscator e Antonin Artaud (2025) sobre a transformação tipológica dos palcos são incorporadas à proposta metodológica, que compreende o espaço cênico como plataforma de comunicação estética, política e social. A contribuição de Gianni Ratto (1999) reforça o papel do design na expressividade visual do espetáculo, estabelecendo uma ponte entre concepção artística e execução técnica.

O grupo realiza encontros semanais no laboratório LAPASA (UFJF) e nas dependências do *Contempoul*, promovendo a análise crítica de atividades realizadas, o aprofundamento teórico por meio de leituras orientadas e a exploração de softwares especializados em representação gráfica e modelagem cênica. A inserção de tecnologias contemporâneas no processo de criação busca potencializar a linguagem visual e funcional dos projetos, ampliando as competências técnicas dos participantes.

A atuação junto à *Cia. Contempoul* na montagem de Pippin ofereceu aos estudantes uma vivência concreta dos desafios e processos que compõem a criação teatral. Essa interação direta com os profissionais da cena fortaleceu habilidades como escuta ativa, resolução de problemas e adaptação criativa—aspectos essenciais à formação em artes.

Por fim, destaca-se o impacto transformador da iniciativa tanto na trajetória dos estudantes quanto na cena cultural de Juiz de Fora. Em um contexto ainda carente de práticas colaborativas sistematizadas entre universidade e teatro local, o grupo de extensão propõe uma metodologia abrangente, alinhada às demandas da contemporaneidade, valorizando a cenografia como linguagem arquitetônica e componente vital da experiência teatral

Palavras-Chave: Cenografia; Extensão Universitária; Teatro Contemporâneo.

THE VERTICALITY OF THE ACT: THE USE OF THE VERTICAL DIMENSION IN PERFORMING ARTS

A VERTICALIDADE DO ATO: O USO DA DIMENSÃO VERTICAL NAS ARTES PERFORMATIVAS

Jorge Palinhos²⁹

Throughout the history of performing arts, the horizontality of the gaze has been a constant element, from the amphitheatre to Italian theatre and even the black box. This way of seeing and presenting corresponded to an attempt to shape and interpret nature as an uninterrupted succession of horizontal images, according to Bergson, in order to create a world marked by continuous space-time and the equivalence of events, which would be edited and selected by the viewer's gaze (Brighenti and Pavoni, 2023, p.41). This performative model began to be modified by the emergence of audiovisual media. Its possibilities of editing and selecting what can be seen, although without discarding the logic of horizontality in presentation, was taken to extremes such as the Cinemascope, famously dismissed by director Fritz Lang in Jean-Luc Godard's film *Contempt* as being good only for filming snakes and funerals.

More recently, modernity has been moving towards a logic of verticality. This began in architecture and urban planning, with the development of modern skyscrapers in the US in the late 19th century, underground parks, which began to spread from the Netherlands in the 1960s, among other solutions designed to circumvent the limitations of horizontal space. This trend has also become predominant in other areas, such as photography, with the mobile phone portrait mode popularized on the social network Instagram, and in audiovisual media, with the popularity of short TikTok videos and the growing practice of aerial filming with drones, and even in the performing arts, as exemplified by the growing interest in vertical dance (Rowland, 2021).

However, Momchedjikova and La Barre (2019) observe that the visuality of verticality began first and foremost from forms of control, surveillance and power. From the royal balconies where the prince addressed the people, to the pulpit of churches where

²⁹Escritor e investigador. As suas obras já foram apresentadas em diversos países. Galardoado com o Prémio Miguel Rovisco 2003 e o Prémio Manuel-Deniz Jacinto 2007, e esteve na short-list do Prémio Luso-Brasileiro de Teatro António José da Silva 2011. Em 2024 a sua obra *Um Pai* foi distinguida pela Rede Eurodram. É doutorado em Estudos Culturais com uma tese sobre dramaturgia lusófona contemporânea. Foi dramaturgo e dramaturgista convidado na Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, é membro fundador do coletivo AMANDA, dramaturgista da companhia belga Stand-up Tall e artista associado da companhia Visões Úteis. Investigador do Centro de Estudos Arnaldo Araújo, sendo responsável pelo Grupo de Estudos em Artes Performativas, e diretor do curso de Teatro da ESAP (Porto).

sermons were preached to the congregation of the faithful, to the manifestation of power in tall buildings, there is a radically different relationship with visuality compared to what horizontal visuality was.

In this presentation, I intend to explore the use of verticality in the performing arts, mapping its possibilities and limitations, as well as providing an interpretation of its aesthetic and ethical meaning, based on two performative works that start from a vertical relationship between audience and performance. Firstly, the show *Endgame*, by Cuban visual artist Tania Bruguera, in which she transforms Samuel Beckett's text into a space of abyss, with the audience contemplating from above the scenic action below; and the performance *A Memória do Aqueduto* (The Memory of the Aqueduct) by Carlos Costa/Jorge Palinhos, in which an old water reservoir becomes the setting for a scenic action where the audience is forced to look up from below, thus establishing a different relationship with the scene.

Keywords: Performing arts; Space; Verticality.

References:

- Brighenti, A.M., Pavoni, A. (2023). Seeing in Verticality: From 'Vertical Gaze' to 'Figuring Out'. In: Bratchford, G., Zuev, D. (eds) *Vision and Verticality. Social Visualities*. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-39884-1_4
- Momchedjikova, Blagovesta e La Barre, Jorge de (2019) Introduction: From Above: The Practice of Verticality. <https://escholarship.org/uc/item/6877p6fs>
- Rowland, Natalie. Vertical Knowledge: Exploring The Potential Of Vertical Dance As A Scenographic Strategy In The Performance Of Site. (2021) In Palinhos, Jorge; Gonzalez Cubero, Josefina; Pinto, Luísa (Ed.) – *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*. Porto: CEAA, Edições do CEAA/8.

Ao longo da história das artes performativas a horizontalidade do olhar foi um elemento constante, desde o anfiteatro, ao teatro à italiana ou até mesmo à black box. Este modo de ver e apresentar correspondia a uma tentativa de moldagem e interpretação da natureza enquanto sucessão ininterrupta de imagens na horizontal, segundo Bergson, a fim de criar um mundo marcado pelo contínuo espaço-temporal e pela equivalência de acontecimentos, que seriam editados e selecionados pelo olhar do espectador (Brighenti e Pavoni, 2023, p. 41). Este modelo performativo começou a ser modificado pelo surgimento do audiovisual com as suas possibilidades de editar e selecionar aquilo que pode ser visto, embora sem descartar a lógica da horizontalidade da apresentação, que foi levada a extremos como o do Cinemascope, que foi famosamente desdenhado pelo realizador Fritz Lang, no filme *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard, como servindo apenas para filmar cobras e funerais.

Mais recentemente, a modernidade tem-se vindo a aproximar de uma lógica de verticalidade. Esta começou na arquitetura e no urbanismo, com o desenvolvimento dos modernos arranha-céus, nos EUA, em finais do século XIX, dos parques subterrâneos, que começaram a disseminar-se a partir dos Países Baixos, na década de 60, entre outras soluções destinadas a contornar as limitações do espaço horizontal. Esta tendência tem vindo a tornar-se predominante também noutras áreas, como a fotografia, com o modo de retrato do telemóvel, popularizado na rede social Instagram, e no audiovisual, pela popularidade dos vídeos curtos de TikTok, e a crescente prática de filmagens aéreas com drones, e até mesmo nas artes performativas, de que é exemplo o crescente interesse pela dança vertical (Rowland, 2021).

Todavia, Momchedjikova e La Barre (2019), observam que a visualidade da verticalidade começou primeiro de tudo a partir de formas de controlo, vigilância e poder. Partindo das varandas reais de onde o príncipe se dirigia ao povo, do púlpito das igrejas, de onde se fazia o sermão para a congregação dos fiéis, até à manifestação de poder na construção em altura, existe uma relação radicalmente diferente de visualidade em relação ao que era a visualidade horizontal.

Nesta apresentação pretendo explorar o uso da verticalidade nas artes performativas, mapeando as suas possibilidades e limitações, bem dando uma interpretação do seu sentido estético e ético, partindo de duas obras performativas que partem de uma relação vertical entre público e performance. Em primeiro lugar, o espetáculo *Endgame*, da artista visual cubana Tania Bruguera, em que esta transforma o texto de Samuel Beckett num espaço de abismo, com público a contemplar do alto a ação cénica em baixo, e a performance *A Memória do Aqueduto*, de Carlos Costa/Jorge Palinhos, em que um antigo reservatório de água torna-se o cenário de uma ação cénica em que o público é forçado a olhar de baixo para cima, estabelecendo assim uma diferente relação com a cena.

Palavras-chave: Artes Performativas; Espaço; Verticalidade.

INTERRELATIONS BETWEEN ARCHITECTURE AND SCENOGRAPHY

INTERRELAÇÕES ENTRE ARQUITETURA E CENOGRAFIA

José Carlos Serroni³⁰

In 1983, just a few years after graduating in architecture—but already with a decade of experience in scenography—I coordinated a meeting on scenic architecture at the *Oficina Pernambuco de Oliveira*, on Lavradio Street, in Rio de Janeiro. For thirty days, architects and scenographers from eight different countries gathered to discuss the intersections between architecture and scenography, envisioning the future of scenic design as the new millennium approached. Even at that time, we had already identified numerous and pressing challenges within theatre architecture. Divergent theoretical approaches debated the requirements and possibilities for the development of dramatic art, the evolution of audiences, and the changing conditions of theatrical performance. New hypotheses emerged concerning spatial displacement and the morphology of performance spaces. We concluded that the problems of theatre architecture and those of the dramatic structure are fundamentally inseparable, underscoring the importance of aligning the work with its space of representation.

More than forty years later, I continue to confront these same issues in the architectural and scenographic projects I develop for the group *Companhia Ensaio Aberto* at the *Armazém da Utopia*. In this venue, I consistently recognize the necessity of dialogue between the architecture of space and its scenographic elements. I work from the understanding that the theatrical space is the site of action, a place where events are enacted by people for other people, whether through speech, song, or dance. It is a space of representation, but also one of gathering: a convergence of actors, technicians, and audience members. As Dorita Hannah aptly observes, this space must be dynamic, alive, and visceral, i.e., a space of transformation.

Today, after more than a dozen productions at the *Armazém*, I find that the questions I have long posed about theatre and space are aligned with those raised by Andrew Filmer, who argues that theatre spaces must engage with their surroundings and facilitate encounters. The theatre must be open to the community, becoming a vibrant centre for social, cultural, and political relations. A space that forges connections

³⁰ Cenógrafo e arquiteto formado pela Universidade de São Paulo. Coordenou o Núcleo de cenografia do CPT Sesc por 13 anos, foi o criador do Espaço Cenográfico de São Paulo e hoje coordena os cursos de cenografia, figurinos e Técnica de Palco da SP Escola de Teatro. Tem livros publicados na área de cenografia e de arquitetura teatral. Participou de 9 Quadrienais de Cenografia de Praga, onde em 1995 recebeu a Golden Triga pelo Brasil.

between people. A space not only for theatrical performance, but also for moments of rare collective gathering. A space of multidisciplinary.

This vision has guided our work with *Ensaio Aberto* over the past fifteen years in its new *Espaço da Utopia*. A space open to the community, one that continually seeks dialogue with its surroundings. From the very first production I designed there, we have aimed to integrate the physical space into the aesthetic and visual language of each performance, transforming the venue itself into an active, co-creative element of the theatrical.

Keywords: Architecture; Scenography; City; Space.

References:

Peixoto, Nelson Brissac (Org.). *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2002.

Lima, Ronaldo de Queiróz. *Teatro: espaços urbanos e cidade: diálogos e percepções possíveis nos cotidianos da cidade*. Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2014. Disponível em: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agente/8403/teatro_espa%C3%A7os_urbanos_e_cidade.pdf. Acesso em: 1 ago. 2025.

Carlson, Marvin. A cidade como teatro. Tradução de Jacqueline Rodrigues e Evelyn Furquim Wemeck Lima. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1–12, 2012. Disponível em: <https://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412>. Acesso em: 1 ago. 2025.

CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1989.

AQUILES, Márcio (Org.). *Os Satyros: teatricidades – experimentalismo, arte e política*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2004. 280 p. Fotografias. Bilingue (português/inglês). ISBN 978-85-9433-284-6.

HANNAH, Dorita. *Event Space: Theatre Architecture and the Historical Avant Garde*. Editora Routledge, 2018.

Em 1983, formado há poucos anos na arquitetura, mas já atuando há uma década na cenografia, coordenei um encontro de arquitetura cênica na *Oficina Pernambuco de Oliveira*, na rua do Lavradio, na cidade do Rio de Janeiro. Foram 30 dias reunido com arquitetos e cenógrafos de oito países diferentes e, ali, já tratávamos das relações entre arquitetura e cenografia, discutindo quais seriam os caminhos do design da cena para o próximo milênio que se aproximava. Naquele tempo já detectávamos que eram muitos e sérios os problemas da arquitetura teatral. Que teorias diversas se defrontavam sobre as exigências e as possibilidades de desenvolvimento do drama, sobre a evolução do público e das condições de representação. Surgem hipóteses sobre o deslocamento e as formas de espaço. Concluímos que os problemas da arquitetura teatral e os da arquitetura do drama são efetivamente inseparáveis, sendo importante levar em conta o indispensável entrosamento entre obra e o seu local de representação.

Mais de quarenta anos depois me defronto ainda com essas questões, ao desenvolver projeto de arquitetura e projetos cenográficos para a *Companhia Ensaio Aberto* no *Armazém da Utopia*. Nesse espaço vejo sempre a necessidade de interação entre a arquitetura do lugar e a implantação

dos elementos de cenografia ali instalados. Levo sempre em conta que o lugar teatral é o espaço de uma ação, de um acontecimento representado por homens para outros homens, quer essas ações sejam faladas, cantadas ou dançadas. Que esse lugar é um lugar de representação, mas também de reunião: reunião de atores, de técnicos e de público. Que esse espaço deve ser um espaço de mudança, vivo, visceral, como defende Dorita Hannah.

Hoje, depois de mais de uma dezena de espetáculos realizados no *Armazém*, vejo que questões que penso do teatro e do espaço estão em sintonia com questões levantadas por Andrew Filmer, quando diz que o espaço do teatro deve falar com seu entorno, deve propiciar encontros. Deve estar aberto à comunidade tornando-se um centro vivo de relações sociais, culturais, políticas e de transformação. Um lugar que crie conexão entre as pessoas. Que seja um espaço para a performance teatral, mas que seja também um espaço para atos de reuniões raras. Um espaço de multidisciplinaridade.

É isso que buscamos sempre com as ações desenvolvidas já há quinze anos junto ao grupo de *Teatro Ensaio Aberto*, em seu novo *Espaço da Utopia*.

Um espaço aberto à comunidade, que procura o tempo todo se relacionar com ela, criando espetáculos onde, desde o primeiro feito por mim no espaço, buscamos sempre nos apropriar de espaço integrando-o às necessidades estéticas e visuais dos espetáculos.

Palavras-chave: Arquitetura; Cenografia; Cidade; Espaço.

**SCENOGRAPHY AND SCENIC ARCHITECTURE: SPATIAL PEDAGOGIES
BETWEEN BODY, CITY AND EVERYDAY LIFE**

***CENOGRAFIA E ARQUITETURA DA CENA: PEDAGOGIAS ESPACIAIS ENTRE
CORPO, CIDADE E COTIDIANO***

Heloisa Lyra Bulcão ³¹

This article proposes an expanded approach to the teaching of scenography and performance design, articulated through a vision of scenic architecture that engages with the crossings of everyday life, urban dynamics, and the interrelations between body, space, and territory. The research stems from the understanding that scenic spaces are also educational and performative environments, connected to the city, to nature, and to sensitive experience. They are spaces for experimenting with collective creation, collaborative modes of fruition, and poetic gestures that challenge the boundaries between art and life.

The article departs from the trajectory of Luiz Carlos Ripper—scenographer, architect, and educator—whose practice integrated art, pedagogy, and political-cultural activism. From the 1970s to 1995, Ripper developed theatres and cultural centres integrated with the urban fabric and attentive to the everyday life of cities. These spaces reveal an aesthetic vision committed to ordinary experience and to the appreciation of popular territories. Ripper referred to the occupation of clearings, house yards, and public squares “where man breathes both the words of his thought and reason and the scenic metamorphoses of the Brazilian people” (Dossiê Avatar/Cedoc – Funarte, apud Bulcão, 2014, p.223).

Scenography is understood here as an expanded and performative field, in which space is created, activated, and transformed in direct relation with bodies, gestures, and affections. In its doing-thinking, we identify interrelations between body, time-space, performance, memory, and knowledge production, as in the work of researcher Leda Maria Martins. Her notion of ‘spiral time’—in which past, present, and future are intertwined in a non-linear configuration—is mobilized to reflect on pedagogical and artistic practices that recognize memory as a living and constitutive dimension of the scene:

The body dances time. To dance is [...] to be in the curved time of movement. The event created in and by the body inscribes the subject and culture into a reflected spatiality, mirroring temporalities. [...] In other words: time, in its spiral dynamic, can only be conceived through space, or within the spatiality of the gap that the swirling body occupies (Martins, 2021, p.88).

³¹ Pós-doutorado em Educação UERJ/CNPQ, 2014; pós-doutorado em Educação UERJ/Faperj, 2019; doutora em Artes Cênicas Unirio, 2012; diretora na associação Grafias da Cena Brasil; cenógrafa, figurinista, curadora e encenadora.

The article is also grounded in the concept of an 'ecology of knowledge' (Santos, 2010), which values the articulation of multiple epistemologies—especially those that are sensitive, peripheral, territorial, and ancestral. It also draws from Michel de Certeau's perspective on everyday tactics as forms of rupture from dominant power strategies (Certeau, 1989).

Scenic architecture is approached as a living language that expands in dialogue with urban, social, and political flows. By incorporating tensions of the lived space and the noise of the city, it expands its ethical, aesthetic, and performative power. Scenography thus operates as a tool for symbolic agency, shared creation, and the production of presence.

Finally, the article reflects on pedagogical practices that break with normative models, embracing listening, collective creation, shared authorship, and poetic experimentation in space. The teaching of scenography is conceived as a formative process that weaves aesthetics, politics, and sensitivity—contributing to the construction of more democratic ways of existing, resisting, creating, and learning in and with the world.

Keywords: Scenic Architecture and Performance Design; Everyday Life; Spatial Pedagogy.

References:

- Bulcão, Heloisa Lyra. 2014. Luiz Carlos Ripper para além da cenografia. Rio de Janeiro: Faperj/DP et alii.
- Certeau, Michel de. 1990. A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes.
- Martins, Leda Maria. 2021. Performances do Tempo Espiral: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. A Gramática do Tempo: Para uma Nova Cultura Política. São Paulo: Cortez.

Este artigo propõe uma abordagem expandida do ensino da cenografia e do desenho da cena, articulada a uma visão da arquitetura cênica que considera os atravessamentos do cotidiano, das dinâmicas urbanas e das relações entre corpo, espaço e território. A pesquisa parte da compreensão de que os espaços cênicos são também espaços educativos e performativos, conectados à cidade, à natureza e às experiências sensíveis, nos quais se experimentam práticas coletivas de criação, modos colaborativos de fruição e gestos poéticos que tensionam as fronteiras entre arte e vida.

A partir da trajetória de Luiz Carlos Ripper, cenógrafo, arquiteto e educador, cuja prática integrou arte, ensino e ativismo político-cultural, é discutida uma prática artística em diálogo com o entorno, a natureza e os territórios populares. Ripper propôs, nas décadas de 1970 a 1995, teatros e centros culturais integrados ao espaço urbano e sensíveis ao cotidiano das cidades, que revelam um pensamento estético comprometido com a experiência cotidiana e com a valorização de

territórios populares. Ripper menciona a ocupação de clareiras, terreiros de casas, praças, “onde o homem respire tanto as palavras de seu pensamento e de sua razão, quanto as metamorfoses cênicas do povo brasileiro” (Dossiê Avatar/Cedoc – Funarte, apud Bulcão, 2014, p.223).

O artigo entende a cenografia como campo expandido e performativo, em que o espaço é criado, ativado e transformado em relação direta com os corpos, os gestos e os afetos. São identificadas inter-relações entre corpo, tempo-espaço, memória, performance e produção de saberes, como propõe a pesquisadora Leda Maria Martins (2021). Sua concepção de ‘tempo espiralar’, em que passado, presente e futuro se entrelaçam de forma não linear — é mobilizada para refletir sobre práticas pedagógicas e artísticas que reconhecem a memória como dimensão viva e constituinte da cena:

O corpo dança o tempo. Dançar é como [...] estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. [...] Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteios ocupa (Martins, 2021, p.88).

A abordagem teórica ancora-se também na noção de ‘ecologia de saberes’, formulada por Boaventura de Sousa Santos (2010), valorizando a articulação entre múltiplos modos de conhecimento, com ênfase nos saberes sensíveis, periféricos, territoriais e ancestrais. Dialoga também com Michel de Certeau (1989), especialmente com sua concepção das táticas do cotidiano como formas de resistência que escapam à lógica hegemônica e ativam modos outros de agir, criar e existir.

A arquitetura cênica, por sua vez, é abordada como linguagem viva, que se expande em diálogo com os fluxos sociais, urbanos e políticos. Ao incorporar as tensões do espaço vivido e os ruídos da cidade, ela amplia sua potência ética, estética e performativa. A cenografia passa a operar como ferramenta de agenciamento simbólico, criação partilhada e produção de presença.

Por fim, o artigo propõe uma reflexão sobre práticas pedagógicas que rompem com modelos normativos, valorizando a escuta, a criação coletiva, a autoria compartilhada e a experimentação poética do espaço. O ensino da cenografia é concebido como processo formativo que articula estética, política e sensibilidade, contribuindo para a construção de formas mais democráticas de existir, resistir, criar e aprender com e no mundo.

Palavras-Chave: Arquitetura e Desenho da Cena; Cotidiano; Pedagogia do Espaço.

**THE SCENOGRAPHY OF *BLINDNESS*, BY GRUPO GALPÃO: REFLEXIONS ON
THE EMPTYING OF THE STAGE IN CONTEMPORARY THEATRE**

**A CENOGRAFIA DE (UM) ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DO GRUPO GALPÃO:
REFLEXÕES SOBRE O ESVAZIAMENTO DO PALCO NA CENA
CONTEMPORÂNEA**

Eduardo Andrade³²

In 2011, on the 12th edition of the Prague Quadrennial of Performance Design, the American researcher Arnold Aronson launched a book with the provocative title *The Disappearing Stage* (Aronson, 2012). Containing a valuable collection of articles by prestigious researchers in the field of scenography, the work sought to reflect on the multiplicity of formats and aesthetics through which the notion of scenic space was being expressed. According to the author, “the disappearance of the stage” refers to the elimination of traditional stages as performance venues, but it can also refer to the invasion of digital and electronic media on the scene, or even to the decrease in investment in more complex physical devices.

Almost fifteen years after the book's release, various experiments and creative processes by different theatre groups and companies seem to reaffirm or, in a way, rekindle these reflections on the idea of the ‘disappearance of scenography’ or a certain ‘emptying of the stage’. In the theatre scene of Minas Gerais state, groups that have a history of investing in complex scenographic creations, such as *Mimulus Cia de Dança* or *Quatroloscinco Teatro do Comum*, have opted for lean spatial solutions, often limited to a small set of furniture and objects.

This is the case of *Grupo Galpão*, which has established itself as one of the leading national theatre companies. Accustomed to investing in large-scale physical spatial solutions, the group has opted, in its latest work, entitled *(Um) Ensaio sobre a cegueira* (An Essay on Blindness), for a relatively empty stage, punctuated by a few pieces of furniture and scenic objects. Inspired by the novel *Blindness*, by Portuguese writer José Saramago, the play offers an immersive experience of a society struck by an epidemic of blindness, raising reflections on the fragility of social structures and the ethical and moral limits that shape community life. Seeking to bring together literary narrative

³² Arquiteto, cenógrafo, pesquisador e Professor Adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Possui Mestrado em Artes pela UFMG e Doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO, com sanduíche na *Columbia University*, EUA. Já desenvolveu mais de oitenta criações profissionais de cenografia e iluminação cênica, tendo recebido diversas premiações em sua área. Integra o quadro docente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, onde atua no ensino e na pesquisa, tendo como foco principal a performatividade do dispositivo cenográfico.

language and scenic representation, the production proposes a continuous performative flow between fiction and the reality of the stage, through which the actors transition between their roles and their own accounts as actor-narrators. According to members of the creative team, the choice for an empty stage was not exactly due to budgetary or logistical limitations, but rather a question of the language of the work itself, which is notably performative.

Motivated by this perception, we propose a brief dive into the creative process of *(Um) ensaio sobre a cegueira*, seeking to map the choices that led to the conformation of the scenic space, as well as its functioning in relation to the staging. Based on this experience, and supported by other brief examples, we also propose a reflection on the possible emptying of the stage as a growing trend in performance art. If this trend does indeed exist, are its primary motivations linked to the field of production (of a financial nature), or is there an aesthetic and conceptual reason, linked to a performative language? What are the impacts of this supposed trend on the work of set designers? Obviously, we do not intend to answer these questions, which would require specific methodological procedures, but rather to raise some provocative questions in an attempt to promote a debate on the nature and role of set design practice today.

Keywords: Scenography; *The Disappearing Stage*; Performative aesthetics.

References:

Aronson, Arnold (Ed.). 2012. *The Disappearing Stage*: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial. Prague: Arts and Theatre Institute.

Em 2011, por ocasião da 12^a edição da Quadrienal de Praga de Performance Design, o pesquisador norte americano Arnold Aronson lançava um livro com o provocativo título *The disappearing stage* (Aronson, 2012). Contendo uma preciosa coletânea de artigos de prestigiados pesquisadores do campo da cenografia, a obra buscava refletir sobre a multiplicidade de formatos e de estéticas através das quais a noção de espaço cênico vinha se expressando. Segundo o autor, "o desaparecimento do palco" refere-se à eliminação dos palcos tradicionais como locais de performance, mas também pode se referir à invasão das mídias digitais e eletrônicas na cena, ou ainda à diminuição de investimento em dispositivos físicos mais complexos.

Quase quinze anos após o lançamento do livro, diversos experimentos e processos criativos de diferentes grupos e companhias de teatro parecem reafirmar ou, de certo modo, reacender essas reflexões em torno da ideia de um 'desaparecimento da cenografia', ou de um certo 'esvaziamento do palco'. No âmbito da cena mineira, grupos que têm um histórico de investimentos em criações cenográficas complexas, tais como *Mimulus Cia de Dança* ou *Quatroloscinco Teatro do Comum*,

têm optado por soluções espaciais enxutas, muitas vezes limitadas a um pequeno conjunto de móveis e objetos.

Esse é o caso do *Grupo Galpão*, que se afirmou como uma das principais companhias de teatro nacionais. Acostumado a investir em soluções espaciais físicas de grandes dimensões, o grupo opta, em seu último trabalho, intitulado *(Um) Ensaio sobre a cegueira*, por um palco relativamente vazio, pontuado por alguns móveis e objetos cênicos. Inspirado no romance *Ensaio sobre a cegueira*, do escritor português José Saramago, o espetáculo propõe uma experiência imersiva sobre uma sociedade acometida por uma epidemia de cegueira, levantando reflexões sobre a fragilidade das estruturas sociais e os limites éticos e morais que moldam a vida em comunidade. Buscando uma aproximação entre a linguagem narrativa literária e a representação cênica, a montagem propõe um fluxo performativo contínuo entre a ficção e a realidade do palco, através do qual os atores transitam entre os papéis e seus próprios relatos como atores-narradores. Segundo integrantes da equipe de criação, a opção pelo palco vazio não se deu exatamente por limitações orçamentárias ou de logística, mas por uma questão da própria linguagem do trabalho, notadamente performativa.

Motivados por essa percepção, propomos um breve mergulho no processo criativo de *(Um) ensaio sobre a cegueira*, buscando mapear as escolhas que levaram à conformação do espaço cênico, bem como seu funcionamento junto à encenação. A partir dessa experiência, e apoiados também em outros breves exemplos, propomos ainda uma reflexão sobre um possível esvaziamento do palco como uma tendência em afirmação diante de uma cena performativa. Caso haja, de fato, essa tendência, estariam suas motivações primordiais ligadas ao campo da produção (de ordem financeira), ou haveria uma razão estética e conceitual, ligada a uma linguagem performativa? Quais os impactos dessa suposta tendência para a atuação dos cenógrafos? Evidentemente, não se pretende responder a essas questões, o que demandaria procedimentos metodológicos específicos, mas levantar algumas provocações na tentativa de se promover um debate sobre a natureza e o papel da prática da cenografia na atualidade.

Palavras-Chave: Cenografia; Esvaziamento do Palco; Estética Performativa.

SELECTED PAPERS

ARCHITECTURE, THEATRE and URBAN MEMORY

AMOAPRA: ASSOCIATIVISM IN THE PROTECTION OF CINE CARIOCA

AMOAPRA: ASSOCIATIVISMO NA PROTEÇÃO DO CINE CARIOCA

Pedro Vieira Pinto³³

The present paper is developed from a on ongoing research about Cine Carioca (1941–1999), the last movie palace to close in Tijuca, a neighbourhood in the North Zone of Rio de Janeiro. One of the city's largest and most traditional street cinema circuits, Tijuca had only four operating movie theatres in 1999, which were soon replaced by a single cinema inside a shopping mall. On March 29, just days after its 58th anniversary, Cine Carioca closed shortly after being sold to the Universal Church of the Kingdom of God (Igreja Universal do Reino de Deus), which converted the *art déco* building into a temple for evangelical worship. Unlike other cinemas in Tijuca, however, Carioca was the only one whose preservation was actually proposed and discussed by the government: Draft Law no. 1243/99, by Chico Alencar, proposed the protection of Carioca on December 14, 1999, but was declined months later and eventually archived in 2003. Since then, no new proposals that recognize the existence – and the need for protection – of cinema heritage in Tijuca has been made.

The debate surrounding Cine Carioca's protection, however, predates Draft Law no. 1243/99 by a few years and was fuelled by the activism of AMOAPRA (Associação de Moradores da Praça Saens Peña e Arredores) in Tijuca during the 1980s and 1990s. This group was one of several residents' associations that emerged from Brazil's political reopening at the end of the military government (1964–1985). Founded by Chico Alencar in 1980, AMOAPRA's initial objective was to protest the underground construction in Tijuca (1976–1982), when several leisure and cultural spaces were closed following major urban transformations. AMOAPRA stood out for its active and organised social mobilisation within the local political scene – as evidenced by the circulation of its own newspaper, *Boa Praça* – but also for its support from the art scene and the promotion of cultural events, such as a film club that focused on discussing films with social themes. In 1990, AMOAPRA proposed the creation of a “Corredor Cultural” in Tijuca that would protect the Carioca and América cinemas, inspired by the experience in downtown Rio de Janeiro from the previous decade. The project, which never materialised, was positively evaluated by city officials before AMOAPRA closed its operations in the mid-1990s.

³³ Arquiteto e urbanista. Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, mestrando no Arquitetura (PROARQ UFRJ), onde integra o Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA). Sua pesquisa atual investiga a conversão de cinemas de rua em templos protestantes no Rio de Janeiro e as consequências dessas transformações para a preservação do patrimônio cultural.

The objective of this paper, therefore, is to investigate the impact that the political re-democratisation of Brazil seen since the 1980s has had on the recognition and protection of cinemas of Rio de Janeiro as cultural heritage. The research is based on data collected from documents (reports, photographs, and legislation), interviews with social agents who actively participated in the fight for the protection of cinema heritage (notably Chico Alencar), as well as notes by Talitha Ferraz (2012) – on the decline and end of street cinemas in Tijuca – and Ricardo José Brügger Cardoso (2005) – regarding the renewal of heritage safeguarding policies in Rio de Janeiro from the 1980s onwards.

Keywords: Cultural heritage; Associativism; AMOAPRA.

References:

Talitha Ferraz. 2012. A segunda cinelândia carioca. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.
Ricardo José Brügger Cardoso. “O corredor cultural como espaço propulsor da revitalização do centro da cidade do Rio de Janeiro no período da redemocratização”. *Confluências*, v. 4 n. 1 (2005): 48-60.

O presente trabalho se desenvolve a partir de uma pesquisa em andamento sobre o Cine Carioca (1941-1999), último palácio cinematográfico a encerrar suas atividades na Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Um dos maiores e mais tradicionais circuitos de cinemas de rua da cidade, a Tijuca contava com apenas 4 cinemas em funcionamento em 1999, que, em pouco tempo, seriam substituídos por um cinema multiplex dentro de um shopping. Em 29 de março, poucos dias após completar 58 anos em funcionamento, o Cine Carioca foi fechado pouco depois de ter sido vendido à Igreja Universal do Reino de Deus, que converteu o edifício *art déco* em templo para a celebração de cultos evangélicos. Ao contrário dos outros cinemas da Tijuca, no entanto, o Carioca foi o único cujo tombamento foi efetivamente proposto e discutido pelo poder público: o projeto de lei estadual nº 1243/99, de Chico Alencar, propôs, em 14 de dezembro de 1999, a proteção do Carioca, mas foi barrado meses depois e arquivado definitivamente em 2003. Desde então, nenhuma nova proposta que reconhecesse a existência - e necessidade de proteção - de um patrimônio arquitetônico cinematográfico na Tijuca foi feita.

A discussão em torno do tombamento do Cine Carioca, no entanto, antecede o projeto de lei em alguns anos e foi potencializada pela atuação, durante as décadas de 80 e 90, na Tijuca, da Amoapra (Associação de Moradores da Praça Saens Peña e Arredores), uma das várias associações de moradores que surgiram com a reabertura política do país no fim do governo militar (1964-1985). Fundada por Chico Alencar em 1980, a Amoapra tinha como objetivo inicial protestar contra as obras do metrô na Tijuca (1976-1982), quando vários espaços de lazer e cultura são extintos após grandes transformações urbanas. Se destacou pela mobilização social ativa e organizada na cena política local - como evidenciado pela circulação do seu jornal próprio, o *Boa*

Praça - assim como pelo apoio da cena artística e pela promoção de eventos culturais como a realização de um cineclube, voltado à discussão de filmes com temáticas sociais. Em 1990, a Amoapra propôs a criação de um Corredor Cultural na Tijuca que envolvesse os cinemas Carioca e América, inspirado pela experiência realizada no Centro do Rio de Janeiro na década anterior. O projeto, que não se concretizou, chegou a ser avaliado positivamente por técnicos da Prefeitura antes que a Amoapra encerrasse as atividades em meados da década.

O objetivo deste trabalho, portanto, consiste em investigar o impacto que a abertura política, vista a partir dos anos 1980, teve no reconhecimento e proteção de cinemas enquanto parte do patrimônio cultural do Rio de Janeiro. A pesquisa está fundamentada em dados coletados em documentos (reportagens, fotografias e legislação), em entrevistas realizadas com agentes sociais que participaram ativamente na luta pela proteção do patrimônio cinematográfico (dos quais cabe destacar Chico Alencar) e nos apontamentos de Talitha Ferraz (2012) - sobre o declínio e fim dos cinemas de rua da Tijuca - e Ricardo José Brügger Cardoso (2005) – a respeito da renovação nas políticas de salvaguarda do patrimônio no Rio de Janeiro a partir da década de 1980.

Palavras-Chave: Patrimônio cultural; Associativismo; AMOAPRA.

THE THEATRE ARCHITECTURE OF MEMORY: THE STATION CITIES OF THE PRODUCTION NEGRO COSME EM MOVIMENTO

A ARQUITETURA TEATRAL DA MEMÓRIA: AS CIDADES-ESTAÇÃO DO ESPETÁCULO NEGRO COSME EM MOVIMENTO

Ray Silva da Conceição³⁴

This paper analyses the ‘station-cities’ of the theatre performance *Negro Cosme em Movimento*, examining how three municipalities in Maranhão—Nina Rodrigues, Caxias, and Itapecuru-Mirim—function as living theatre architectures that re-signify the cultural heritage of the *Balaíada* Revolt (1838-1841). The study reveals how these cities operate as urban palimpsests where historical layers overlap, creating performance spaces that challenge traditional conceptions of theatre architecture.

The investigation demonstrates how the *Grupo Cena Aberta* transformed these territories into laboratories of collective memory, establishing a critical dialogue between historical heritage, contemporary theatrical practices, and audience formation. Unlike official monuments celebrating figures like the Duke of Caxias, the station-cities materialize an ‘architecture of the memory of the oppressed’, operating an inversion of traditional monumental logic. The concept of station-city operates as a spatial device that transforms portions of the territory into dramaturgical units, promoting territorial performance architecture. This approach integrates architectural analysis principles with theatre categories, proposing interdisciplinary methodologies that respect the historicity of places without compromising them with conventional scenography.

Keywords: Station-cities; Theatre architecture; Cultural heritage; Theatre and city; Urban memory.

References:

- Carlson, Marvin. (1989) *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. (2018) O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis. *ArtCultura. História, Cultura e Arte*. Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 113-127, jul.-dez. 2018.
- Pavis, Patrice. (2010) *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva.
- Santos, Milton. (1996) *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.

³⁴Actor and researcher. PhD student in Theatre at UNIRIO (CAPES scholarship holder). Master in Performing Arts from UFMA and holds a degree in Theatre from the same institution (2017). Specialist in Art, Media and Education from IFMA (2021). He was a member of the *Cena Aberta* Research and Extension Group (2013-2014) and is the author of articles on decoloniality and transmodernity.

Este trabalho analisa as “cidades-estação” do espetáculo maranhense *Negro Cosme em Movimento*, examinando como três municípios do Maranhão - Nina Rodrigues, Caxias e Itapecuru-Mirim - funcionam como arquiteturas teatrais vivas que ressignificam o patrimônio cultural da *Revolta da Balaiada* (1838-1841). O estudo, desenvolvido no âmbito do doutorado em Artes Cênicas da UNIRIO com apoio CAPES, propõe que essas cidades operam como palimpsestos urbanos onde camadas históricas se sobrepõem, criando espaços teatrais que desafiam concepções tradicionais de arquitetura teatral.

A investigação revela como o *Grupo Cena Aberta* transformou esses territórios em laboratórios de memória coletiva, estabelecendo um diálogo crítico entre patrimônio histórico, práticas teatrais contemporâneas e formação de plateia. Diferentemente dos monumentos oficiais que celebram figuras como o Duque de Caxias, as cidades-estação materializam uma ‘arquitetura da memória dos oprimidos’, operando uma inversão da lógica monumental tradicional. Nina Rodrigues emerge como contramonumento territorial, onde a praça central funciona como suporte de memória coletiva. Caxias representa o epicentro da disputa de memórias, com o *Memorial da Balaiada* questionando narrativas hegemônicas. Itapecuru-Mirim cristaliza essa arquitetura memorial como território de catarse coletiva, onde o enforcamento de *Negro Cosme* ganha materialidade espacial permanente. O conceito de cidade-estação opera como dispositivo espacial que transforma trechos do território em unidades dramáticas, promovendo uma arquitetura teatral territorial. Esta abordagem integra princípios da análise arquitetônica com categorias do fazer teatral, propondo metodologias interdisciplinares que respeitam a historicidade dos lugares sem comprometê-los com cenografia convencional.

Palavras-chave: Cidades-estação; Arquitetura teatral; Patrimônio cultural; Teatro e cidade; Memória urbana.

**THEATRICAL SPACES IN THE WEST OF BRAZIL IN THE 19th CENTURY:
TRACES OF THE TEATRO SANTO ANTÔNIO DE CORUMBÁ IN THE 1880s**

***ESPAÇOS TEATRAIS NO OESTE DO BRASIL DO SÉCULO XIX: VESTÍGIOS DO
TEATRO SANTO ANTÔNIO DE CORUMBÁ NOS ANOS DE 1880***

Fabricio Goulart Moser³⁵

This communication is based on the information gathered in my dissertation, defended in 2011, and my doctoral thesis, defended in 2025. It aims to analyse the *Teatro Santo Antônio de Corumbá*, considered as the first theatrical space in the city. The research seeks to reconstruct the trajectory of this important cultural space during the period, based on historical sources and documents addressing its cultural and social function within the urban context of the 19th century. To this end, I will use a documentary research methodology, emphasizing the analysis of primary sources such as contemporary newspapers and historical records, which allow us to understand the role of the theatre in the process of urbanization and the construction of Corumbá's cultural memory.

Located on Rua de Santa Thereza, the *Teatro Santo Antônio* emerged as a centre of socialization and cultural expression in Corumbá during the second half of the 19th century. Serving as a meeting point for theatrical performances, the theatre hosted plays by amateur groups, with a repertoire ranging from comedies and farces to benefit performances, which were integrated into religious festivities and social events in the city. During 1883 and 1884, the theatre hosted several performances, such as the comedy *O Noviço* by Martins Pena, which caused controversy with the local Catholic Church, and other plays that were well-received by the city's public and local elite. These activities show that, despite its structural limitations, the *Teatro Santo Antônio* played an important role in the cultural life of Corumbá.

The research also reveals that the theatre was an important space for fundraising for social causes, standing out for organizing charity performances. In a time marked by economic difficulties and a lack of infrastructure, such as the absence of electricity and running water, the theatre became one of the main options for entertainment and

³⁵ Actor, director, professor, and researcher. He holds a PhD in Performing Arts from USP, a Master's degree from UNIRIO, and a Bachelor's degree from UFSM. With over twenty years of experience in the Brazilian theater scene. He has published academic articles on the history of performing arts, acting, directing, creative processes, theatrical play, autobiographical theater, accessibility, neurodiversity, and health promotion, and has taught courses and given lectures at events in several countries. He currently coordinates the Postgraduate Program in Applied Arts and Health Promotion and is a faculty member at the CBI of Miami. Moser has served as a juror for major cultural grants and was part of the editorial board of the journal ASPAS (USP). He is currently leading the residency Taller de Creación en Perspectiva Accesible at Teatro Solís, in Montevideo.

solidarity. Furthermore, the analysis of sources reveals how the theatrical activities in Corumbá were part of a broader context of cultural exchanges, with the presence of itinerant circus and theatre companies bringing new forms of staging to the city.

However, the history of *Teatro Santo Antônio* is marked by contradictions and documentary gaps, especially regarding its collapse. The theatre's structure, initially built as an improvised wooden shack, was renovated in 1882 with the construction of a new building, which ultimately collapsed before its official debut, as reported in the local newspaper *A Província de Matto-Grosso* in 1888. This episode not only highlights the fragility of constructions at the time but also the resilience of the space as a cultural centre, which continued to be used for performances until the last years of the 1880s, despite its precarious structure.

The methodology adopted in this study involves a critical analysis of historical sources, which allow us to reconstruct the cultural context of Corumbá in the 19th century. By addressing the contradictions in the records, this communication seeks to reflect on the role of the theatre in the urban memory of the city and whether it contributed to the formation of the local cultural identity. The study also proposes a discussion about the importance of preserving these theatrical vestiges as essential elements for understanding the cultural heritage of the Western region of Brazil.

Keywords: Theatre in Mato Grosso; Theatre in Mato Grosso do Sul; Corumbá; Santo Antônio Theatre; 19th Century.

References:

- Moser, Fabricio Goulart. *Através dos tabladros, palcos e picadeiros do antigo Mato Grosso: cartografias das artes cênicas no Oeste do Brasil no século XIX*. 2025. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025
- Moser, Fabricio Goulart. *Aspectos do teatro no oeste do Brasil: Notas para a história do teatro sul-mato-grossense*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13120>. Acesso em: 30 jul. 2025.

Esta comunicação se baseia nas informações reunidas em minha dissertação, defendida em 2011, e na minha tese de doutorado, defendida em 2025, e tem como objetivo analisar o *Teatro Santo Antônio de Corumbá*, considerado até o momento o primeiro espaço teatral da cidade. A pesquisa busca reconstruir a trajetória desse importante espaço cultural no período a partir das fontes históricas e documentos encontrados, abordando sua função cultural e social no contexto urbano do século XIX. Para tanto, utilizarei a metodologia de pesquisa documental, com ênfase na análise de fontes primárias, como jornais da época e registros históricos, que permitem compreender o papel do teatro no processo de urbanização e construção da memória cultural de Corumbá.

Localizado na Rua de Santa Thereza, o *Teatro Santo Antônio* emergiu como um centro de socialização e expressão cultural na Corumbá da segunda metade do século XIX. Servindo como um ponto de encontro para apresentações teatrais, o teatro foi palco de encenações realizadas por grupos amadores, com repertório que ia desde comédias e farsas até espetáculos beneficentes, que se integravam às festividades religiosas e eventos sociais da cidade. Durante os anos de 1883 e 1884, o teatro abrigou diversas apresentações, como a comédia *O Noviço*, de Martins Pena, que gerou controvérsias com a Igreja local, e outras peças que eram bem recebidas pelo público da cidade e pela elite local. Essas atividades mostram que o *Teatro Santo Antônio*, apesar de suas limitações estruturais, cumpria um papel importante na vida cultural de Corumbá.

A pesquisa revela também que o teatro foi um importante espaço de arrecadação de fundos para causas sociais, destacando-se pela organização de espetáculos beneficentes. Em uma época marcada por dificuldades econômicas e pela falta de infraestrutura, como a ausência de luz elétrica e água encanada, o teatro se tornava uma das principais opções de lazer e solidariedade. Além disso, a análise das fontes revela como as atividades teatrais em Corumbá estavam inseridas em um contexto mais amplo de trocas culturais, com a presença de companhias circenses e teatrais itinerantes que traziam novas formas de encenação para a cidade. Contudo, a história do *Teatro Santo Antônio* é marcada por contradições e lacunas documentais, especialmente em relação ao seu desabamento. A estrutura do teatro, que inicialmente foi construída em um barracão improvisado, foi reformada em 1882 com a construção de um novo prédio, que acabou desabando antes de sua estreia oficial, conforme relato publicado no jornal *A Província de Matto-Grosso* de 1888. Esse episódio evidencia não apenas a fragilidade das construções da época, mas também a resistência do espaço como centro cultural, que continuou a ser utilizado para apresentações até os últimos anos da década de 1880, apesar de sua estrutura precária.

A metodologia adotada neste estudo envolve uma análise crítica das fontes históricas, que possibilitam reconstruir o contexto cultural de Corumbá no século XIX. Ao abordar as contradições nos registros, esta comunicação busca refletir sobre o papel do teatro na memória urbana da cidade e se ele contribuiu para a formação da identidade cultural local. O estudo propõe ainda uma discussão sobre a importância da preservação desses vestígios teatrais como elementos essenciais para a compreensão do patrimônio cultural do Oeste do Brasil.

Palavras-chave: Teatro em Mato Grosso; Teatro em Mato Grosso do Sul; Corumbá; *Teatro Santo Antônio*; Século XIX.

**FROM SYMBOLIC TO MATERIAL, THE CULTURAL AND SOCIOECONOMIC
RELEVANCE OF ARMAZÉM DA UTOPIA**

**DO SIMBÓLICO AO MATERIAL, A RELEVÂNCIA CULTURAL E
SOCIOECONÔMICA DO ARMAZÉM DA UTOPIA**

Milena Fernandes³⁶

This work aims to explore the cultural, social, and economic convergence of the *Ensaio Aberto Company*, occupant of the *Armazém da Utopia* arts complex in the city of Rio de Janeiro. It seeks to convey in words the reverberation of the contributions of a theatre group that, since its founding, has set out to "speak primarily to the excluded." This is evident not only in its repertoire, but also in its working methods and organizational structures, rendering culture accessible to all. It is the group's unique way of making theatre, its organisational structure, and methodology that are relevant to this investigation. What productive apparatus confronts reality and, in doing so, transforms the reality of the community in which it operates? How can artistic creation bring about social and economic change? Which theatre positions itself as an agent of transformation capable of offering a more inclusive, alternative worldview? It is believed that in addressing these concerns, the importance of public policies and ongoing public and private support for the sustainability of the arts also became evident. These premises highlight the relevance of *Armazém da Utopia* as a framework within which economic and social transformations are possible.

The study was developed drawing on the observation of seven projects made possible through Terms of Promotion with the Public Administration: (1) *Canto Negro* by Luiz Fernando Lobo; (2) *The Mandrake* by Machiavelli; (3) *The Dragon* by Eugene Schwartz; (4) *Death and Life of Severina* by João Cabral de Melo Neto; (5) *Circle of Chalk* and (6) *The Exception and the Rule*, both by Bertolt Brecht; and (7) *The Banquet* by Mário de Andrade. The analyses considered the performances, as well as all the activities involving them, from workshops, courses, production actions, to the records. Complementarily, the study used a mix of primary and secondary sources, documents and lists seeking a critical introspection to: (1) Observe the organisational structure, identify the volume of resources generated and the value chain involved, from production

³⁶ Atriz. Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO. Graduada em Engenharia de Produção e em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Membro do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (LEG-T5) coordenado pela Dra. Evelyn F. W. Lima. Assistente de Direção e assistente técnica na Companhia Ensaio Aberto / Armazém da Utopia. Arquiteta da informação, Analista de Mídias, Profissional de Suporte, Web designer, Web Developer, Webwriter e desenvolvedora de conteúdo audiovisual.

expenditures to the economic impact on the community; identify the number of direct and indirect jobs linked to cultural production and other service sectors; and gather information that would help deliberate on *Armazém da Utopia* as an economic catalyst; (2) Analyse the activities promoted by *Ensaio Aberto*, explore its quantitative and qualitative reach, the audience reached, and community engagement throughout the period of occupation, to highlight the institution as a democratic, accessible, and inclusive cultural agent; and (3) Map the scope of the community and the impact on the local economy, to emphasize the importance of *Ensaio Aberto* remaining in the former industrial space provided by the municipality, and highlight *Armazém da Utopia* as a symbol of appreciation for historical heritage, memory, cultural practices, and invisible individuals.

Culture is the way we speak, eat, dance, walk, sing, paint, do what we know how to do. Culture means employment, millions of opportunities for those who need to eat, drink coffee, have dinner. (Lula, Apud. Vilela, 2023)

Keywords: Utopia Warehouse; Creative Economy; Cultural Management.

References:

- Apóstolo, Marcos (Org.). Porto submerso, Porto descoberto: a descoberta do Rio pelo Rio. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2015.
- Armazém da utopia. Cartilha Armazém da Utopia, 1910 - 2024, Restauro e modernização. Rio de Janeiro: Companhia Ensaio Aberto, 2024.
- Lima, Evelyn F. W. O Patrimônio Industrial do Rio de Janeiro: Portuária, São Cristóvão e Praça da Bandeira: um diálogo possível com ocupações artístico-culturais socialmente inclusivas. Rio de Janeiro: Loope Editora, 2024.
- Vilela, Pedro Rafael. Lula: os ignorantes precisam saber que cultura não é gasto. Agência Brasil, 2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-05/lula-os-ignorantes-precisam-saber-que-cultura-nao-e-gasto>>. Data de acesso: 26/07/2023.
- Williams, Raymond. Cultura e Sociedade: 1780-1950. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O presente trabalho visou explorar a convergência cultural, social e econômica da *Companhia Ensaio Aberto*, ocupante do complexo artístico *Armazém da Utopia*, no Município do Rio de Janeiro. Uma tentativa de forjar em palavras a reverberação das contribuições de um grupo de teatro que desde sua fundação se propôs a “falar principalmente com os excluídos”, fato que se constata não apenas por trazerem em seu repertório as lutas de movimentos sociais, mas também por seus métodos de trabalho e modos de organização que possibilitam que o teatro e a cultura sejam acessíveis a todos. São os modos de fazer teatro, sua estrutura de organização e metodologia, particulares ao grupo, que interessam a esta investigação. Que aparelho produtivo é esse que confronta o real e que ao fazê-lo transforma a realidade da comunidade em que atua? Como o fazer artístico pode ocasionar mudanças sociais e econômicas? Que teatro é esse que se coloca como agente de transformação capaz de oferecer uma visão de mundo alternativa mais inclusiva? Acredita-se que no percurso de responder a essas inquietações, também se tornou

evidente a importância das políticas públicas e do apoio contínuo, público e privado, para a sustentabilidade das artes. Essas premissas evidenciam a relevância do *Armazém da Utopia* como uma estrutura, para qual as transformações econômicas e sociais são possíveis.

O estudo se desenvolveu por meio da observação de sete projetos viabilizados através de Termos de Fomento com a Administração pública: (1) *Canto Negro* de Luiz Fernando Lobo; (2) *A Mandrágora de Maquiavel*; (3) *O Dragão* de Eugene Schwartz; (4) *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto; (5) *Círculo de Giz* e (6) *A Exceção e a Regra*, ambos de Bertolt Brecht; e (7) *O Banquete* de Mário de Andrade. Nas análises foram considerados os espetáculos, bem como todas as atividades que os envolve, desde as oficinas, cursos, ações de produção, até os registros. Como complemento o estudo também recorreu a um misto de fontes primárias e secundárias, documentos e listagens, com a intenção de, no conjunto das amostras, buscar um recuo crítico para: (1) Observar a estrutura organizacional, identificar o volume de recursos gerados e a cadeia de valor envolvida, desde gastos com a produção até o impacto econômico na comunidade; identificar o número de empregos diretos e indiretos ligadas à produção cultural, e outros setores de prestação de serviço, e levantar informações que ajudassem a deliberar o *Armazém da Utopia* enquanto um catalisador econômico; (2) Analisar as atividades promovidas pela *Ensaio Aberto*, explorar o seu alcance quantitativo e qualitativo, o público atingido e o engajamento da comunidade, ao longo de todo o período de ocupação, para evidenciar a instituição como um agente cultural democrático, acessível e inclusivo; (3) Mapear a abrangência na comunidade e os desdobramentos na economia local, para enfatizar a importância da permanência da *Ensaio Aberto* no espaço industrial cedido pelo município, e destacar o *Armazém da Utopia* como um símbolo de valorização do patrimônio histórico, da memória, das práticas culturais, e dos indivíduos invisibilizados.

Cultura é o jeito da gente falar, da gente comer, da gente dançar, da gente andar, da gente cantar, da gente pintar, da gente fazer aquilo que a gente sabe fazer. Cultura significa emprego, milhões de oportunidades para quem precisa comer, tomar café, jantar. (Lula, Apud. Vilela, 2023)

Palavras-Chave: Armazém da Utopia; Economia Criativa; Gestão Cultural.

THE DECENTRALISATION OF CULTURAL EQUIPMENT IN THE PRODUCTION OF SPACE

A DESCENTRALIZAÇÃO DOS EQUIPAMENTOS CULTURAIS NA PRODUÇÃO DO ESPAÇO

Bernardo Rocha de Miranda e Silva³⁷

The analysis of the distribution of cultural facilities in the cities of Rio de Janeiro and Niterói allowed to study how proximity to city centres tends to increase the presence of this urban equipment. Whether museums, theatres, cinemas, or cultural centres, there is a concentration that hinders access for those living far away from the centre, especially in areas with lower income concentration. As in the case of the city of Niterói (Silva, Mesentier, 2021), where the concentration of facilities is observed in the central area of the city, the existence of cultural facilities is not encouraged even where there are smaller centralities recognized by the Niterói Master Plan (Law No. 3,385). The same occurs in the case of the distribution of museums in the city of Rio de Janeiro, which is concentrated in the central area and surrounding areas (Carvalho et al., 2022).

Considering studies of the Federation of Industries of the State of Rio de Janeiro (2025), the creative economy has represented an important factor in the Brazilian economy, growing its share of Gross Domestic Product (GDP) from 2.09% in 2004 to 3.59% in 2025. It is possible to observe how the creative GDP has grown in importance in the economy, but the lack of access due to long distances hinders the development of a culture-based economy. The difficulty of access and the great distances make production a priority in certain locations, especially considering the reduction in bus fleets on weekends when workers could consume culture in their leisure time. Considering, for example, how the black population is largely responsible for the creation of Carnival, a product sold worldwide by Brazil, other forms of culture could be encouraged and strengthened, especially within their local value as an economy focused on workers rather than large corporations.

The decentralization of cultural facilities is therefore a proposal focused on the autonomy of the population and the encouragement of diverse local economies, with the potential to enhance services and train skilled labour. For example, cultural centres are considered to have the potential to bring theatre performances to distant areas of the city, also enabling the development of culture in other regions and the training of skilled

³⁷ Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF), atualmente mestrando no programa de pós-graduação em urbanismo PROURB/UFRJ.

labour for sewing, lighting, assembly and disassembly, among other tasks. Silva and Mesentier (2021) explore the potential of theatre performances as a possibility to stimulate the economy related not only to theatre but also to other services that can be consumed, such as going to a restaurant or buying an outfit seen in a shop window near the performance location. The potential that exists in other centralities can be leveraged and represent a means of stimulating an economy focused on valuing local culture and labour. To achieve this, it is necessary to understand "not the circulation of goods, but rather that of the consumer" (Villaça, 2000).

Keywords: Decentralisation; Culture; Economy.

References:

- Carvalho, Cristina. Campolina, Gabriela. Minervini, Leonardo. and Vitória, Letícia. 2022. "Panorama dos Museus e Centros Culturais da Cidade do Rio de Janeiro." Anais do XVIII ENECULT 3.
- Firjan (Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro). 2025. "Mapeamento da Indústria Criativa 2025 revela avanço no PIB e no emprego formal." Firjan, June 18, 2025. <https://www.firjan.com.br/noticias/mapeamento-da-industria-criativa-2025.htm>.
- Niterói (City). 2019. Lei nº 3.385, de 21 de janeiro de 2019. Diário Oficial do Município de Niterói.
- Silva, Bernardo Rocha de Miranda and Mesentier, Leonardo Marques de. 2021. "Espaços para o teatro e o teatro no espaço da cidade: estudo do caso de Niterói." In Anais da VI Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura, edited by Evelyn Furquim Werneck Lima and Carolina Lyra, 161–170. Rio de Janeiro: UNIRIO/CNPq.
- Villaça, Flávio. 2000. Espaço Intra-Urbano no Brasil. 1a edição. Studio Nobel.

A análise da distribuição de equipamentos culturais nas cidades do Rio de Janeiro e Niterói permitiu avaliar como a proximidade dos centros tende a aumentar a presença desses equipamentos. Sejam museus, teatros, cinemas ou centros culturais, existe uma concentração que dificulta o acesso da população que mora mais longe do centro, principalmente considerando áreas com menor concentração de renda. Como no caso da cidade de Niterói (Silva, Mesentier, 2021), na qual se observa a concentração de equipamentos na área central da cidade, não sendo incentivada a existência de equipamentos culturais nem mesmo onde existem centralidades menores reconhecidas pelo Plano Diretor de Niterói (Lei nº 3.385). O mesmo ocorre no caso da distribuição de museus na cidade do Rio de Janeiro apresentando, que se apresenta concentrada na área central e adjacências (Carvalho et al., 2022).

Considerando os estudos da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (2025) é perceptível que a economia criativa tem representado um importante fator na economia brasileira, crescendo a sua participação no Produto Interno Bruto (PIB) de 2,09% em 2004 para 3,59% em 2025. É possível observar como o PIB criativo tem crescido de importância na economia, porém a falta de acesso determinada pela distância dificulta que o desenvolvimento de uma economia com base na cultura seja mais valorizado. Uma vez que a dificuldade de acesso e as grandes

distâncias tornam a produção prioridade de certas localidades, principalmente considerando a redução das frotas de ônibus aos finais de semana quando o trabalhador poderia consumir cultura nas horas de lazer. Considerando por exemplo como a população preta que é a grande responsável pela criação do carnaval, um produto vendido ao mundo todo pelo Brasil, outras formas de cultura poderiam ser incentivadas e potencializadas, principalmente dentro do seu valor local como uma economia focada nos trabalhadores em vez das grandes empresas.

A descentralização dos equipamentos culturais é então uma proposta focada na autonomia da população e incentivo de economias locais diversas, com potencial de valorizar serviços e formar mão de obra qualificada. Por exemplo, se considera centros culturais como potencial de levar apresentações teatrais para áreas distantes da cidade, permitindo também o desenvolvimento da cultura em outras regiões e formação de mão de obra qualificada para costura, iluminação, montagem e desmontagem, entre outras funções. Em Silva e Mesentier (2021) é explorado o potencial das apresentações teatrais quanto uma possibilidade de incentivar a economia relacionada não apenas ao teatro, mas também de outros serviços que podem ser consumidos, como ir a um restaurante ou comprar uma roupa vista na vitrine próximo de onde será a apresentação. O potencial que existe em outras centralidades pode ser potencializado, e representar um meio de incentivar a economia focada na valorização da cultura e mão de obra local. Para tanto é preciso entender “não a circulação da mercadoria, e sim a do consumidor” (Villaça, 2000).

Palavras-chave: Descentralizar; Cultura; Economia.

SELECTED PAPERS

THEATRE, SCENOGRAPHY, SITE SPECIFIC

**COAL, WASTE, PAPERS: SCENOGRAPHY ISSUES IN DOCUMENTARY
THEATRE.**

***CARVÃO, RESÍDUOS, PAPÉIS: QUESTÕES DE CENOGRAFIA NO TEATRO
DOCUMENTÁRIO.***

Aurora dos Campos³⁸

This article analyses two scenographic projects of my authorship—*A Mina* and *Tribunal Mina*—developed with the Portuguese documentary theatre company *Hotel Europa*. The research emerges from questions of representation that arose during the creative process, in dialogue with contemporary documentary theatre practices and through the lens of the notion of ‘theatres of the real’ (Saison, 1998; Carreira, Bulhões-Carvalho, 2013; Sánchez, 2007). The analysis focuses particularly on material and scenographic choices and their implications for the construction of the scene. The concept of artist historiography, proposed by Daniele Avila Small (2019), is also adopted as a critical lens to reflect on the relationships between materials, archives and performance. Based on an encounter with a place, the territory of São Pedro da Cova, the article discusses the ways in which scenography operates in translating this space to evoke and tell its stories. The mining past and the formation of that territory are intrinsically linked to coal, a material that enters the scene later on. The waste condition is what activates the dramaturgy of *Tribunal Mina*.

The performances *A Mina* and *Tribunal Mina* premiered, respectively, at *Teatro Carlos Alberto (Teatro Nacional São João, Porto)* and at *Culturgest Lisbon*, in 2022 and 2023. Both works are part of the project *Mina*, which was born from an encounter with a specific place: the mining village of São Pedro da Cova, located in northern Portugal. This territory’s main activity was coal mining for nearly two centuries, ending in 1970. Following the Carnation Revolution, in May 1975, the villagers occupied the mining complex and founded the *Centro Revolucionário Mineiro (CRM)*, which lasted two years. In 2001, the same site received tons of toxic waste from the National Steelworks, one of the largest environmental crimes committed in Portugal. *Tribunal Mina* was created a year after *A Mina*, following the structure of ‘tribunal theatre’ and staged a ‘People’s Mining Court’ to examine and judge the toxic waste case.

³⁸ Cenógrafa e artista visual, investiga as relações entre espaço, ficção, memória e quotidiano. Transita entre a escrita, a fotografia digital, o vídeo, o desenho e objetos encontrados. No teatro, entre Brasil e Portugal, colabora com diversas companhias e criadores. Pelas suas cenografias, recebeu o Prémio Cesgranrio por *Tom na Fazenda*; os Prémios Shell, Cesgranrio e Questão de Crítica por *Conselho de Classe*; e o Prémio APTR por *Breu*. É licenciada em Artes Cénicas pela UNIRIO, Mestre em Arte e Design para o Espaço Público e doutora em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Integra o Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS); foi diretora da Associação Portuguesa de Cenografia e é membro da Associação Grafias da Cena Brasil.

The project was developed in collaboration with the local community, based on the stories of the mining region. The performances included the participation of local residents on stage, creating an intergenerational dialogue. The mining site—at once traumatic and revolutionary—was reflected in its complexity and in how it continues to shape a local culture rich in events, memories, and techniques. At a time when new mines are being proposed—not of coal, but of lithium—it is crucial to hear these stories.

The scenography of both works is intertwined with the dramaturgical and staging proposals of André Amálio and Tereza Havlíčková, shaping specific ways of telling these stories on stage. Presented in the same theatre space, the shows reused structural elements, yet transformed them to compose distinct environments. Mining tools from the local archive coexist with selected objects, pulleys, and theatrical machinery. Multiple scales operate in the scene, enhancing the scenic experience—at times as narration, at times as re-enactment, and at others as real action within history.

Keywords: Scenography; Theatres of the Real; *Hotel Europa*.

References:

- Carreira, André, e Ana Maria de Bulhões-Carvalho. 2013. “Entre Mostrar e Vivenciar: Cenas do Teatro do Real.” *Sala Preta* 13 (2): 33–44. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p33-44>.
- Rancière, Jacques. 2018. “Se é Preciso Concluir que a História é Ficção: Dos Modos da Ficção.” In *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, traduzido por Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34.
- Saison, Maryvonne. 1998. *Les Théâtres du Réel*. Paris: L'Harmattan.
- Sánchez, José A. 2007. “Práticas do real.” In *Práticas de lo real en la escena contemporânea*. Madrid: Visor Libros.
- Small, Daniele Avila. 2019. “Capítulo 1: Transformações no Teatro Documentário.” In *Historiografias de Artista: Escritas da História no Teatro Documentário Contemporâneo*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Este artigo analisa dois projetos cenográficos de minha autoria - *A Mina* e *Tribunal Mina* - realizados com a companhia portuguesa de teatro documental *Hotel Europa*. A pesquisa parte de questões de representação que emergiram ao longo dos processos criativos, em diálogo com práticas do teatro documental contemporâneo e à luz da noção de ‘teatros do real’ (Saison, 1998; Carreira, Bulhões-Carvalho, 2013; Sánchez, 2007). A análise concentra-se, sobretudo, nas escolhas materiais e cenográficas e suas implicações na construção da cena. Adota-se ainda o conceito de historiografia de artista, proposto por Daniele Avila Small (2019), como lente crítica para refletir sobre as relações entre materiais, arquivos e cena. A partir de um encontro com um lugar, o território de São Pedro da Cova, o artigo discute as formas como a cenografia opera na tradução deste espaço para evocar e contar suas histórias. o passado mineiro e a formação daquele

território estão intrinsecamente ligados ao carvão, esse material que depois entra na cena. A situação dos resíduos é aquilo que ativa a dramaturgia de *Tribunal Mina*.

Os espetáculos *A Mina* e *Tribunal Mina* estrearam, respectivamente, no *Teatro Carlos Alberto* (*Teatro Nacional São João*, Porto) e na *Culturgest Lisboa*, nos anos de 2022 e 2023. Ambos integram o projeto *Mina*, que teve origem no encontro com um lugar: a vila mineira de São Pedro da Cova, situada ao norte de Portugal. Este território teve, por quase dois séculos, a mineração de carvão como principal atividade, encerrando-se em 1970. Após a Revolução dos Cravos, em maio de 1975, os habitantes ocuparam o complexo mineiro e fundaram o *Centro Revolucionário Mineiro* (CRM), ativo por dois anos. Em 2001, foram depositadas no mesmo local toneladas de resíduos tóxicos da Siderurgia Nacional, configurando um dos maiores crimes ambientais em território português. *Tribunal Mina* foi criado no ano seguinte ao espetáculo *A Mina*, nos moldes do chamado Teatro Tribunal, encenando um ‘Tribunal Popular Mineiro’ para analisar e julgar o caso dos resíduos tóxicos.

O projeto foi desenvolvido junto à comunidade local, a partir das histórias da região. As apresentações contaram com a participação dos próprios moradores em cena, criando um diálogo entre gerações. O espaço mineiro - simultaneamente traumático e revolucionário - foi refletido em sua complexidade e nos modos como permanece e se expande na cultura local, rica em acontecimentos, memórias e técnicas. Em um tempo em que se planejam novas minas - não mais de carvão, mas de lítio - torna-se essencial escutar essas histórias.

A cenografia dos dois trabalhos se articula com a proposta dramatúrgica e de encenação de André Amálio e Tereza Havlíčková, definindo modos específicos de contar essas histórias em cena. Apresentados no mesmo palco, os espetáculos compartilharam estruturas e elementos cenográficos reaproveitados, mas também transformados para compor espaços distintos. As ferramentas do acervo mineiro coexistem com novos objetos escolhidos, roldanas e maquinarias teatrais. Múltiplas escalas se combinam na cena, auxiliando a experiência do contar - ora como narrativa, ora como reencenação, ora como gesto real de participação na história.

Palavras-chave: Cenografia; Teatros do Real; *Hotel Europa*.

SCENE DRAWINGS FROM NORTHEASTERN BRAZILIAN THEATRE BASED ON HERMILO BORBA FILHO'S THOUGHT

DESENHOS DA CENA DO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO A PARTIR DO PENSAMENTO DE HERMILO BORBA FILHO

Wellington Fernandes Silva Júnior³⁹

Hermilo Borba Filho was one of the most important artists in the Brazilian Northeastern theatre scene. As the saying goes, Hermilo learned theatre from beginning to end—even being a theatre point man at the beginning of his career in the performing arts. In the groups he founded, Hermilo Borba Filho's work was to create a path towards a Northeastern spectacle, with an epic aesthetic, based on popular festivities.

This brief study will address the notions of visuality and the different visual paradigms and representational regimes prevalent in the theatre scene in Pernambuco, focusing on the work of director and theorist Hermilo Borba Filho, based on his book *Diálogo do Encenador* (The Director's Dialogue) and on the play he directed, *A pena e a lei* (The Pen and the Law) (1960) by Ariano Suassuna.

In his book *Diálogo do encenador* (2005), considered one of the first publications on modern theatre directing in Brazil, the Northeastern researcher, through a self-interview format, maps out the main ideas about the modern theatre scene, drawing on the contributions of various thinkers who had been revolutionizing Western theatre since the late 19th century: almost all of them were considered 'avant-garde artists', at least at some point in their creative trajectories. Hermilo Borba Filho identifies director Fyodor Komissarzhevsky, a Russian artist relatively little present in Brazilian theatre studies, as a strong influence on his ideas about modern staging and the constitution of stage design. This Russian creator's productions evoked an inexhaustible fantasy, as Borba Filho's analysis demonstrates, based on his comparison with other modern Russian theatre creators.

In Ariano Suassuna's play *A pena e a lei*, directed by Hermilo Borba Filho himself, we perceive a principle of segmentation of the stage image based on stage design. The staging was focusing on the creation of a *mamulengo* tent, an important folklore

³⁹ Doutorando, Mestre pelo PPGAC-UNIRIO, Bacharel em Estética e Teoria do Teatro na UNIRIO. Dramaturgo, crítico e pesquisador. Ganhou o prêmio Minidrama da SP Escola de Teatro. Crítico participante da Residência Crítica da MIT-SP (Mostra Internacional de Teatro de São Paulo) em 2020. Crítico colaborador dos sites: TeatroPe, Quarta Parede e Mostra Capiba de Teatro. Ganhador do prêmio de pesquisa científica da Unirio em 2017 com uma investigação sobre o Simbolismo no Teatro. Ganhador do prêmio de incentivo acadêmico da Unirio em 2019 pelo projeto Artes Cênicas em Extensão da Unirio.

demonstration in the Northeast of Brazil. This scenic construction creates a process of mirroring the show's visual composition.

The puppet-bodies of the puppet-actors present in this show are infinitely distant, shockingly strange; they are a cut, a tear, or an erupted detail that could no longer be appropriated by the dominant convention. These actors are there in reality, but they are not of it. They are freed from the slavery of utility, dissociated from the functions imposed upon them, allowing them to enter into a network of possible relationships with other objects and people, in order to reinvent and rearticulate themselves. The actors in these shows are objects in the hands of the director. Thus, a play between the actors and the objects—costumes and makeup—was necessary to amplify the actor's physical presence, seeking a corporeal interference of the scenic objects on the actor's body, and for this construction to influence the constitution of the scene's design for the spectator's gaze.

So this encounter between the popular *mamulengo* scene and the ideas of the Russian Fyodor Komissarjevsky in the writings of Hermilo Borba Filho allows us to think about how this corporal and temporal dismemberment that appears at various moments, both in the writings and on stage, can reveal another constitution of scene design in Brazilian theatrical modernity, now coming from the theatres of the Northeast.

Keywords: Scene design; Scenic Image; Theatre of the Northeast.

References:

- Borba Filho, Hermilo. 2005. Diálogo do encenador – Teatro do povo, Mise-en- scène e A donzela Joana. Recife: Edições Bagaço e Editora Massangana.
- Carlson, Marvin. 2001. The Haunted Stage. Theatre as a Memory Machine. The Michigan University Press.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2017. Drawing and design for theatre architecture: Lina Bo Bardi's sketches for five venues in Brazil, Theatre and Performance Design, 3:4, 236-249.
- Machado, Lúcia. 2009. A modernidade no teatro (aqui e ali) reflexos estilizados. Recife: Ed.do Autor.
- Piccon-Vallin, Beatrice. 2013. A Arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios.

Hermilo Borba Filho foi um dos nomes mais importantes da cena teatral nordestina. Como se gosta de dizer, Hermilo aprendeu teatro de fio a pavio – sendo inclusive ponto de teatro no início de sua trajetória nas artes cênicas. O trabalho de Hermilo Borba Filho, nos grupos que funda, é o de criar um caminho para buscar um espetáculo nordestino, com uma estética épica, baseada nos folguedos populares.

Este breve estudo tratará das noções de visualidade e dos diferentes paradigmas visuais e regimes de representação predominantes na cena teatral pernambucana, tomando por base o trabalho do

encenador e teórico Hermilo Borba Filho a partir de seu livro *Diálogo do Encenador* e do espetáculo *A pena e a lei* (1960) de Ariano Suassuna com direção do próprio Hermilo Borba Filho.

No livro *Diálogo do encenador* (2005), considerado uma das primeiras publicações sobre direção teatral moderna no Brasil, o pesquisador nordestino elabora, através do formato de uma autoentrevista, um mapeamento das principais ideias sobre a cena teatral moderna a partir das contribuições de diversos pensadores que vinham revolucionando o teatro ocidental desde o final do século XIX: quase todos considerados, pelo menos em algum momento de suas trajetórias criativas, como ‘artistas de vanguarda’. Hermilo Borba Filho aponta como uma forte influência em suas ideias sobre a encenação moderna e sobre a constituição do desenho da cena o diretor Fiódor Komissarjévski, artista russo relativamente pouco presente nos estudos teatrais brasileiros. As encenações desse criador russo traziam uma fantasia inesgotável, como aponta a análise de Borba Filho a partir da comparação que realiza com outros criadores modernos do teatro russo.

Já no espetáculo *A pena e a lei* (1960) de Ariano Suassuna com direção do próprio Hermilo Borba Filho, percebemos um princípio de segmentação da imagem cênica a partir do desenho da cena. A encenação é centrada na elaboração de uma tenda de *mamulengos*, uma importante manifestação popular do Nordeste. Essa construção cenográfica cria um processo de espelhamentos na composição imagética do espetáculo.

Os corpos-marionetes dos atores-mamulengos presentes nesse espetáculo são infinitamente distantes, chocantemente estranhos, são um corte, uma lágrima, ou um detalhe irrompido, que não podiam mais ser apropriado pela convenção dominante. Esses atores estão na realidade, mas não são delas. Eles estão libertos da escravidão da utilidade, dissociados das funções impostas a eles, de maneira que eles podem entrar numa rede de relações possíveis com outros objetos e pessoas, a fim de reinventar e rearticular a si mesmos. Os atores nesse espetáculo são objetos na mão do encenador. Assim foi necessário um jogo entre os atores e os objetos-figurinos-maquiangens que ampliasse a presença física do ator, buscando uma interferência corporal dos objetos cênicos sobre o corpo do ator, e que essa construção interferisse na constituição do desenho da cena para o olhar do espectador.

Então, esse encontro entre a cena popular do *mamulengo* e as ideias do russo Fiódor Komissarjévski nos escritos de Hermilo Borba Filho, dentro do livro *Diálogo do Encenador* e na encenação de *A pena e a lei* (1960), nos possibilita pensar como esse despedaçamento corporal e temporal que aparece em diversos momentos, tanto nos escritos quanto na cena do espetáculo, pode revelar uma outra constituição de desenho de cena na modernidade teatral brasileira, agora vinda dos teatros do Nordeste.

Palavras-Chave: Desenho de cena; Imagem Cênica; Teatros do Nordeste.

NEITHER LUXURY, NOR TRASH: CYRO DEL NERO'S REALISTIC SET DESIGN

NEM LUXO, NEM LIXO A CENOGRAFIA REALÍSTICA DE CYRO DEL NERO

Delano Delfino⁴⁰

In my ongoing research for my Master's in Performing Arts at UniRio, I investigate the evolution of set design through the plays *Quarto de Despejo* (1960) by Cyro Del Nero and *Morte e Vida Severina* (2025) by J.C. Serroni, using the book *Treatise of Set Design* by Pierre Sonrel as a guide. The plays share similarities in the theme. It is worth noting that the plays, based respectively on the book of the same name by Carolina Maria de Jesus and the poem by João Cabral de Melo Neto, were conceived at the same time and reflected the discussions taking place at the time.

In this reflection, I will focus my analysis on Del Nero's play, written by Edy Lima and directed by Amir Haddad. The play premiered at the *Bela Vista Theatre* in São Paulo in 1961.

The favela setting was created through the agglomeration of people and elements. The shacks, made of wooden slats, make up the backdrop—Carolina's is the first one on the right. The reading is from left to right, meaning its location gives it prominence over the others. This was the only one that displayed its interior. The left corner of the stage was the meeting space, concentrating all the action taking place outside the favela. The changes in ambiance, between the interior and exterior of the favela, were marked by varying lighting.

The main element of the set design was the stream that ran through the stage. With the displacement of the barracks, it became a central element, dominating large parts of the actions and giving veracity to the setting.

For critic Mariângela Alves de Lima, naturalistic scenography is subjective, composed of several overlapping layers of meaning, leaving to the audience the task of decoding them. "Not everything is immediately grasped, since attention must be divided between the musical parts and the images that reinforce them." These signs of transformation recall the utopian architecture of total theatre, in which "present elements—time, space, and the actor's figure—are equivalent to verbalisation" (Lima, 2022, p.444-445).

These signs and layers can also be identified in realistic scenography. According to actress

⁴⁰ Mestre em Projeto de Revitalização pela FAU/UFRJ, Mestrando em Artes Cênicas pelo PPGAC/UniRio, Especialista em Design de Interiores pela Universidade Veiga de Almeida, Arquiteto e Urbanista pela Universidade Estácio de Sá e possui formação complementar em Técnico em Edificações pela Escola Técnica Silva e Souza. Experiência profissional em projetos de interiores residenciais e corporativos. Pesquisador integrante dos Grupos de Pesquisa: Arquivoseus (UFRJ), e Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UniRio), e integrante da Rede Arquitetura, Museologia e Patrimônio.

Nydia Licia, the sets for the play *A Margem da Vida* (1947) "reproduced the suffocating atmosphere of a poor house, surrounded by skyscrapers" (Licia, 2002, p.161).

With his setting, Del Nero brings the favela to the large audience of São Paulo's elite. Its purpose is not to tell a story, but to expose an ignored reality, calling for change. For Jacques Rancière, "theatre remains the only place where the public can confront itself as a collective" (Rancière, 2012, p.11).

Keywords: Scenography; *Quarto de Despejo*; Cyro Del Nero.

References:

- Barone, Ana Cláudia Castilho. 2015. "Carolina Maria de Jesus, uma trajetória urbana". In: Anais do XVI ENANPUR - Espaço, planejamento e insurgências, 16º:pp 1-15. Url: <http://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/1801/1780>
- Licia, Nydia. 2002. Ninguém se livra de seus fantasmas. Nydia Licia. São Paulo: Perspectiva.
- Lima, Mariângela Alves de. 2022. Na Plateia. Mariângela Alves de Lima; Pesquisa, seleção e organização Marta Raquel Colabone; Assessoria José Eduardo Vendramini. São Paulo: Edições Sesc.
- Rancière, Jacques. 2012. O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

Na pesquisa em andamento que realizo no Mestrado em Artes Cênicas da UniRio, investigo a evolução da cenografia por meio das peças *Quarto de Despejo* (1960), de Cyro Del Nero, e *Morte e Vida Severina* (2025), de J.C. Serroni, tendo como linha guia o livro *Tratado de Cenografia* de Pierre Sonrel. As peças guardam similitudes no que tange ao tema. Cabe ressaltar que a peça baseada no livro homônimo de Carolina Maria de Jesus e o poema de João Cabral de Melo Neto foram concebidos na mesma época e refletiam as discussões então em curso.

Nessa reflexão, concentrarei minha análise sobre a obra de Del Nero, com dramaturgia de Edy Lima e direção de Amir Haddad. A peça estreou no *Teatro Bela Vista*, em São Paulo, em 1961.

A ambientação da favela foi feita por meio da aglomeração de pessoas e elementos. Os casebres compõem o pano de fundo, feitos de sarrafos de madeira - o de Carolina é o primeiro à direita. O sentido da leitura é da esquerda para a direita, ou seja, sua localização lhe garante protagonismo em relação aos demais. Este era o único que exibia o seu interior.

No canto esquerdo do palco localizava-se o espaço utilizado para reuniões, concentrando todas as ações que ocorriam fora da favela. As mudanças de ambiente, entre o interior e exterior da favela, eram marcadas pela variação da iluminação.

O principal elemento da cenografia era o córrego que atravessava o palco. Com o deslocamento das quarteladas ele se tornou um elemento central, dominando grande partes das ações e conferindo veracidade à ambientação.

Para a crítica teatral Mariângela Alves de Lima, a cenografia naturalista é subjetiva, composta por diversas camadas de significação sobrepostas, cabendo ao público a tarefa de decodificá-las. “Nem tudo é captação imediata, uma vez que é preciso dividir a atenção entre as partes musicadas e as imagens que as reforçam”. Esses signos de transformação remetem à arquitetura utópica do teatro total, no qual “elementos presentes tempo, espaço, figura do ator sejam equivalentes a verbalização ” (Lima, 2022, p.444-445).

Estes signos e camadas também podem ser identificados na cenografia realista. Segundo a atriz Nydia Licia, os cenários para a peça *A Margem da Vida* (1947) “reproduziam a atmosfera sufocante de uma casa pobre, cercada por arranha-céus.” (Licia, 2002, p.161).

Com sua ambientação, Del Nero leva a favela até o grande público da elite paulistana. Seu objetivo não é narrar uma história, mas escancarar uma realidade ignorada, conclamando à mudança. Para Jacques Rancière, “o teatro continua sendo o único lugar de confronto do público consigo mesmo como coletividade” (2012, p.11).

Palavras-Chave: Cenografia; *Quarto de Despejo*; Cyro Del Nero.

FOLLOW SPOT: LIGHT AND GAZE IN URBAN SPACE

FOLLOW SPOT: A LUZ E O OLHAR NO ESPAÇO URBANO

Tomás Ribas⁴¹

I present here the photographic series *Follow Spot* to discuss the relationship between theatre lighting techniques and urban lighting in public spaces at night. In the theatrical context, one of the functions of light is to guide the viewer's gaze and create visual hierarchies on the stage; this same logic can be identified, to some extent, in the way public lighting acts to highlight certain elements of the city, often aligned with economic and political interests.

Follow Spot is a series of photographs developed as part of the master's research project entitled *Invisible Relations: Light, Art, and Politics in Public Space*, conducted at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. In the research process, I analysed the development of urban lighting and its connection to dynamics of surveillance and consumption (Schivelbusch, 1988), drawing on the ideas of discipline (Foucault, 1977) and spectacle (Debord, 1992). I also focused on the shift in interest in the study of light from linear optics to visual perception and to issues such as attention and visual acuity, as described by Jonathan Crary in *Techniques of the Observer* (2017).

As a practical unfoldment of this research, I developed the series *Follow Spot*, in which I walked through different areas of the Porto metropolitan region at night, illuminating dark areas with a flashlight and taking photographs, highlighting what is illuminated by street lighting and what is left in the shadow. The intention was to reflect on how light constructs a visual hierarchy of urban space, determining what is visible and, consequently, what becomes invisible, marginalized, or excluded.

The work's title refers to the equipment used in theatre to isolate the actor onstage and (distinguish them from the surroundings—a metaphor that serves to reflect on how the city also 'chooses' where to cast its spotlights and what will remain in the shadow.

Henri Lefebvre, in *The Production of Space* (1991), states that the first error in interpreting spaces is to consider them as 'neutral' receptacles within which objects and activities take place. According to this author, this 'error' is, in fact, an ideology (1991,

⁴¹ Artista plástico e iluminador. Participou de exposições em diversos países. Recebeu importantes prêmios das artes cênicas como o Prêmio Shell de melhor iluminação de teatro, Prêmio Questão de Crítica e o Prêmio Cesgranrio. É doutor em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, mestre em Arte e Design para o Espaço Público pela mesma faculdade e bacharel em Cenografia pela Unirio. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, e fez intercâmbio na École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris. É membro do i2ADS.

p.94). If space is not neutral, neither can be the light that illuminates. Since light is an essential element in the visual construction of spaces and, therefore, in our social and subjective experience of spaces, it becomes important to carefully observe where the light falls, and why.

By repositioning light as an active element in the production of urban space, this work seeks to contribute to an understanding of the contemporary nocturnal landscape, expanding the debates between art, urbanism, the politics of perception, and the ways in which we see—or fail to see—the world around us.

Keywords: Urban Lighting; Stage Lighting; Politics of Space.

References:

Crary, Jonathan. (2017). *Técnicas do Observador*. Lisboa: Orfeu Negro.
Debord, Guy. (1992) [1967]. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard
Foucault, Michel. (1977) [1975]. *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.
Lefebvre, Henri. (1991) [1974]. *The production of space*. Oxford: Blackwell Publishing Press.
Schivelbusch, Wolfgang. (1988) [1983]. *Disenchanted night: The industrialization of light in the nineteenth century*. Berkeley, Los Angeles and London: The University of California Press.

Apresento aqui a série fotográfica *Follow Spot* para, através dela, discutir a relação entre técnicas de iluminação do teatro e a iluminação urbana no espaço público durante a noite. No contexto teatral, uma das funções da luz é guiar o olhar do espectador e criar hierarquias visuais sobre o palco; essa mesma lógica pode ser identificada, em certa medida, na maneira como a iluminação pública atua para destacar determinados elementos da cidade, muitas vezes alinhados a interesses econômicos e políticos.

Follow Spot é uma série de fotografias desenvolvida no contexto da investigação de mestrado intitulada *Relações Invisíveis: Luz, Arte e Política no Espaço Público*, realizada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. No processo de investigação, analisei o desenvolvimento da iluminação urbana e sua conexão com dinâmicas de vigilância e consumo (Schivelbusch, 1988), me baseando, para isso, nas ideias de disciplina (Foucault, 1977) e espetáculo (Debord, 1992) bem como na mudança do interesse do estudo da luz da ótica linear para a percepção visual e para questões como da atenção e da acuidade visual como descrito por Jonathan Crary em *Técnicas do Observador* (2017).

Como desdobramento prático dessa pesquisa, desenvolvi a série *Follow Spot*, na qual caminhava por diferentes áreas da região metropolitana do Porto durante a noite, iluminando áreas escuras com uma lanterna e fotografando, de forma a evidenciar o que fica na luz e o que é deixado na sombra pela iluminação pública. A intenção era refletir sobre a maneira como a luz constrói uma

hierarquia visual do espaço urbano, determinando o que é visível e, por consequência, o que se torna invisível, marginalizado ou excluído.

O título do trabalho faz referência ao canhão seguidor, equipamento utilizado no teatro para isolar um ator no palco e destacá-lo do seu entorno—uma metáfora que serve para pensar como a cidade também ‘escolhe’ onde lançar seu foco e o que permanecerá na penumbra.

Henri Lefebvre, em *The Production of Space* (1991), afirma que o primeiro erro na interpretação dos espaços é considerá-los como receptáculos ‘neutros’ dentro dos quais objetos e atividades têm lugar. Segundo esse autor, esse ‘erro’ é, na verdade, uma ideologia (1991, p. 94). Se o espaço não é neutro, a luz que o ilumina também não pode ser. Sendo a luz um elemento essencial na construção visual dos espaços e, portanto, na nossa experiência social e subjetiva dos espaços, torna-se importante observar com atenção onde o foco da luz incide, e por quê.

Ao reposicionar a luz como elemento ativo na produção do espaço urbano, este trabalho busca contribuir para uma compreensão da paisagem noturna contemporânea, ampliando os debates entre arte, urbanismo, política da percepção e as formas como vemos — ou deixamos de ver — o mundo ao nosso redor.

Palavras-Chave: Iluminação Urbana; Iluminação Cênica; Políticas da percepção.

**DRESSING THE SCENE: EPISTEMOLOGICAL, AESTHETIC AND POLITICAL
PERSPECTIVES OF COSTUME DESIGN**

***VESTIR A CENA: PERSPECTIVAS EPISTEMOLÓGICAS, ESTÉTICAS E
POLÍTICAS DO FIGURINO***

Cátia Vianna

This research investigates the application of countercolonial and inclusive practices in the Costume Design teaching, focusing on the training of Performing Arts creators. Based on the understanding that costumes constitute not only visual elements of the scene, but also semantic and political devices, it proposes a pedagogical approach that promotes dialogue between traditional Brazilian epistemologies and formal university education, historically marked by Eurocentric frameworks.

The experience took place in the context of the course Costume Workshop II, whose syllabus was developed collaboratively by me, Cátia Vianna, a doctoral intern, and the students. This collective development responded to the urgent need to rethink the bibliographic repertoires, methodologies, and paradigms that structure the teaching of stage costumes in Brazil. Based on active listening and the appreciation of the knowledge shared in the classroom, a pedagogical path was formulated grounded in interculturality and a critique of colonial teaching models.

The course bibliography consisted of texts by authors and thinkers such as Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Glicélia Tupinambá, Jota Mombaça, Rita Morais de Andrade, Roland Barthes, Maria Cristina Volpi, and others. The reading and discussion of these works, along with Indigenous and African tales, served as a starting point for theoretical, practical, and political reflections on what costume is, and its role on the stage. These texts also informed meetings with invited researchers and artists who deepened the dialogue on cultural diversity, visualities, and modes of creation.

In addition to theoretical reflection, the research unfolded into practical activities such as visual arts workshops, rehearsals with directors and casting directors, and visits to performances that were engaged with the content discussed in class. These experiences were guided by the intention of testing costumes as a dramatic engine rather than merely as aesthetic adornment, activating their symbolic power in the creation of the scene. The journey culminated in the creation of costume designs based on the experiments conducted in the classroom.

Also noteworthy is the coordination of the course's final project by Prof. Dr. Juliana Manhães, with the *Matuba Collective*, an UNIRIO extension group dedicated to

integrating Afro-diasporic and Indigenous knowledge into arts training processes. Students were encouraged to create costumes that engaged with the artistic practices and cultural foundations that guide the Collective's work, empowering clothing as a site of representation and transformation.

This study thus proposes a costume pedagogy that is sensitive to the diversity of bodies, histories, and imaginaries that make up the Brazilian stage. By fostering dialogue between tradition and contemporaneity, between hegemonic references and other forms of knowledge, also our own, the research seeks to establish a new way of teaching and learning costume design: more open, critical, affective, and committed to building a truly pluralistic education. This is an ongoing process, not yet complete, but which points to the concrete possibility of reconfiguring costume design's place in the Performing Arts curricula as an epistemological, aesthetic, and political practice.

References:

Kopenawa, Davi. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Organização de Bruce Albert. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 768 p.
Cátia Vianna: KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Silva, Alissan Maria da. Minha saia gira: complexidades costuradas na barra da saia. Rio de Janeiro: PPGAC - Unirio, 2019

Manhães, Juliana. Pedagogias Brincantes: memórias e experiências como fundamentos de base. In: Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005. p. 321-335. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/7125/1/Semin%c3%a1rio%20Nacional%20de%20Pol%c3%adticas%20P%c3%ablicas%20par%20a%20as%20Culturas%20Populares%20-%202005.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

Alissan. Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta pesquisa investiga a aplicação de práticas contracoloniais e inclusivas no ensino da Indumentária, com foco na formação de criadores em Artes Cênicas. A partir da compreensão de que os figurinos constituem não apenas elementos visuais da cena, mas dispositivos semânticos e políticos. Propõe-se uma abordagem pedagógica que promova o diálogo entre epistemologias tradicionais brasileiras e o ensino formal universitário, historicamente marcado por referenciais eurocentrados.

A experiência se deu no contexto da disciplina Ateliê de Indumentária II, cuja ementa foi construída de forma colaborativa entre mim, Cátia Vianna, docente em estágio doutoral e os estudantes. Essa construção coletiva respondeu à urgência de repensar os repertórios bibliográficos, as metodologias e os paradigmas que estruturam o ensino do traje de cena no Brasil. Partindo da escuta ativa e da valorização dos saberes compartilhados em sala, formulou-se um percurso pedagógico pautado na interculturalidade e na crítica aos modelos coloniais de ensino.

A bibliografia da disciplina foi composta por textos de autores e pensadores como Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Glicélia Tupinambá, Jota Mombaça, Rita Morais de Andrade, Roland Barthes, Maria Cristina Volpi dentre outros. A leitura e discussão dessas obras, juntamente com contos indígenas e africanos, serviu de ponto de partida para reflexões teóricas, práticas e políticas sobre o que é o figurino e qual o seu papel na cena. Tais textos também embasaram encontros com pesquisadores e artistas convidados que aprofundaram o diálogo sobre diversidade cultural, visualidades e modos de criação.

Além da reflexão teórica, a pesquisa se desdobrou em atividades práticas como ateliês de artes plásticas, ensaios com diretores e preparadores de elenco, e idas a espetáculos que dialogavam com os conteúdos discutidos em aula. Tais experiências foram orientadas pela intenção de testar o figurino como motor dramaturgico e não apenas como adorno estético, ativando sua potência simbólica na constituição da cena. O percurso culminou na criação de projetos de figurinos concebidos a partir das experimentações feitas em sala.

Destaca-se também a articulação do trabalho final da disciplina com o *Coletivo Matuba*, coordenado pela Prof^ª. Dra. Juliana Manhães, grupo de extensão da UNIRIO que se dedica à inserção dos saberes afro-diaspóricos e indígenas nos processos formativos em artes. Os estudantes foram incentivados a criar figurinos que dialogassem com as práticas artísticas e os fundamentos culturais que orientam o trabalho do Coletivo, potencializando a indumentária como lugar de representação e transformação.

O presente estudo propõe, assim, uma pedagogia do figurino que seja sensível à diversidade dos corpos, histórias e imaginários que compõem a cena brasileira. Ao promover o diálogo entre tradições e contemporaneidade, entre referências hegemônicas e outros saberes, também nossos, a pesquisa busca instaurar uma nova forma de ensinar e aprender figurino: mais aberta, crítica, afetiva e comprometida com a construção de um ensino verdadeiramente plural. Trata-se de um processo em curso, que ainda não se encerra, mas que aponta para a possibilidade concreta de reconfigurar o lugar do figurino nos currículos das Artes Cênicas como prática epistemológica, estética e política.

SELECTED PAPERS

CULTURE, THEATRE, and HERITAGE

CARNIVAL, SPECTACLE AND POWER: BETWEEN THE BLACK PARTY AND THE GOURMETISATION OF THE ELITE

CARNAVAL, ESPETÁCULO E PODER: ENTRE A FESTA DOS NEGROS E A GOURMETIZAÇÃO DA ELITE

Diego Ramos⁴²

This article analyses the formation and evolution of Rio's Carnival, highlighting its resistance, erasure, and transformation over time. It explores its popular and Afro-Brazilian origins, with an emphasis on *Entrudo*, *Cucumbis*, *Zé Pereira*, and the influence of Tia Ciata and *Pequena África*. It also addresses the elitism and de-characterisation of Carnival, such as the criminalization of popular demonstrations and the commodification of the festival. It also discusses the distancing of the working classes from the very festival they created, revealing a profound paradox between those who produce it and those who consume it.

The cultural miscegenation reflected in the history of Rio de Janeiro's Carnival is a process that dates to the colonial period and highlights the fusion of diverse cultural influences, primarily African, Indigenous, and European. Much more than a simple popular festival, Rio de Janeiro's Carnival has become a symbol of national identity, reflecting Brazil's social, political, and cultural dynamics over the centuries. As Veloso (2014, p.23) highlights, "Rio de Janeiro's street carnival cannot be understood simply as a popular festival, but as a practice of resistance that challenges the logic of spectacle and the commodification of urban spaces."

However, the development of this festival was marked by several historical and cultural omissions. According to Oliveira (2022, p.2), "The erasure of its cultural roots and the attempt to sever the connection with African ancestry is a source of great pain." During the 19th and early 20th centuries, carnival expressions linked to the Black population, such as *samba* and popular street parties, were marginalized and criminalized. Despite these attempts of exclusion, the resistance of Afro-Brazilian communities ensured that their traditions not only survived but also became the essence of modern Carnival, especially with the creation of *samba* schools.

Given the context presented, the following questions arose: How has Rio's Carnival endured over the years, overcoming the historical erasure of Black, African, and

⁴² 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/ UFF com Bolsa CNPq. Mestre em Urbanismo pelo PROURB/ FAU- UFRJ com bolsa *Aluno Nota Dez* da FAPERJ. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/ UFRJ, tendo sido intercambista da Universidad de Chile, em Santiago. Formado ator e diretor teatral pelo SATED-RJ.

Indigenous cultures, in the face of Portuguese/Christian cultural impositions, and becoming Brazil's largest festival? How have African roots, Black movements, and Indigenous peoples influenced the structuring of the themes of Rio de Janeiro's samba schools? How did the intermingling of people and cultures contribute to the formation of Rio's Carnival identity? How did Rio's elite take over peripheral culture through Rio's Carnival and its gourmetisation?

Therefore, the overall objective is to analyse the history of Rio's Carnival and how it has established itself (morphologically and visually) as Brazil's largest celebration, overcoming historical erasures of the contributions of people from African and Indigenous origin and reflecting the racial affiliation of the Brazilian people and culture.

This research has an exploratory purpose and a qualitative approach, and will be conducted in Rio de Janeiro. To facilitate this study, a bibliographical survey was conducted. The main contributing authors are Oliveira (2022), whose monograph addresses the origins of Rio festival's resistance, and Veloso (2014), also with his monograph, portraying Carnival as a commercial product and its image as a spectacle. Furthermore, a documentary analysis of books, websites, and articles was also conducted.

Keywords: Rio's Carnival; Black culture; Spectacle; Elite; Rio de Janeiro.

References:

- Bulcão, Renata. O carnaval carioca e a construção de uma identidade brasileira. 2011. 10 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.
- Debord, Guy. A sociedade do espetáculo. Brasil: Projeto Pereira, 2003. 169 p. Parafraze desenvolvida baseada na tradução de 1997.
- Oliveira, Guilherme de Mattos Gonçalves Lima de. A Negritude como enredo no carnaval carioca. 2022. 53 f. Monografia (Especialização) - Curso de Jornalismo, Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Cap. 7. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19647/1/GOliveira.pdf>. Acesso em: 09 abr. 2025.
- Oliveira, José Luiz de. PEQUENA HISTÓRIA DO CARNAVAL CARIOCA: de suas origens aos dias atuais. 2012. 24 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Departamento de História, Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, 2012.
- Veloso, Ana Clara Siqueira et al. CARNAVAL DE RUA CARIOCA: entre o espetáculo e a resistência. 2014. 45 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social/ Jornalismo, Centro de Filosofia e Ciências Humanas Jornalismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Cap. 4.

Este artigo analisou a formação e evolução do Carnaval carioca destacando a resistência, o apagamento e a transformação dessa festa ao longo do tempo. Explora suas origens populares e afro-brasileiras, com ênfase no *Entrudo*, *Cucumbis*, *Zé Pereira* e a influência de Tia Ciata e da *Pequena África*. Também aborda a elitização e descaracterização do carnaval, como a criminalização das manifestações populares e a mercantilização da festa. Foi, ainda, discutido o

distanciamento das camadas populares da própria festa que construíram, revelando um profundo paradoxo entre quem produz e quem o consome.

A miscigenação cultural refletida na História do Carnaval do Rio de Janeiro é um processo que remonta ao período colonial e evidencia a fusão de diferentes influências culturais, principalmente africanas, indígenas e europeias. Muito mais do que uma simples festa popular, o Carnaval do Rio de Janeiro se tornou um símbolo da identidade nacional, refletindo as dinâmicas sociais, políticas e culturais do Brasil ao longo dos séculos. Como destaca Veloso (2014, p.23), “O carnaval de rua carioca não pode ser compreendido apenas como uma festa popular, mas como uma prática de resistência que tensiona a lógica do espetáculo e da mercantilização dos espaços urbanos.”

No entanto, a construção dessa festividade foi marcada por diversos esquecimentos históricos e culturais, conforme Oliveira (2022, p.2) “O apagamento de suas raízes culturais e a tentativa de rompimento da conexão para com a ancestralidade africana é motivo de muita dor.” Durante o século XIX e início do XX, expressões carnavalescas ligadas à população negra, como o samba e os blocos populares, foram marginalizadas e criminalizadas. Apesar dessas tentativas de exclusão, a resistência das comunidades afro-brasileiras garantiu que suas tradições não apenas sobrevivessem, mas se tornassem a essência do Carnaval moderno, especialmente com a criação das escolas de samba.

Diante do contexto apresentado, levantou-se as seguintes questões: Como o carnaval carioca resistiu ao longo dos anos, superando os apagamentos históricos da cultura negra e africana e indígenas, frente às imposições culturais portuguesa/cristãs, e consagrando-se a maior festa do Brasil? Como a matriz africana, movimentos negros e os povos originários atuaram na estruturação dos enredos das escolas de samba do Rio de Janeiro? De que modo a miscigenação do povo e da cultura contribuiu para a formação da identidade do carnaval carioca? Como a elite da cidade do Rio se apossou da cultura periférica com o carnaval carioca e sua gourmetização?

Portanto, o objetivo geral é analisar a história do Carnaval carioca e de que forma se consolidou (morfológica e visualmente) como a maior festa do Brasil, superando apagamentos históricos das contribuições dos povos de origem africana e indígena e refletindo a miscigenação do povo e da cultura brasileira.

A pesquisa tem propósito exploratório e abordagem qualitativa, será realizada na cidade do Rio de Janeiro. Para que o estudo seja possível, houve um levantamento bibliográfico onde os principais autores que contribuíram foram: Oliveira (2022), abordando, em sua monografia, a origem da resistência da festa carioca e Veloso (2014), também com sua monografia, retratando o carnaval como um produto de venda e sua imagem de espetáculo. Além disso, também aconteceu uma análise documental de livros, sites e artigos.

Palavras-chave: Carnaval Carioca; Cultura Negra; Espetáculo; Elite; Rio de Janeiro.

THE THEATRICAL PUBLIC SPHERE: AUGUSTO BOAL AND TEATRO OFICINA

A ESFERA PÚBLICA TEATRAL: AUGUSTO BOAL E TEATRO OFICINA

Rogério Marcondes Machado⁴³

The concept of the Theatrical public sphere (Balme, 2014) favours the analysis of the heteronymous elements of a theatrical event, such as social networks, religious conflicts, scandals, government censorship etc., which, although external to the autonomy of theatrical aesthetics, broaden the meanings of a theatrical work. For Balme, the Theatrical public sphere can encompass an audience “that has never ventured into the vicinity of a theatre” (Balme, 2014, p.46). Adopting this perspective, we analysed two events: Augusto Boal's *Teatro Legislativo*—or Legislative Theatre (Boal, 2020), developed during his term as a councillor in the city of Rio de Janeiro (1993-1997) and the cycle of performances of *Os Sertões* (2002-2006) by *Grupo Teatro Oficina* in São Paulo.

During his term in office, Augusto Boal decided that his legislative activities would be deliberated in advance with the population. To this end, he and his team organized meetings in different parts of the city where urban problems were staged, debated and 'legislated' by the citizens and this theatrical form is called *Teatro Legislativo*. In this theatre, there is a direct relationship between the performances (which took place in unions, associations, squares etc.) and the official sessions in the City Council. Legislative theatre cannot be practiced being disconnected from the activity of a councillor; we can say that theatrical performances and legislative rituals are part of a single dramaturgy. In this theatre, the enactment of urban laws—something heteronymous with theatrical aesthetics—is incorporated into the artistic activity, and this phenomenon is one of the main characteristics of the Theatrical public sphere constituted by Boal's group.

The staging of *Os Sertões* took place at the same time as the listing process as historical heritage of *Grupo Teatro Oficina*'s headquarters was being analysed by IPHAN (National Historic and Artistic Heritage Institute). Parallels were made between the story of *Os Sertões* and the urban context of Bexiga (the headquarters' neighbourhood), in which the theatre's architecture takes on 'protagonist roles', demonstrating to society its power to articulate theatrical activity, social actions, public debate and heritage preservation. The success of this strategy can be seen in the report of Jurema Machado (then IPHAN's president), in which she writes her favourable opinion proposing the headquarters' listing.

⁴³ Graduated (1986) and PhD (2017) from the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAU-USP). He is currently part of the post-PhD program in philosophy at the Federal University of São Paulo (UNIFESP).

She states that *Os Sertões* is a “metaphor for Bexiga” and this was possible only because the architecture of *Oficina*'s headquarters represents “the beauty that is capable of demolishing the dichotomies between form and function and producing realizable metaphors” (ATA, 2010, p.69). In this case, the Theatrical public sphere of *Os Sertões* reached beyond the people who attended the performances; it included the members of IPHAN's council who endorsed the proposal of its president.

In both cases, Boal and *Oficina* clearly intended to break the autonomy of theatrical aesthetics. In this sense, I believe that the concept of the Theatrical public sphere can delineate new boundaries between what is or is not part of a theatrical event, since it is analysed not only in relation to what happens during the performance, but also incorporates new agents (councillors, advisors etc.) and new territories (public institutions, associations etc.).

Keywords: Theatrical public sphere; Augusto Boal; *Teatro Oficina*.

References:

Ata da 64a reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural – IPHAN. 24 jun.2010. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/>>
Balme, Christopher. *The Theatrical public sphere*. Cambridge: Cambridge university press, 2014
Boal, Augusto. *Teatro Legislativo*. São Paulo: Editora 34, 2020

O conceito de Esfera pública teatral (Balme, 2014) favorece a análise dos elementos heterônimos de um evento teatral, tais como: redes sociais, conflitos religiosos, escândalos, censura governamental etc. que, apesar de externos à autonomia da estética teatral, ampliam as significações de uma obra teatral. Para Balme, a Esfera pública teatral pode abranger um público “que jamais se aventurou nas proximidades de um teatro” (Balme, 2014, p.46). Adotando esta perspectiva, analisamos dois eventos: o *Teatro Legislativo*, de Augusto Boal (Boal,2020), desenvolvido durante seu mandato como vereador da cidade do Rio de Janeiro (1993 a 1997) e o ciclo de encenações de *Os Sertões* (2002 a 2006) do *Grupo Teatro Oficina* em São Paulo.

Augusto Boal, durante seu mandato, decide que suas atividades legislativas seriam previamente deliberadas junto com a população e, para tanto, ele e sua equipe organizam, em diferentes partes da cidade, encontros onde os problemas urbanos eram encenados, debatidos e ‘legislados’ pelos cidadãos, e essa forma teatral ganha o nome de *Teatro Legislativo*. Neste teatro, a relação entre as encenações (ocorridas em sindicatos, associações, praças etc.) e as sessões oficiais na Câmara de vereadores é direta. Não é possível praticar o *Teatro Legislativo* sem que haja um mandato; podemos dizer que as encenações teatrais e os rituais legislativos participam de uma única dramaturgia. Nesse teatro, a decretação de leis urbanas—algo heterônimo à estética teatral—é

incorporado à atividade artística, sendo esse fenômeno uma das principais características da Esfera pública teatral constituída pelo grupo de Boal.

As encenações de *Os Sertões* ocorreram na mesma época em que o processo de tombamento da sede do *Oficina* estava sendo analisado pelo Iphan. Elas estabeleceram paralelos entre a história de *Os Sertões* e o contexto urbano do Bexiga (bairro da sede). Nelas, a arquitetura do teatro assume ‘protagonismos’ demonstrando, para a sociedade, seu poder de articular atividade teatral, ações sociais, debate público e preservação patrimonial. O sucesso dessa estratégia pode ser observado no parecer de Jurema Machado (presidenta do conselho do Iphan) onde escreve que *Os Sertões* é uma “metáfora do Bexiga” e que isso só foi possível porque a arquitetura da sede do *Oficina* representa “o belo que é capaz de demolir as dicotomias entre forma e função e de produzir metáforas realizáveis” (ATA, 2010, p.69, grifo nosso) em seguida propõe o tombamento da sede. Nesse caso, a Esfera pública teatral de *Os Sertões* foi além das pessoas que assistiram as encenações, ela incorporou os membros do conselho do Iphan que endossaram a proposta da sua presidenta.

Em ambos os casos há, por parte de Boal e do *Oficina*, a intenção clara de romper a autonomia da estética teatral. Nesse sentido, acredito que o conceito de Esfera pública teatral pode delinear novas fronteiras entre o que faz parte, ou não, de um evento teatral, uma vez que este é analisado não apenas em relação ao que acontece durante o espetáculo, mas incorpora novos agentes (vereadores, conselheiros etc.), novos territórios (instituições públicas, associações etc.).

Palavras chaves: Esfera pública teatral; Augusto Boal; *Teatro Oficina*.

BECO DO MOTA: MEMORY AND SITE-SPECIFIC IN DIAMANTINA, MINAS GERAIS

BECO DO MOTA: MEMÓRIA E ESPAÇO ENCONTRADO EM DIAMANTINA, MINAS GERAIS

Anna Esteves⁴⁴

The theatre group *Ícaros do Vale* was founded in November 1996 by Luciano Silveira. For 29 years, its theatrical work has been guided by a commitment to the geographical and historical territory of the Jequitinhonha Valley, in close dialogue with the communities along the Jequitinhonha River.

The Jequitinhonha River is the main natural condition that enabled cultural exchange among people and the products of their activities in the lower, middle, and upper Jequitinhonha regions. Like all rivers that cross distinct regions and political boundaries, the Jequitinhonha followed a historical path shaped by nature. It has received various names, sometimes of historical origin, sometimes toponymical, until it came to bear the name it has today.

The dramaturgy and memory of *Ícaros do Vale* are deeply committed to researching the popular culture of the *sertão*—the backlands—of Minas Gerais. This is a dramaturgy always in process, never finished, constructed by director Luciano Silveira for the group. Separating the study of the dramaturgy from the investigation of the scene would be mean to force a method doomed to failure. The author writes the text and calls popular culture of the Jequitinhonha Valley to the stage through its representation. The text is not fully written in advance and then staged. One stage does not generate the next in sequence, nor are the scenes written linearly. The ‘base text’, the founding idea, is reworked during rehearsals and rewritten as it is transformed into a scene.

The historical evolution of the relationship between text and scene illustrates the dialectic between these two components of performance. There are two possibilities: either the scene seeks to convey and restate the text, or it opens a gap between them, criticizing or relativizing it through a visualisation that does not merely mirror it (Pavis, 1999, p.114). In the play *O Beco do Mota*, staged at the 40th FESTIVALE in the city of Diamantina,

⁴⁴ Pós-doutoranda no PPGEAC/UNIRIO. Doutora em Letras, Línguas e Espetáculos pela Université Paris Ouest Nanterre la Défense, sob regime de co-tutela com a Unirio (2012). Mestra em Artes Cênicas pela Unirio (2007). Graduada em Direito pela UFF (2000). Licenciatura em Artes Visuais. Formada como atriz pela Escola de Teatro Martins Pena (2003). Professora Adjunta do Instituto de Educação da (UFRRJ), vinculada ao Departamento de Educação do Campo, Movimentos Sociais e Diversidade (DECMDS). Vice-coordenadora do LEPEDI e Coordenadora do Núcleo I do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Educação, Diversidade e Inclusão (LEPEDI); e-mail annaesteves@ufrj.br

Minas Gerais, the scene seeks to restate the text, which in turn ends up determining the scene, just as the scene overdetermines the text, in a continuous creative process that is never 'finished'.

The group goes on to 'write' a site-specific in each performance, as defined by Gaelle Breton in reference to Ariane Mnouchkine's expression. This site-specific fits within the context of a society struggling with crisis, attempting to define a topos of staging that dialogues with the materiality of the place, that is, with its concrete existence, independent of and prior to the intentionality and the codes established for reception. The concept of site-specific consists of a creative use of unexpected spaces, that is, environments whose dramatic potential depends on the artist's hand, on the artist's creation modifying, transforming, and (re)elaborating the space and intervening in the project. This concept inspired the idea that "the performance should no longer be limited to the stage, but should invade the entire space" (Breton apud Oddey, White, p.148, 2008).

Keywords: Dramaturgy; Site-Specific; Memory.

References:

- Lima, Evelyn. F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Oddey, Adilson & White, Christine. 2008. *As potencialidades do espaço: teoria e prática na cenografia e na encenação*. Trad. Evelyn F.W.Lima. In: Lima, Evelyn. *Espaço e Teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj.
- Pavis, Patrice. 1999. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Teodoro, Débora Antonieta Silva Barcellos. 2019. *Memórias marginais do Beco do Mota: mulheres e crianças no cenário da prostituição*. Diamantina, MG.UFVJM.
- Costa, Iná C. 1998. *Sinta o drama*. Vozes. Petrópolis.

O grupo de teatro *Ícaros do Vale* foi fundado em novembro de 1996 por Luciano Silveira. Há 29 anos, busca como princípio condutor dos seus trabalhos teatrais o compromisso com o espaço geográfico e histórico do Vale do Jequitinhonha, em diálogo estreito com as comunidades atravessadas pelo Rio Jequitinhonha.

O Rio Jequitinhonha é principal condição natural que possibilitou um intercâmbio cultural entre homens e entre o produto de suas atividades, no baixo, médio e alto Jequitinhonha. Como todos os rios que atravessam regiões distintas e fronteiras políticas, o Jequitinhonha seguiu uma direção histórica traçada pela natureza. Recebeu diversos nomes, ora de origem histórica, ora de origem toponímica, para finalmente receber o nome que traz hoje.

A dramaturgia e a memória do *Ícaros do Vale* são comprometidas com a pesquisa acerca da cultura popular do *sertão* mineiro. Trata-se de uma dramaturgia sempre em processo, nunca fechada, construída pelo diretor Luciano Silveira para o grupo. Separar o estudo do texto da investigação da cena seria forçar um método cujo resultado estaria fadado ao fracasso. O autor

escreve o texto e chama à cena a cultura popular do Vale do Jequitinhonha, por meio de sua representação. O texto não é inteiramente escrito de antemão e depois encenado. Uma etapa não engendra a outra sucessivamente, nem as cenas são escritas linearmente. O ‘texto-base’, a ideia fundante, é retrabalhado nos ensaios e reescrito enquanto se converte em cena.

A evolução histórica da relação entre o texto e a cena só faz ilustrar a dialética desses dois componentes da representação. Das duas uma: ou a cena procura dar e redizer o texto; ou cava um fosso entre eles, critica ou o relativiza por uma visualização que não o redobra (Pavis, 1999, p.114). Na peça teatral *O Beco do Mota*, encenado no 40º FESTIVALE na cidade de Diamantina, no alto Jequitinhonha, em Minas Gerais, a cena procura redizer o texto, que também acaba por determinar a cena, que por sua vez sobredetermina o texto num processo criativo contínuo, nunca ‘pronto’.

O grupo passa a escrever um espaço encontrado em cada apresentação, tal como define Gaelle Breton, em referência à expressão da Ariane Mnouchkine, cujo espaço encontrado se insere no contexto de uma sociedade que se debate em crise ao procurar definir um *topos* da encenação que dialoga com a materialidade do lugar, isto é, na sua existência concreta, independente e anterior à intencionalidade e aos códigos estabelecidos para a recepção. O conceito de “espaço encontrado” consiste em um uso criativo de espaços inusitados, isto é, ambientes cujo potencial dramático dependerá da mão do artista, isto é, a criação do artista modificando, transformando, (re)elaborando o espaço e interferindo no projeto. Esse conceito propiciou a ideia de que “o espetáculo já não deveria mais ser limitado ao palco, mas deveria invadir o espaço inteiro” (Breton apud Oddey, Adilson & White, Christine, p. 148, 2008).

Palavras-Chave: Dramaturgia; Espaço Encontrado; Memória.

THE FLU AND THE SCENE: CONSEQUENCES AND DEVELOPMENTS OF THE 1918 PANDEMIC ON THEATRE STAGES OF RIO DE JANEIRO

A GRIPE E A CENA: CONSEQUÊNCIAS E DESDOBRAMENTOS DA PANDEMIA DE 1918 NOS PALCOS TEATRAIS DO RIO DE JANEIRO

Maria Odette Teixeira Monteiro⁴⁵

The paper presents the postdoctoral project *The Flu and the Stage: Consequences and Developments of the 1918 Pandemic on the Theatre Stages of Rio de Janeiro*. The recently initiated research aims to investigate how the so-called Spanish flu affected Rio's theatre scene, more specifically, Rio de Janeiro's revue theatre scene, in the years 1918-1919. The disease, spread by the H1N1 virus, arrived in Brazil aboard the English ship Demerara and spread rapidly throughout the country.

Rio de Janeiro, the capital of the Republic, home to numerous theatre buildings and a vibrant theatre scene, was severely affected by the disease. The pandemic proved to be more devastating in terms of human lives than World War I (1914-1918), as it infected the global population at a time when public health was not yet a reality and science had no understanding of viruses.

The project aims to search for dramatic and periodical texts of the time to understand how revue theatre was impacted by this disease and whether there was any record of this impact in the dramaturgy of the period.

Keywords: Revue theatre; Rio de Janeiro; Pandemics; Spanish flu.

References:

- Goulart, Adriana da Costa. 2005. Revisitando a espanhola: a gripe pandêmica de 1918 no Rio de Janeiro. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 137-160, abr.2005.
- Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2000. *Arquitetura Do Espetáculo - Teatros e Cinemas Na Formação da Praça Tiradentes e Cinelândia*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro.
- Nunes, Mário. 1956. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.
- Paiva, Salvyano Cavalcanti de. 1991. *Viva o Rebolado: Vida e Morte do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- Schwarcz, Lília Moritz; 2020, Heloísa Murgel Starling. *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

⁴⁵Professora adjunta de Estudos Teatrais da Universidade Regional do Cariri (URCA), desenvolve pesquisas em torno da história do teatro com ênfase no teatro de revista. Integra o grupo de pesquisa Dramaturgia e Encenação, no qual desenvolve projetos em torno de criação dramática em processo. O projeto mais recente (2024) foi a criação da palestra performance *Para pensar o fim do EU*, desenvolvida em torno da obra do poeta paraibano Augusto dos Anjos (1814-1914).

O *paper* apresenta o projeto de pós-doutorado *A gripe e a cena: consequências e desdobramentos da pandemia de 1918 nos palcos teatrais do Rio de Janeiro*. A pesquisa, recentemente iniciada, intenciona investigar o modo como a chamada gripe espanhola atingiu a atividade teatral carioca, mais especificamente o teatro de revista do Rio de Janeiro, nos anos 1918- 1919. A doença, propagada pelo vírus H1N1, aportou no Brasil a bordo do navio inglês *Demerara* e espalhou-se pelo país com grande velocidade.

O Rio de Janeiro, capital da República, que abrigava muitos edifícios teatrais e uma vida teatral intensa, foi bastante atingido pela doença. A pandemia revelou-se mais devastadora do ponto de vista de vidas humanas do que foi a 1ª Grande Guerra (1914 -1918), pois contaminou a população mundial num momento em que a saúde pública ainda não era uma realidade e a ciência não tinha conhecimento sobre os vírus.

O projeto visa buscar os textos dramáticos e periódicos da época para entender como o teatro de revista foi impactado por esta doença e se houve algum registro deste impacto nas dramaturgias do período.

Palavras-chave: Teatro de revista; Rio de Janeiro; Pandemia; Gripe espanhola.

RESEARCH VIDEO INTERVENTIONS

THE VISUAL POETIC OF FERNANDO MELLO DA COSTA

A POÉTICA VISUAL DE FERNANDO MELLO DA COSTA

Edson Santiago⁴⁶

This study aims to reflect on key elements that permeate the scenographic creation processes of artist Fernando Mello da Costa. His trajectory within Rio de Janeiro's experimental theatre scene proves especially relevant for understanding contemporary approaches to thinking and producing scenography. Throughout his career, Mello da Costa has collaborated with several prominent directors, such as Bia Lessa, Enrique Diaz, Aderbal Freire Filho, Moacir Chaves, and Daniel Herz. Alongside these partnerships, he developed an original research path that explores the possibilities of a visual poetics on stage, grounded in the formal and material experimentation of a plastic-visual language.

A self-taught artist, Mello da Costa became a scenographer in the second half of the 1980s. His work has been closely linked to investigating the boundaries between visual arts and performing arts. In this context, the theoretical framework proposed by Hans-Thies Lehmann (2007) in *Postdramatic Theatre* is particularly relevant. Lehmann identifies, beginning in the 1980s, a growing emancipation of visual elements on stage, which break free from subordination to dramatic text and linear narrative, allowing for more experimental staging forms. In Brazil, this tendency is evident in the work of directors like Gerald Thomas and Bia Lessa—one of Mello da Costa's main collaborators—whose productions treat visual elements as autonomous modes of enunciation, often confronting, juxtaposing, or even dissolving the dramatic text.

Within this framework, Mello da Costa develops a distinctive approach he refers to as the 'topography of staging'. This concept encapsulates a creative method that reinvents obsolete objects and values the multiple temporalities embedded in the materials. His practice engages with ideas from Tadeusz Kantor's *Theatre of Death* (2002), especially regarding the de-hierarchization of stage elements and the blurring of disciplinary boundaries. In Mello da Costa's scenography, actors, objects, and other scenic components share equal relevance, contributing to a visual language that is not merely decorative but actively intervenes in the dramaturgy of the performance.

⁴⁶ Doutorado em Artes da Cena na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ); Formado em Artes Cênicas - Interpretação - na Universidade Estadual Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO); Graduado e licenciado em Letras, Português-Literaturas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Edson Santiago é ator, professor e pesquisador associado ao Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana.

To further understand his working methods, this study also draws on Walter Benjamin's (1987) reflections on 'free play' in childhood, as described in *One-Way Street*. Benjamin portrays the child immersed in a construction site, surrounded by fragments and debris, who transforms these materials and imagines new worlds through play. This image resonates with Mello da Costa's artisanal practice, in which hands-on work, improvisation, and inventive manipulation of materials are central to the creative process. According to testimonies from artists and directors who have collaborated with him, his scenography—always conceived in collective contexts—constructs powerful visual narratives that reshape the rhythms of the scene and establish a poetics marked by aesthetic rigor and experimental freedom.

Keywords: Fernando Mello da Costa; Contemporary scenography; Visual Poetics.

References:

- Benjamin, Walter. 1987. Armários. In: *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*, São Paulo: Brasiliense.
- Kantor, Tadeusz. 2002. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Cosac Naify..
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *O Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Bia Abreu. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Costa, Fernando. 2020. *Fernando Mello da Costa*. Disponível em: <https://fernando-mello-da-costa.negocio.site/>. Acesso em: 20/02/2022.
- Fernando Mello- Transver o Mundo. Direção de Diogo Oliveira. Bahia: Têmdendê Produções. 2017. 45 Min.

Este trabalho propõe refletir sobre alguns vetores que atravessam os processos de criação cenográfica do artista Fernando Mello da Costa. Sua trajetória no teatro experimental carioca revela-se especialmente significativa para compreender modos contemporâneos de pensar e fazer cenografia. Ao longo de sua carreira, Mello da Costa colaborou com diversos encenadores de destaque, como Bia Lessa, Enrique Diaz, Aderbal Freire Filho, Moacir Chaves e Daniel Herz, entre outros. Além dessas colaborações, o artista desenvolveu uma pesquisa autoral que explora as possibilidades de uma poética visual na cena, pautada pela experimentação formal e material de uma linguagem plástico-visual.

Autodidata, Mello da Costa tornou-se cenógrafo na segunda metade da década de 1980. Seu percurso está fortemente vinculado à investigação das fronteiras entre as artes visuais e as artes cênicas. Nesse contexto, destaca-se a influência do pensamento de Hans-Thies Lehmann (2007), especialmente em sua obra *O Teatro Pós-Dramático*, na qual o autor observa uma crescente emancipação dos aspectos visuais no teatro a partir dos anos 1980. Segundo Lehmann, a visualidade cênica passou a se libertar da subordinação ao texto dramático e à linearidade narrativa, abrindo espaço para formas mais experimentais de encenação. No Brasil, essa tendência

se manifesta em espetáculos como os de Gerald Thomas e da própria Bia Lessa—uma das principais colaboradoras de Mello da Costa—que passaram a tratar a imagem cênica como enunciação autônoma, por vezes em confronto, justaposição ou diluição do texto dramático.

Nesse panorama, Mello da Costa desenvolve uma abordagem singular, referida por ele como ‘topografia da encenação’. A expressão sintetiza um método de criação que reinventa objetos obsoletos e valoriza as múltiplas temporalidades contidas nos materiais utilizados. Sua prática dialoga com os princípios do *Teatro da Morte*, de Tadeusz Kantor (2002), especialmente naquilo que diz respeito à desierarquização dos elementos cênicos e à flexibilização das fronteiras disciplinares. Em sua cenografia, atores, objetos e demais componentes compartilham o mesmo grau de importância, contribuindo para a construção de uma linguagem visual que ultrapassa o decorativo e intervém ativamente na dramaturgia da cena.

Para aprofundar a compreensão de sua metodologia, recorre-se ainda às reflexões de Walter Benjamin (1987) sobre o ‘livre brincar’ infantil, presentes em *Rua de mão única*. Benjamin descreve a criança que, inserida em um canteiro de obras repleto de fragmentos e restos, transforma esses materiais e cria novos mundos por meio do brincar. Essa imagem aproxima-se da prática artesanal de Mello da Costa, na qual o fazer manual, o improvisado e a manipulação inventiva das materialidades são centrais ao processo criativo.

Segundo relatos de artistas e diretores que compartilharam processos criativos com ele, suas obras - sempre concebidas em contextos coletivos - constroem narrativas visuais capazes de transformar os ritmos da cena, instaurando uma poética marcada pelo rigor estético e pela liberdade experimental.

Palavras-Chave: Fernando Mello da Costa; Cenografia contemporânea; Poética Visual.

**FAITH IN THE VOID OR THE COMPLETE IN THE INCOMPLETENESS: STUDIES
ON DEATH REWRITTEN INTO SCENOGRAPHY**

**FÉ NO VAZIO OU O COMPLETO NA INCOMPLETUDE: ESTUDOS SOBRE A
MORTE REESCRITOS EM CENOGRAFIA**

Lina da Hora

In my first steps as a researcher in scenography, I developed self-referential investigations into my *locus solus* – the place that I, as an artist, build and live in during the creative process (Rollemberg, 2020). In my Master's thesis, I began the investigation with a question: what exactly is the influence that death and grief have in my *locus solus*? Thus, I dove into research, which aimed to study my relationship with death and grief in order to transform it in scenography enabling me to communicate, to myself and others, their real meaning and importance in my life, work and *locus solus*.

After theoretical research about the historical and social perspective on death and grief (Ariès, 2012) and the link between death and human development (Kovács, 1992), I began a self-referential investigation on the fear of death. The choice for the fear of death as the conducting thread of the investigation was motivated by Kovács' words stating that fear of death is not only the most universal of fears, but also the one that influences all others (Kovács, 1992). The self-referential investigation on my fear of death—and therefore all my other fears—initiated with the writing of 'creative confessions' (Klee, 2014) exploring the eight dimensions of the Multidimensional Fear of Death Scale.

While analysing the written 'confessions' and trying to find juxtapositions between the dimensions of my fear of death and the fear I feel during my creative processes, I looked back into the concept of void, which was the focus point in my first investigations as an artist-researcher. In my Master's research, though, the idea of void was accompanied by the concept of faith. Besides the 'faith in the void', the 'confessions' analysis brought forward a wondering about the possibility to see complete in the incompleteness and vice versa. In this video, I aim to share the creative process involved in the rewriting of those 'confessions' – from the initial sketches to three dimensional experimentations, until achieving the main objective of the research: a scenographic work, considering the expanded field of scenography (Aronson, 2017). Besides the foreseen objective, I believe I reached an unpredicted and at first unimaginable objective: I found 'faith'. One simple word for a complex concept changed my relationship with my *locus solus* and with death. Faith in the void, the faith in myself and in my ability to dream. I already knew about the power of the blank page, the materialization of the void's infinite potential, but

I had not reached the 'faith in the void', neither could I see the complete in the incompleteness and the incomplete in the completeness—my new strategy to face each and every ending that comes forth in my life, dreaming while I achieve my dreams.

Keywords: Expanded scenography; Creative process; Void.

References:

- Ariès, Phillipe. História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.
- Aronson, Arnold. Foreword. In: MCKINNEY, J.; PALMER, S. (org.) Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. p. xiii-xvi
- Kovács, (coordenadora). Morte e desenvolvimento humano. São Paulo, Casa do Psicólogo, 1992.
- Rolleberg, D. Tudo por recomeçar / triz - a grafia da espada do tempo. Cena, [S. l.], n. 31, p. 54-64, 2020. DOI: 10.22456/2236-3254.104113. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104113>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- Kee, paul. confissão criadora. [s.l.] expresso zahar, 2014.

Em meus primeiros passos como pesquisadora em cenografia, desenvolvi investigações autorreferentes acerca do meu *locus solus* – o local que eu, como artista, construo e habito ao criar (Rolleberg, 2020). No mestrado, a investigação começou com uma indagação: qual a relação da morte e do luto, tão presentes em minha vida, com meu *locus solus*? Embarquei assim em uma pesquisa que buscava estudar minha relação com a morte e o luto e transformá-la em cenografia para assim conseguir comunicar, para mim mesma e para os outros, seu real significado e relevância em minha vida, obra e *locus solus*.

Após pesquisa teórica acerca da perspectiva histórica e social da morte e do luto (Ariès, 2012) e da relação da morte com o desenvolvimento humano (Kovács, 1992), mergulhei em uma investigação autorreferente acerca do medo da morte. A escolha do medo da morte como fio condutor para o prosseguimento da pesquisa, foi motivada pelas palavras de Kovács, argumentando que o medo da morte seria não só o medo mais universal como influiria em todos os outros medos que nos acompanham em nossa vida (Kovács, 1992). A investigação autorreferente acerca do meu medo da morte - e, por tabela, de todos os meus outros medos - começou com a redação de ‘confissões criadoras’ (Klee, 2014) explorando as oito dimensões da Escala Multidimensional para Medir o Medo da Morte (Kovács, 1992).

Ao analisar as ‘confissões’ escritas, tentando achar justaposições entre as dimensões do medo da morte e o medo que sinto em meus processos criativos, retornei ao tema do vazio, questão central em minha primeira investigação como artista-pesquisadora. No mestrado, porém, o vazio apareceu pela primeira vez acompanhado pelo conceito de fé. Além da ‘fé no vazio’, a análise das ‘confissões’ também resultou em um questionamento sobre a possibilidade de enxergar a completude na incompletude, e vice-versa. Neste vídeo, busco compartilhar o processo criativo

desenvolvido a partir da reescrita das ‘confissões’ - desde o desenvolvimento de esboços, passando por experimentações tridimensionais, até alcançar o objetivo da pesquisa: uma resultante cenográfica, considerando o campo expandido da cenografia, tal como definido por Arnold Aronson (Aronson, 2017). Além do objetivo planejado, acredito que alcancei um objetivo que nem sequer tive coragem de cogitar no início da pesquisa: encontrei a ‘fé’. Uma palavra simples para um conceito complexo mudou minha relação com meu *locus solus* e com a morte. A fé no vazio, a fé em mim mesma e em minha capacidade de sonhar. Já sabia do poder da folha em branco, a materialização do potencial infinito do vazio, mas não tinha ainda ‘fé no vazio’, nem conseguia enxergar o completo na incompletude e o incompleto na completude – minha nova estratégia para encarar cada fim que aparece em minha vida, sonhando ao realizar sonhos.

Palavras-chave: Cenografia expandida; Processo criativo; Vazio.

**AESTHETIC AND POETIC ACCESSIBILITY IN THEATRE: AN EXPERIENCE WITH
THE PLAY *A HISTÓRIA DO PEIXE GRANDE***

***ACESSIBILIDADE ESTÉTICA E POÉTICA NO TEATRO: UMA EXPERIÊNCIA COM
O ESPETÁCULO A HISTÓRIA DO PEIXE GRANDE***

Aline Pereira Gomes-Silva⁴⁷

This still ongoing research investigates the procedures used to create accessibility through sensory resources in the play *A História do Peixe Grande*. This is a case study, where the strategies, resources, and results that were put on stage are analysed, in dialogue with other experiences that have similar proposals but different executions. The objective is to investigate a proposal for aesthetic accessibility in theatrical performances for people with visual impairments, through the creation of accessible poetics. The word 'aesthetic' here is understood through the Greek term *aisthētiké*, which means 'perceptible by the senses'. Therefore, providing aesthetic accessibility would be the creation of access so that people with disabilities have the opportunity to experience a work of art, enjoy it through their senses, and be affected by it.

The performance under study proposes incorporating accessibility into the scene, from the creation of the dramaturgy with the description of the images, through the design of the sensory set, the conception of tactile costumes, to the creation of the soundscape. The team includes both people with sensory disabilities and people without them.

To structure the research, we studied the accessibility resources currently offered to people with visual impairments, as well as public policies for cultural accessibility in theatre.

We sought to understand how the participation of people with disabilities in the creative team impacted the development of the accessibility project and the performance as a whole. Accessible theatre is understood as a space for decolonial struggle, as the performing arts "break with this process of hierarchical knowledge and open space for diversity and plurality" (Haderchpek, 2022, p.108).

Finally, we examined the performance's reception among the public in general, in theatres where it was performed, and in the presentation for visually impaired children at the Benjamin Constant Institute, in Rio de Janeiro, in 2019.

To support this research, four authors were chosen to compose the theoretical framework:

⁴⁷ Atriz e diretora teatral. Mestranda em Artes Cênicas, com orientação da Profa. Dra. Evelin Furquim Werneck Lima e bolsista da Capes. Tem licenciatura plena em Pedagogia pela Universidade Federal do Ceará e especialização em Acessibilidade Cultural pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Ministério da Cultura (MinC).

Maurice Merleau-Ponty (1999), whose phenomenology of perception corroborates our understanding of the body as a mediator of sensory experience, aiming to create a foundation for the study of human perception, so that, later on, we can understand the specificities of the perception of people who are blind or have low vision; Patrice Pavis (2015), a leading figure in studies on theatrical reception, who studies the interaction between spectator and work; Denis Guénoun (2003), for bringing provocations about the visibility of words in theatre and taunting us to reflect on theatre as a collective and political act; and against the backdrop of Mikhail Bakhtin's concept of dialogicity and the importance of interactions between different voices in the formation of meaning.

With this research we hope to contribute to studies and practices related to accessibility in theatre, where disability may not be seen as a barrier, but rather as a poetic provocation for the stage. In this way, we also contribute to the fight against ableism and the appreciation of artists with disabilities.

Keywords: Accessibility; Poetics; Aesthetics.

References:

- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- Guénoun, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1999
- Pavis, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Haderchpek, R. C. Epílogo: poéticas decoloniais nas artes da cena: identidade performatividade. In: Lyra, L. (Org.). *Tramas do corpo: ressonâncias e resistências performativas*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2022. p. 106-116. (Coleção Trans_Bordas Horizontes; v. 3).

Esta pesquisa, ainda em curso, investiga os procedimentos utilizados para a construção da acessibilidade por meio de recursos sensoriais no espetáculo *A História do Peixe Grande*. Trata-se de um estudo de caso, onde as estratégias, os recursos escolhidos e resultados que foram para a cena são analisados, em diálogo com outras experiências que possuem propostas semelhantes, mas com execuções distintas.

O objetivo é investigar uma proposta de acessibilidade estética a espetáculos teatrais para pessoas com deficiência visual, por meio da criação de uma poética acessível. A palavra 'estética' aqui é entendida através do termo grego *aisthētiké*, que significa "perceptível pelos sentidos". Sendo assim, proporcionar a acessibilidade estética seria a criação de acesso para que as pessoas com deficiência tenham oportunidade de ter contato com uma obra de arte, fruí-la através de seus sentidos e serem afetadas por ela.

O espetáculo estudado tem uma proposta de incorporação da acessibilidade à cena, desde a criação da dramaturgia com a descrição das imagens, passando pelo projeto do cenário sensorial, a concepção de figurinos táteis até a criação da paisagem sonora. Tendo na equipe pessoas com deficiências sensoriais e pessoas sem deficiência.

Para estruturar a pesquisa, foram estudados os recursos de acessibilidade ofertados atualmente para pessoas com deficiência visual, assim como as políticas públicas para a acessibilidade cultural no teatro. Buscamos compreender de que forma a participação de pessoas com deficiência na equipe criativa impactou na construção do projeto de acessibilidade e do espetáculo como um todo. Entendendo o teatro acessível como um espaço de luta decolonial, visto que as artes cênicas “quebram com esse processo de hierarquização do conhecimento e abrem espaço para a diversidade, para a pluralidade” (Haderchpek, 2022, p.108).

E, por fim, verificamos como foi a recepção do espetáculo tanto com o público em geral, nos teatros onde o espetáculo ficou em cartaz e na apresentação feita para crianças com deficiência visual, no Instituto Benjamin Constant, em 2019.

Para embasar esta pesquisa foram escolhidos quatro autores para compor o quadro teórico: Maurice Merleau-Ponty (1999), cuja fenomenologia da percepção fundamenta nossa compreensão do corpo como mediador da experiência sensorial visando criar uma base sobre o estudo da percepção humana, para, mais à frente, entendermos as especificidades da percepção das pessoas cegas ou com baixa visão; Patrice Pavis (2015), referência em estudos sobre a recepção teatral, que estuda a interação entre espectador e obra; Denis Guénoun (2003), por trazer provocações sobre a visibilidade das palavras no teatro e nos provocar a refletir sobre o teatro como um ato coletivo e político; e tendo como pano de fundo o conceito de dialogicidade de Mikhail Bakhtin e a importância das interações entre diferentes vozes na formação do significado.

Como desdobramento desta pesquisa, esperamos colaborar com os estudos e práticas relacionados à acessibilidade no teatro, onde a deficiência pode não ser vista como barreira, e sim como uma provocação poética para a cena. Dessa forma, contribuir também com a luta contra o capacitismo e com a valorização dos artistas com deficiência.

Palavras-Chave: Acessibilidade; Poética; Estética.

THE DEVELOPMENT OF THE PERFORMING ARTS IN THE CAMPINAS COMMUNITY CENTRE

O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES CÊNICAS NO CENTRO DE CONVIVÊNCIA DE CAMPINAS

Mariana Carrara⁴⁸

This paper aims to investigate the performing arts production, particularly that of the *Rotunda Group*, presented at the *Campinas Cultural Coexistence Centre*, designed by architect Fábio Penteado. The CCC is an architectural and cultural landmark in Campinas and has always been an important space for the city's performing arts, serving as a cultural hub for the dissemination of the arts in the interior of São Paulo state through its performance hall and arena theatre. From its inception, it served as an incubator for cultural expressions, also establishing a network of artistic relationships that extended beyond the city. The *Rotunda Group* is an example, beginning its trajectory with the CCC at the inauguration of the *Arena Theatre*, when it staged Euripides' Greek tragedy *Hippolytus*. Founded in 1967, led by Teresa Aguiar and originating from the TEC (*Student Theatre of Campinas*), the collective was the first professional theatre group in the interior of São Paulo state. It was also a pioneer in having a female theatre director. In this way, *Rotunda* forged new paths beyond the Rio-São Paulo capital axis, becoming a reference for many local theatre groups.

With over 50 years of experience, the group has been responsible for significant productions in Brazilian theatre and film, staging major classics of world drama, popular works, and Brazilian authors (for adults and children). It also offered courses and workshops for actors and technicians, produced and participated in discussion forums, and trained actors for films. In addition to featuring prominent names in Brazilian theatre such as Laura Cardoso, Arlete Sales, Ney Latorraca, Lima Duarte, Maria Alice Vergueiro, Tadeu Melo, Gracindo Júnior, José de Abreu, and many others, it has reinforced the quality of the group's productions in the country's artistic history. Director Teresa Aguiar played a fundamental role in this process. Her work with the *Community Cultural Centre* and her participation in groups such as *Rotunda* strengthened a support network for local independent stage production.

The CCC has hosted productions by the group, such as Renata Pallottini's *The Goat's Crime*, a huge success with audiences for featuring a real goat, which captivated

⁴⁸ Mariana Carrara is an undergraduate student of Architecture and Urbanism at EAU/UFF and a FAPERJ scientific initiation scholarship holder. This paper is a result of her research.

audiences; Shakespeare's classic *Romeo and Juliet*; and Teresa's own *The 3,650 Nights of the Rotunda*, inspired by the Royal Theatre's *Sixty Thousand Nights*, recounting the group's history and paying homage to each performance performed by the collective. The director's relationship with space highlights how cultural management has also been crucial for the group's longevity, as she has consistently sought improvements to the space for higher-quality performances.

The *Community Centre* is an important cultural space for the city, playing a significant role in the history of theatre in Campinas. Preserving the legacy of local theatre is essential to valuing the region's cultural production.

Keywords: Community Centre; *Rotunda Group*; Performing Arts.

References:

Tao Produções. Grupo Rotunda. Disponível em: <https://www.taoproducoes.com/rotunda.html>. Acesso em: 30 jul. 2025.

São Paulo (Estado). Secretaria da Cultura. Revista Aplauso. Edição 813. Disponível em: <https://aplauaso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.283/12.0.813.283.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2025.

Correio Popular. Espaço no Centro de Convivência passa a chamar Teatro de Arena Teresa Aguiar. Disponível em: <https://correio.rac.com.br/entretenimento/espaco-no-centro-de-convivencia-passa-a-chamar-teatro-de-arena-teresa-aguiar-1.1453440?utm.com>. Acesso em: 30 jul. 2025.

Revista Campinas. Campinas: convênio com Estado possibilita reforma do Centro de Convivência Cultural. Disponível em: <https://revistacampinas.com.br/campinas-convenio-com-estado-possibilita>

O presente *paper* tem como objetivo investigar a produção de artes cênicas, em especial a do *Grupo Rotunda* apresentada no *Centro de Convivência Cultural de Campinas*, projeto do arquiteto Fábio Penteadó. O CCC é um marco arquitetônico e cultural campineiro e sempre foi um espaço importante nas artes cênicas da cidade, funcionando como um polo cultural de difusão das artes no interior paulista, por meio de sua sala de espetáculos e seu teatro de arena e, desde seu início, funcionou como incubadora de expressões culturais estabelecendo também uma rede de relações artísticas que se projetou para além da cidade. O *Grupo Rotunda* é um exemplo, iniciando sua trajetória com o CCC já na inauguração do *Teatro de Arena*, quando encenou a tragédia grega *Hipólito*, de Eurípides. O coletivo fundado em 1967, tendo à frente Teresa Aguiar e originado do *TEC - Teatro do Estudante de Campinas*, foi o primeiro grupo profissional de teatro do interior de São Paulo. Foi também pioneiro ao contar com uma diretora teatral. Desta forma, o *Rotunda* trilhou novos caminhos além do eixo das capitais Rio-São Paulo, tornando-se uma referência para muitos grupos teatrais locais.

Somando os mais de 50 anos de atuação, o grupo foi responsável por produções relevantes no teatro e cinema nacional, montando grandes clássicos da dramaturgia mundial, obras populares e autores nacionais (adultas e infantis), ofereceu cursos e oficinas para atores e técnicos, produziu e participou de fóruns de debates e preparou atores para cinema. Além de ter em seus elencos grandes nomes do teatro brasileiro como Laura Cardoso, Arlete Sales, Ney Latorraca, Lima Duarte, Maria Alice Vergueiro, Tadeu Melo, Gracindo Júnior, José de Abreu entre muitos outros, reforçou a qualidade da produção do grupo para a história artística do país. A diretora Teresa Aguiar teve um papel fundamental nesse processo. Sua atuação junto ao *Centro de Convivência* e sua participação em grupos como o *Rotunda* fortaleceram uma rede de apoio à produção cênica independente local.

O CCC recebeu produções do grupo como *O Crime da Cabra*, de Renata Pallottini, de muito sucesso entre o público por contar com uma cabra real em cena, o que encantou os espectadores, a clássica *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e *As 3.650 Noites do Rotunda*, da própria Teresa, inspirado no *Sixty Thousand Nights* do Royal Theatre, contando a trajetória do grupo e homenageando cada espetáculo realizado pelo coletivo. A relação da diretora com o espaço evidencia como a gestão cultural também foi determinante para a longevidade do grupo, uma vez que ela sempre buscou melhorias para o espaço visando apresentações de melhor qualidade técnica. O *Centro de Convivência* é um importante espaço cultural para a cidade, com um papel significativo na história do teatro em Campinas. A preservação da memória do teatro local é fundamental para valorizar a produção cultural da região.

Palavras-chave: Centro de Convivência; *Grupo Rotunda*; Artes Cênicas.

**NEGO THEATRE: BLACK THEATRICAL STRANDS AND BLACK THEATRE IN
SERGIPE**

**TEATRO DE NEGO: VERTENTES TEATRAIS NEGRAS E TEATRO(S) NEGRO(S)
SERGIPANO**

Anderson Santos Severo⁴⁹

In this work we seek to highlight the *Teatro de Nego* (Black People's Theatre), a term sometimes intentionally used with derision and erasure by the Eurocentric ideal of artistic production. We also aim to map some of the Black theatrical strands present in Brazil and to introduce Black theatre groups from the state of Sergipe, Brazil. Our goal is to emphasize the importance of Black theatrical forms and Black theatre groups in the formation and dissemination of Black culture and art in Brazil.

We understand Black theatre as “one whose fundamental basis is the affirmation of Black identity associated with aesthetic propositions of African matrix, grounded in Black existential and political-ideological issues” (Lima, 2010, p.48). In this regard, we will engage with the Black theatrical strands based on the concepts proposed by Lima (2010) and Barbosa (2016), in order to recognize and map the types of Black theatre practiced by Black theatre groups in Brazil.

We used two guiding methods to obtain our results. Documentary research, which consists of collecting data, interviews, articles, and videos about Black theatre in Brazil. In addition, field research in rehearsals or productions of some Black theatre groups from Sergipe, being present as passive researchers, only accompanying the process.

Author Evani Tavares Lima defines three main categories: Engaged Black Theatre, Black Performance, and Theatre of Black Presence (Lima, 2010). Meanwhile, author Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa) introduces the category Candomblé Black Theatre (Barbosa, 2016). They are both important for this work and the way we categorize the types of Black theatre in Sergipe.

In the conventional sense—that is, theatre carried out by a group with artistic purposes and an intended audience—the *Grupo Regional de Folclore e Arte Cênica Amadorista Castro Alves* (GRFACACA), founded by Severo D’Acelino in 1968 and now called *Casa de Cultura Afro-Sergipana*, is one of the first Sergipe-based groups with political and social commitment, presenting Black history and culture through artistic practice in the state.

⁴⁹ Professor de Teatro Formado pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); Especialista em Arterapia; Pesquisador do(s) Teatro(s) Negros e Educação para as Relações Étnico-raciais (ERER). Email: andersonsevero4@gmail.com.

However, understanding Black theatre as diverse spectacular and cultural manifestations, we recognize the *Lambe-Sujo e Caboclinhos* as the pioneering Black theatre expression in Sergipe, considering that its creation dates back to 1860, before the abolition of slavery.

Given the above, we will explore the history and importance of four Black (or non-Black) theatre groups in Sergipe. We present groups such as: *Um Quê de Negritude*, *Quilombo Ubuntu Teatro Negro*, and *História Encena Coletivo de Teatro Afro*.

These Black theatre groups play a fundamental and important role in the state as agents of the propagation of Black art and culture, crossing various social and political fields. Sergipe, as the smallest state in Brazil, faces neglect in the fields of theatre and art regardless of genre or strand.

It is necessary to build knowledge that values the culture and wisdom of individuals, groups, and communities that belong to historically subalternized processes, in order to break away from the Eurocentric view and hegemonic thought rooted on the exclusion of other cultures and social inequalities.

Keywords: Black Theatre; Black Theatrical Strands; Black Theatre of Sergipe.

References:

- Barbosa, Fernanda. 2016. Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora.
- Jesus, Cristiane Sobral Correa. 2016. Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira.
- Lima, Evani Tavares. 2010. "Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum".
- Lima, Evani Tavares. 2011. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro.
- Nascimento, Elisa Larkin. 2014. Grandes Vultos que Honraram Senado: Abdias Nascimento. Brasília: Editora do Senado.

Nesse trabalho, buscamos evidenciar o *Teatro de Nego*, termo por vezes utilizado intencionalmente como deboche e apagamento pelo ideal eurocêntrico de produção artística. Como, também, mapear algumas vertentes teatrais negras existente no Brasil e apresentar grupos teatrais negros do estado de Sergipe - Brasil. Tudo isso com objetivo de destacar a importância das vertentes teatrais negras e grupos teatrais negros para formação e propagação da cultura e arte negra no Brasil.

Entendemos teatro negro como "aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras" (Lima, p.48). Diante disso, dialogaremos com as vertentes teatrais

negras a partir de conceitos levantados por Lima (2010) e Barbosa (2016), para reconhecer e mapear os tipos de teatro negro exercido por grupos teatrais negros no Brasil.

Utilizamos dois métodos norteadores para busca de resultados. A pesquisa documental, que consiste nos levantamentos de dados, entrevistas, artigos e vídeos sobre o teatro negro no Brasil, e a pesquisa de campo em ensaios ou montagens de alguns grupos teatrais negros sergipanos, estando lá enquanto pesquisadores passivos, apenas acompanhando o processo.

A autora Evani Tavares Lima conceitua três categorias principais: Teatro Engajado do Negro, Performance Negra e Teatro de Presença Negra (Lima, 2010). Já a autora Onisajé (Fernanda Júlia Barbosa), criou a categoria Teatro Preto de Candomblé (Barbosa, 2016). Ambas são importantes para esse trabalho e a forma como categorizaremos os tipos de teatro negro sergipano.

No sentido convencional, ou seja, realizado por um grupo com fins artísticos e com público, o *Grupo Regional de Folclore e Arte Cênica Amadorista Castro Alves* (GRFACACA), fundado por Severo D'Acelino em 1968, atualmente intitulado como *Casa de Cultura Afro-Sergipana*, é um dos primeiros grupos Sergipano com comprometimento político e social, apresentando a história e cultura negra no fazer artístico em Sergipe.

Mas, por entendermos teatro negro como as diversas manifestações espetaculares e culturais, aqui reconheceremos o *Lambe-Sujo* e *Caboclinhos* como a manifestação pioneira do teatro negro em Sergipe, tendo em vista sua criação datada em 1860, antes da abolição da escravidão.

Diante do exposto, observaremos a história e importância de quatro grupos teatrais negros (ou não negros) de Sergipe. Trouxemos grupos como: *Um Quê de Negritude*, *Quilombo Ubuntu*, *Teatro Negro*, *História Encena Coletivo de Teatro Afro*.

Esses grupos teatrais negros exercem um papel fundamental e importante no estado como propagação da arte e cultura negra, perpassando diversas áreas sociais e políticas. No Sergipe, por ser o menor estado do Brasil, linguagens como o teatro e a arte sofrem sucateamento independente da área e vertentes.

É necessário construir saberes que valorizem a cultura e conhecimento de indivíduos, grupos e comunidades que pertencem a processos historicamente subalternizados, para assim, romper com a visão eurocêntrica e o pensamento hegemônico alicerçados na exclusão de outras culturas e nas desigualdades sociais.

Palavras-Chave: Teatro Negro; Vertentes Teatrais Negras; Teatro Negro Sergipano.

**SENSITIVE RE-INSCRIPTIONS OF MEMORY: PERFORMANCE AND
EPHEMERALITY AS SYMBOLIC DISPUTE IN THE HISTORIC CENTRE OF RIO DE
JANEIRO**

***REINSCRIÇÕES SENSÍVEIS DA MEMÓRIA: PERFORMANCE E EFEMERIDADE
COMO DISPUTA SIMBÓLICA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO***

Julia Kuner⁵⁰

This work stems from the observation of performative actions and ephemeral rituals held in public spaces of Rio de Janeiro's Historic Centre that evoke dissident, and often marginalized, memories in relation to official narratives about the city. These actions are analysed as sensitive forms of inscription of memory in the territory, standing in contrast to hegemonic processes of urban landscape production, marked by historical erasure, symbolic sanitization, and selective aestheticization of space. By privileging narratives aligned with market interests, tourism, and social control, such processes often silence the complexity of popular, affective, and peripheral urban experiences. This research, therefore, seeks to understand how artistic practices and collective rituals respond to these dynamics by activating spatialities of resistance and invoking alternative forms of presence and belonging in the city.

The methodological approach is qualitative, with an ethnographic basis, focusing on sensitive listening and situated observation. The study draws on audiovisual records, field notes, and the mapping of recent cultural actions in areas such as Lapa, Cinelândia and Praça Tiradentes. The theoretical foundation is built on authors such as Milton Santos (2002), David Harvey (2014), Michel de Certeau (1994), Judith Butler (2018), and contemporary scholars who reflect on urban art and memory (Gómez, 2011; Huyssen, 2000).

By highlighting the political and poetic potential of ephemeral practices in the production of space, this work contributes to debates on intangible heritage, the right to the city, and cultural resistance, especially in contexts marked by territorial disputes and urban inequality.

Keywords: Landscape; Urban Memory; Performance.

References:

Butler, Judith. 2015. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.

⁵⁰Mestranda pelo PROARQ UFRJ. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela UFRJ. Atuação como artista multimídia e experiência em concepção de projetos e design gráfico. Amplamente interessada pelo lado sensível do ato de projetar, busca combinar e mesclar elementos da arquitetura e do urbanismo com as diversas expressões artísticas.

Certeau, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien, tome 1: arts de faire*. Paris: Gallimard.
Gómez, Liliana. 2011. *Arte, espacio público y memoria*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
Harvey, David. 2012. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.
Santos, Milton. 2002. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.

Este trabalho parte da observação de ações performativas e rituais efêmeros realizados em espaços públicos do Centro do Rio de Janeiro que evocam memórias dissidentes, por vezes marginalizadas, dos discursos oficiais sobre a cidade. Tais ações são analisadas como formas sensíveis de reinscrição da memória no território, em contraste com os processos hegemônicos de produção da paisagem urbana, marcados por estratégias de apagamento histórico, higienização simbólica e estetização seletiva dos espaços. Ao privilegiar narrativas alinhadas a interesses de mercado, turismo e controle social, esses processos frequentemente silenciam a complexidade das vivências populares, afetivas e periféricas da cidade. Assim, a pesquisa busca compreender como práticas artísticas e rituais coletivos reagem a essas dinâmicas, ativando espacialidades de resistência e convocando outras formas de presença e pertencimento na cidade.

A abordagem metodológica é qualitativa, de base etnográfica, com foco na escuta sensível e na observação situada. O estudo se ancora em registros audiovisuais, notas de campo e no mapeamento de ações culturais recentes em áreas como a Lapa, Cinelândia e Praça Tiradentes. A fundamentação teórica dialoga com autores como Milton Santos (2002), David Harvey (2014), Michel de Certeau (1994), Judith Butler (2018), além de pesquisadores contemporâneos que refletem sobre arte urbana e memória (Gómez, 2011; Huyssen, 2000).

Ao evidenciar o potencial político e poético das práticas efêmeras na produção do espaço, o trabalho contribui para os debates sobre patrimônio imaterial, direito à cidade e resistência cultural, sobretudo em contextos marcados por disputas territoriais e desigualdade urbana.

Palavras-Chave: Paisagem; Memória Urbana; Performance.

GRAFFITI AND THE CITY: HIDDEN URBAN DYNAMICS

PIXAÇÃO E CIDADE: DINÂMICAS URBANAS OCULTAS

Gabriella Ferreira⁵¹

This paper investigates '*pixação*' (graffiti) as a contemporary urban practice that, although often marginalized and criminalized, plays a significant role as a form of social expression, cultural resistance, and public space reconfiguration. The research deliberately adopts the spelling '*pixação*' as used in street contexts, with an 'x' (instead of 'ch'), challenging official orthographic norms and highlighting the symbolic legitimacy of peripheral language. Originating from the observation of a *pixadora*'s (a female graffitist) tag in Niterói, the study identifies the lack of academic engagement with *pixação* in architecture and urbanism discourses, proposing a critical perspective that recognizes *pixadores* (graffitists) as cultural agents. The main objectives include understanding the spatial and social relationships of *pixação*, its communicative power, and its role in affirming marginalized collective identities. The methodology consists of fieldwork involving interviews with *pixadores*, systematic observation of urban environments where *pixação* occurs, and the use of cartography as an analytical tool. The theoretical framework draws on the work of Ana Clara Ribeiro Torres and explores intersections with Graffiti and the Hip-Hop movement. Expected outcomes include mapping *pixação* territories, critically analysing its cultural dimensions, and producing relevant knowledge for debates on urban aesthetics, public policy, and social inclusion.

Keywords: *Pixação*; Urban intervention; Urban identity.

References:

- Harvey, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- Egler, Tamara; CARDOSO, Reginaldo (Orgs.). *Cartografia da ação: o campo de Ana Clara Ribeiro Torres*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2022.
- Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 2001.
- Leal, Gabriela Pereira de Oliveira. *Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2015.
- Soares, Flávia Cristina. *Pixação em Belo Horizonte: identidade e transgressão como apropriação do espaço urbano*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

⁵¹ Arquiteta e urbanista formada pela UFF, com um trabalho de conclusão de curso intitulado *Pixação e Cidade: Dinâmicas urbanas ocultas*. Desempenhou funções como estagiária de arquitetura e urbanismo em órgãos públicos e empresas privadas, é bolsista no Grupo de Pesquisa Geografia Humanista Cultural. Possui publicações de resumos expandidos em anais de congressos e apresentações de trabalho sobre mobilidade urbana e indicadores de sustentabilidade, e coautoria em um guia arquitetônico de viagem. Atualmente, estuda *pixação* e grafite e pretende estender essa pesquisa para o mestrado.

Este trabalho investiga a ‘*pixação*’ como prática urbana contemporânea que, embora frequentemente marginalizada e criminalizada, desempenha papel significativo como expressão social, resistência cultural e reconfiguração do espaço público. A pesquisa adota deliberadamente a grafia ‘*pixação*’ com X, como utilizada nas ruas, desafiando as normas ortográficas oficiais e valorizando a legitimidade simbólica da linguagem periférica. A partir da observação de uma tag de pixadora em Niterói, o estudo evidencia a ausência dessa prática nas discussões acadêmicas de arquitetura e urbanismo, propondo um olhar crítico que reconheça os *pixadores* como agentes culturais. Os objetivos centrais incluem compreender as relações espaciais e sociais da *pixação*, sua potência comunicativa e seu papel na afirmação de identidades coletivas marginalizadas. A metodologia envolve pesquisa de campo com entrevistas a *pixadores*, observações sistemáticas dos ambientes urbanos pixados e uso de cartografia como ferramenta analítica. O referencial teórico baseia-se nos estudos de Ana Clara Ribeiro Torres e na interseção com o Graffiti e o movimento Hip-Hop. Os resultados esperados incluem o mapeamento dos territórios da *pixação*, a análise crítica de suas dimensões culturais e a produção de conhecimento relevante para os debates sobre estética urbana, políticas públicas e inclusão social.

Palavras-Chave: *Pixação*; Intervenção urbana; Identidade urbana.

**BETWEEN MEMORY AND OBJECT: SCENOGRAPHY AS A PLACE OF DISCOVERY
IN THE THERAPEUTIC THEATRE GROUP OF JÚLIO DE MATOS HOSPITAL**

***ENTRE A MEMÓRIA E O OBJETO: A CENOGRAFIA COMO UM LUGAR DE
DESCOBERTA NO GRUPO DE TEATRO TERAPÊUTICO DO HOSPITAL JÚLIO
DE MATOS***

Catarina Fernandes⁵²

The study presented here proposes a reflection on scenography as an artistic practice situated between memory and object, based on the context of the Therapeutic Theatre Group at the Júlio de Matos Hospital (HJM) in Lisbon. We look at scenography as a field that inhabits an elastic, sensitive web of listening, where memory, objects and spaces actively participate in an individual and collective process of resignification. This research is based on fieldwork, an experimental laboratory with the Group, people with experience in mental illness, therapists and performing arts professionals.

It is through the eyes of a scenographer that scenography is observed as a mediator between the conscious and the subconscious, between the real and the unreal. Scenography will be seen as spelling, as the writing of a poetics that is created over time by various hands, taking in memories, affections and personal narratives, giving them body and a place to live. The work developed along this path has revealed how objects, more than scenographic elements, are mediators of experiences, places of memory and engines of individual and collective creation. They take on a symbolic dimension that contaminates the space and the relationships it creates. Each object is no longer just a thing, but a fragment full of life and stories, symbols and emotions. In a dialog between memory and object, the laboratory has become a sensitive territory where the visible and the invisible intersect. Memory, more than a trace of the past, also proved to be an engine for creation, capable of expanding the meaning of objects beyond their function and material presence.

In the context of the *Therapeutic Theatre Group*, this scenographic approach takes on a particular strength: the scenography is not the stage represented, but the place of practice of listening, of encounter and of possibility. Thus, the scenographic practice developed in

⁵² Mestre em Artes Cénicas na ESMAE (Porto), Licenciada em Design de Cena na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, e formação profissional em Cenografia, Figurinos e Adereços na Escola Profissional Chapiro. Tem vindo a traçar o seu caminho entre as artes performativas, as artes visuais e o trabalho em comunidade. Na cenografia e nos figurinos salienta os encontros com as companhias A Bolha, Companhia de Atores, GTT - Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos, KILIG - Teatro, Circo e Cinema, Teatro O Bando e Soif Totale (Bélgica). Pertence à direção da APCEN e investiga sobre a cenografia como um lugar de descoberta no Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos.

the laboratory summons presences, allowing the space to be a writing at the same time as a journey. This laboratory could also have been carried out with other communities; however, through the relationship with therapy throughout the Group's work, we found an authenticity in the way they gave themselves over to experimentation, individualizing the investigation. It was in the removal of the set designer, as a figure of power and decision over the space, that we found a rapprochement with the Group and the place.

This research is not the end of the story, but it opens up a possible field for thinking about contemporary scenography as a place of active listening and co-creation, where art and life cross paths. A field where the unknown is not a limit, but a constant opening to discovery. This proposal broadens the definition of scenography, by recognizing in it a way of making that crosses disciplines, bodies, times, objects, and memories.

Keywords: Scenography; Object; Materiality.

References:

- Baudrillard, Jean. 2000. O sistema dos objetos (1a ed.). São Paulo. Perspectiva.
Breton, André. 2016. Manifestos do Surrealismo. Lisboa. Livraria Letra Livre.
Franqueira, Sara. 2020. "O Lugar Cenográfico em mutação face às Práticas Artísticas Contemporâneas" PhD diss., Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
Gomes, Catarina. 2020. Coisas de Loucos: O que eles deixaram no manicómio. Lisboa. Tinta da China.
Tuan, Yi Fu. 1977. Espaço e lugar: A perspectiva da experiência. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.

O estudo aqui apresentado propõe uma reflexão da cenografia enquanto prática artística situada entre a memória e o objeto, a partir do contexto do *Grupo de Teatro Terapêutico do Hospital Júlio de Matos* (HJM), em Lisboa. Observamos a cenografia como um campo que habita numa trama elástica, sensível de escuta, onde memória, objetos e espaços participam ativamente num processo individual e coletivo, e de resignificação. Esta investigação parte de um trabalho de campo, um laboratório experimental com o Grupo, pessoas com experiência de doença mental, terapeuta e profissionais das artes cénicas.

É do olhar de uma cenógrafa que a cenografia é observada como mediadora entre o consciente e o subconsciente, entre o real e o irreal. A cenografia será vista como uma grafia, como a escrita de uma poética que vai sendo criada ao longo de um tempo com várias mãos, acolhendo memórias, afetos e narrativas pessoais, dando-lhes corpo e um lugar para habitar. O trabalho desenvolvido ao longo deste percurso revelou como os objetos, mais do que elementos cenográficos, são mediadores de experiências, lugares de memória e motores de criação individual e coletiva. Ganhando uma dimensão simbólica que contamina o espaço e as relações que nele se desenham. Cada objeto deixou de ser apenas uma coisa para se tornar um fragmento

cheio de vida e histórias, símbolos e emoções. Num diálogo entre memória e objeto, o laboratório tornou-se um território sensível onde o visível e o invisível se cruzam. A memória, mais do que um rasto do passado, revelou-se também como um motor para a criação, capaz de expandir o significado dos objetos para lá da sua função e presença material.

No contexto do *Grupo de Teatro Terapêutico*, esta abordagem cenográfica ganha uma força particular, a cenografia não é o cenário representado, mas o lugar de uma prática de escutar, de encontro e de possibilidade. Assim, a prática cenográfica desenvolvida no laboratório convoca presenças, permitindo que o espaço seja uma escrita ao mesmo tempo que uma viagem. Este laboratório também poderia ter sido realizado com outras comunidades, no entanto, através da relação com a terapia ao longo do trabalho do Grupo, encontramos uma autenticidade na forma como se entregavam às experimentações, individualizando a investigação. Foi no afastamento da cenógrafa, enquanto figura de poder e de decisão sobre o espaço, que encontramos uma aproximação com o Grupo e com o lugar.

Esta investigação não encerra uma pesquisa, mas abre um campo possível para pensar a cenografia contemporânea como um lugar de escuta ativa e de cocriação, onde a arte e a vida se atravessam mutuamente. Um campo onde o desconhecido não é um limite, mas sim uma abertura constante à descoberta. Esta proposta amplia a definição da cenografia, reconhecendo nela um modo de fazer que cruza disciplinas, corpos, tempos, objetos e memórias.

Palavras-Chave: Cenografia; Objeto; Materialidade.

THE THEATRICAL MOVEMENT *NÓS NA RUA* AND THE REOPENING OF THE *CINE TEATRO SÃO JOÃO* IN SÃO JOÃO DA BARRA (RJ, BRAZIL)

O MOVIMENTO TEATRAL *NÓS NA RUA* E A REABERTURA DO *CINE TEATRO SÃO JOÃO* EM SÃO JOÃO DA BARRA (RJ, BRASIL).

Silvano Motta Tavares⁵³; Ana Carolina Fernandes Berto⁵⁴; Raquel Fernandes⁵⁵.

This study investigates the artistic and cultural movement promoted by the theatre group *Nós na Rua* (Us on the Street), active between 2003 and 2006 in the municipality of São João da Barra (RJ), with a focus on its community mobilization and its decisive role in the reopening of the *Cine Teatro São João*, a century-old cultural venue that remained closed and deteriorated for over two decades. The research adopts a qualitative and memory-based approach, using a case study methodology supported by participant observation, semi-structured interviews, and document analysis. Its main objective is to understand how community-based artistic practices, articulated through street theatre, the pedagogy of the oppressed and collective memory, can drive social and cultural transformations in historically undervalued urban spaces.

The group *Nós na Rua* emerged from the need to revive the local theatre scene and to challenge the neglect of cultural public policies in the municipality. Through theatrical interventions in public squares, streets, and in front of the town's main church—strategically held after mass—the collective adopted a theatrical practice of symbolic and political occupation of public spaces, promoting not only entertainment but also awareness of the value of cultural heritage and the importance of access to art. The group's actions were characterized by an intense process of collaborative creation, with accessible productions, simple costumes, and the participation of both amateur and professional actors from the local community.

⁵³ Artista da cena, produtor cultural e agente de cultura, atua em projetos ligados à arte-educação, teatro de rua e memória cultural. Atuou como integrante, diretor e produtor do *Grupo Teatral Nós na Rua*, com destacada participação na mobilização social pela reabertura do Cine Teatro São João, em São João da Barra (RJ). Possui pós-graduação em *Patrimônio, Cultura e Educação: Diálogos no Território* e concluiu a Licenciatura em Teatro pelo IFF. Atualmente, é agente de cultura na Associação Cultural Multiplural Produções Artísticas.

⁵⁴ Mestre em Políticas Sociais pela UENF, com dissertação sobre teatralização da cultura popular em São João da Barra. Bacharel e licenciada em Teatro pelo IFF, onde também atua como professora substituta no curso de Licenciatura em Teatro. Atua como artista-pesquisadora, curadora e formadora na área das artes cênicas, sob o nome artístico "Ana Pavão". Foi orientadora do presente Trabalho de Conclusão de Curso de Silvano Motta Tavares.

⁵⁵ Doutoranda em História da Arte e mestra em Artes pela UERJ, possui graduação em Artes Cênicas (UFFRJ) e Licenciatura em Educação Artística (Universidade Salgado de Oliveira). Atua como professora de História da Arte e Teorias do Teatro no curso de Licenciatura em Teatro e na pós-graduação em Literatura, Memória Cultural e Sociedade no IFF. Sua experiência inclui montagem teatral, expressão corporal, curadoria e pesquisa nos campos do teatro, artes plásticas, arte afro-brasileira e educação. Foi coorientadora do Trabalho de Conclusão de Curso de Silvano Motta Tavares.

The theoretical framework is based on the studies of Augusto Boal, Amir Haddad, André Carreira and Raquel Fernandes, addressing themes such as theatre as a tool for social transformation, the specificity of street theatre as a language, the importance of audience development, and the relationship between theatre, memory, and belonging. The group organized formative workshops, educational actions, and community mobilization strategies, establishing itself as a local cultural reference, especially in the way it integrated aesthetics with social activism. The culminating point of the movement was the staging of the play *Se não fosse por isso, não teríamos isto* (If It Weren't for That, We Wouldn't Have This), presented on the night of the reopening of the *Cine Teatro São João* in 2006. This collectively conceived dramaturgical work, composed of excerpts from texts by Molière, Naum Alves de Souza and Roberto Athayde, became a symbolic milestone for the city by combining tradition and innovation, memory and future, in a collective celebration of art as a mobilizing force.

Carried out as a Final Undergraduate Project in the Theatre Licentiate Program at the Instituto Federal Fluminense (IFF), Campos Centro Campus, in the city of Campos dos Goytacazes (RJ), this study aims to inspire other initiatives that integrate art, education, and community engagement in defence of cultural spaces and movements. Finally, it highlights the relevance of academic training as a mediator of emancipatory artistic practices and collective actions aimed at social transformation and the appreciation of cultural heritage.

Keywords: Street Theatre; Cultural Memory; Theatre and Urban Space.

References:

- Boal, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- Carreira, André. *O teatro de grupo: uma construção estética e político*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- Haddad, Amir. *O Percevejo e o Teatro de Rua: textos e contextos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1991.
- Rabêllo, Francisco. *Memória e identidade: experiências culturais e políticas do lugar*. São Paulo: Cortez, 2009.
- Laraia, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Este trabalho investiga o movimento artístico-cultural promovido pelo grupo teatral *Nós na Rua*, entre 2003 e 2006, no município de São João da Barra (RJ), com foco em sua mobilização comunitária e no papel decisivo que exerceu na reabertura do Cine Teatro São João, espaço cultural centenário que permaneceu fechado e em decadência por mais de duas décadas. A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e memorialista, tendo como método o estudo de caso, fundamentado em observação participante, entrevistas semiestruturadas e análise documental. Seu objetivo principal é compreender como práticas artísticas de base comunitária, articuladas ao

teatro de rua, à pedagogia do oprimido e à memória coletiva, podem impulsionar transformações sociais e culturais em espaços urbanos historicamente desvalorizados.

O grupo *Nós na Rua* surgiu da necessidade de reavivar a cena teatral local e de contestar o abandono das políticas públicas culturais no município. Por meio de intervenções cênicas realizadas em praças, ruas e em frente à igreja matriz da cidade, estrategicamente após a realização da missa, o coletivo adotou uma prática teatral de ocupação simbólica e política dos espaços públicos, promovendo não apenas o entretenimento, mas também a conscientização sobre o valor do patrimônio cultural e a importância do acesso à arte. A atuação do grupo foi marcada por um intenso processo de criação colaborativa, com produções acessíveis, figurinos simples e participação de atores amadores e profissionais da própria comunidade.

A fundamentação teórica baseia-se nos estudos de Augusto Boal, Amir Haddad, André Carreira e Raquel Fernandes, abordando temas como o teatro como ferramenta de transformação social, a especificidade do teatro de rua como linguagem, a importância da formação de plateias e a relação entre teatro, memória e pertencimento. O grupo promoveu oficinas formativas, ações educativas e estratégias de mobilização popular, estabelecendo-se como uma referência cultural local, principalmente pela forma como integrou estética e ativismo social. O ponto culminante do movimento foi a montagem da peça *Se não fosse por isso, não teríamos isto*, numa concepção coletiva, apresentada na noite da reabertura do *Cine Teatro São João* em 2006. A criação dramatúrgica, composta por recortes de textos de Molière, Naum Alves de Souza e Roberto Athayde, revelou-se um marco simbólico para a cidade, ao articular tradição e inovação, memória e futuro, em uma celebração coletiva da arte como força mobilizadora.

Realizado como Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro no Instituto Federal Fluminense – Campus Campos Centro (IFF), na cidade de Campos dos Goytacazes (RJ), este estudo propõe-se a inspirar outras experiências que envolvam arte, educação e engajamento comunitário em defesa dos espaços e movimentos culturais. Ressalta-se, por fim, a relevância da formação acadêmica como mediadora de práticas artísticas emancipatórias e de ações coletivas voltadas à transformação social e à valorização do patrimônio cultural.

Palavras-chave: Teatro de Rua; Memória Cultural; Teatro e Cidade.

THE PORTRAYAL OF RIO DE JANEIRO IN TELEVISION SOAP: AN ANALYSIS OF THE URBAN LANDSCAPE AS A SCENIC AND SYMBOLIC ELEMENT

O RETRATO DO RIO DE JANEIRO EM TELENÓVELAS: UMA ANÁLISE DA PAISAGEM URBANA COMO ELEMENTO CÊNICO E DE CENÁRIO

Caroline Bastos⁵⁶

This article proposes a critical reflection on the role of the city of Rio de Janeiro as a narrative setting in Brazilian television soaps, taking as its object of analysis the use of the city's urban landscape as a scenic and symbolic element in audio-visual productions. This landscape, endowed with unique characteristics, had already been widely portrayed in literature and illustration; with the advent of audio-visual media, it became one of the most filmed cities in the world—surpassing even Paris, according to research made by the Rio Film Commission.

The research is based on the premise that, by being constantly represented in soap operas, the natural, architectural, cultural and historical landmarks of Rio de Janeiro become devices of meaning that shape definitions of the city and its identities. In this sense, the urban landscape transcends its geographical and architectural condition to function as a visual and affective language, contributing both to the consolidation of collective memories and to the formation of social imaginaries.

The theoretical foundation is anchored on the concepts of landscape as cultural testimony, narrative space and media-city, establishing a dialogue with studies on urban memory and television as a form of symbolic production. The television soaps, as a mass cultural product, constitutes fertile ground for the articulation between fictional narrative and urban territory, acting as a mediation device between reality and fiction. In some cases, city spaces were named after telenovelas, such as the *Selva de Pedra* gated community in Leblon. In others, the identity of certain neighbourhoods served as inspiration for the creation of fictional settings, such as *Divino* in the soap opera *Avenida Brasil*, inspired by real neighbourhoods like Madureira.

The methodological approach is qualitative, organised through a bibliographic review combined with a comparative case study, focusing on Brazilian soap operas in which the

⁵⁶Arquiteta e Urbanista formada pela UTFPR. Mestre pelo Programa de Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos da UFBA (MP-CECRE/UFBA). Foi bolsista do programa Ciência Sem Fronteiras, no curso Conservation of Cultural Heritage – BA (Hons), da University of Lincoln (Inglaterra), onde participou de atividades como a restauração dos painéis reais do Castelo de Windsor, da capela de Saint Anne's. Integrou a Architectural Association School of Architecture (AA London School). Atualmente é professora Universitária.

landscape of Rio de Janeiro plays a central role in the construction of the plot and setting. Examples include: the neighbourhood of Leblon in the works of Manoel Carlos; São Cristóvão in *O Clone*; Copacabana in *Paraíso Tropical*; the streets of Urca in *A Gata Comeu*; the Morro da Providência in *Lado a Lado*; and the construction of the Carioca tube station in the final episode of *Pecado Capital*. The analysis employs a semiotic approach to the urban landscape, combined with audio-visual analysis and geographic mapping of the represented spaces.

The main objective is to understand how the urban landscape of Rio de Janeiro is appropriated by television narratives as a sign of Brazilian identity, culture and memory. It also aims to discuss how this representation influences public perception of urban spaces, their symbolic 'patrimonialisation', and the construction of the 'carioca' identity. By approaching the city as a cultural construct, this work seeks to contribute to contemporary debates on the relationship between architecture, visual culture and urban memory in the Latin American context.

Keywords: Urban Landscape; Television Soap; Collective Memory.

References:

- Corboz, André. "O território como palimpsesto." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 23 (2004): 33-41.
- Frúgoli Jr., Heitor, and Ilson Carlos Dias Sobrinho. *A cidade e a mídia: representações urbanas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- Lopes, Maria Immacolata Vassallo de. *A ficção televisiva no Brasil: melodrama, realismo e espetáculo*. São Paulo: Paulus, 2009.
- O Globo. Rio assume o protagonismo e é uma das cidades mais filmadas do mundo: veja locais mais requisitados como cenários. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/google/amp/mundo/noticia/2024/06/17/rio-assume-o-protagonismo-e-e-uma-das-cidades-mais-filmadas-do-mundo-veja-locais-mais-requisitados-como-cenarios.ghtml>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- Stocco, Daniela. "A presença da cidade do Rio de Janeiro nas 'novelas das oito' de 1982 a 2008." *Baleia na Rede* 1, no. 6 (2009): 204-220. https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/8_O_rio_e_as_novelas_das_8.pdf. Acesso em: 18 jun. 2025.

O presente artigo propõe uma reflexão crítica sobre o papel da cidade do Rio de Janeiro como cenário narrativo nas telenovelas brasileiras, tomando como objeto de análise a utilização da paisagem urbana carioca como elemento cênico e simbólico nas produções audiovisuais. Essa paisagem, dotada de características únicas, já era amplamente retratada pela literatura e pela ilustração; com o advento do audiovisual, consolidou-se como uma das cidades mais filmadas do mundo, superando até mesmo Paris segundo dados da Rio Film Commission.

A pesquisa parte da premissa de que, ao serem constantemente representados nas telenovelas, os marcos naturais, arquitetônicos, culturais e históricos do Rio de Janeiro tornam-se dispositivos de

significação que constroem definições sobre a cidade e suas identidades. Nesse sentido, a paisagem urbana extrapola sua condição geográfica e arquitetônica para atuar como linguagem visual e afetiva, contribuindo tanto para a consolidação de memórias coletivas quanto para a formação de imaginários sociais.

A fundamentação teórica ancora-se nos conceitos de paisagem como testemunho cultural, espaço narrativo e cidade-mídia, estabelecendo diálogo com estudos sobre memória urbana e televisão enquanto forma de produção simbólica. A telenovela, enquanto produto cultural de massa, constitui um campo fértil para a articulação entre narrativa ficcional e território urbano, operando como dispositivo de mediação entre realidade e ficção. Em alguns casos, espaços da cidade passaram a ser nomeados a partir de novelas, como o condomínio *Selva de Pedra*, no Leblon. Em outros, a identidade de bairros serviu de inspiração para a criação de cenários fictícios, como o *Divino* da novela *Avenida Brasil*, inspirado em localidades reais da zona norte como o bairro de Madureira.

O recorte metodológico é qualitativo e organiza-se a partir de revisão bibliográfica aliada a um estudo de caso comparativo, contemplando telenovelas brasileiras nas quais a paisagem do Rio de Janeiro desempenha papel central na construção do enredo e da ambientação. Serão examinados, entre outros exemplos, o bairro do Leblon nas obras de Manoel Carlos; o bairro de São Cristóvão em *O Clone*; Copacabana em *Paraíso Tropical*; as ruas da Urca em *A Gata Comeu*; o Morro da Providência em *Lado a Lado* e a construção da estação de metrô *Carioca* presente no desfecho de *Pecado Capital*. A análise adota uma abordagem semiótica da paisagem urbana, associada à análise audiovisual e ao mapeamento geográfico dos espaços representados.

O objetivo central é compreender de que modo a paisagem urbana do Rio de Janeiro é apropriada pela narrativa televisiva como signo de brasilidade, identidade e memória. Busca-se, igualmente, discutir como essa representação influencia a percepção pública dos espaços urbanos, sua ‘patrimonialização’ simbólica e a construção da identidade *carioca*. Ao abordar a cidade como construção cultural, o trabalho pretende contribuir para os debates contemporâneos sobre a relação entre arquitetura, cultura visual e memória urbana no contexto latino-americano.

Palavras-chave: Paisagem Urbana; Telenovela; Memória Coletiva.



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor

Prof. Dr. José da Costa

Vice-Reitora

Profa. Dra. Bruna Silva do Nascimento

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Profa. Dra. Cleonice Alves de Melo Bento

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura

Prof. Dr. Vicente Aguilar Nepomuceno de Oliveira

Diretora da Pós-Graduação

Profa. Dra. Mariana Simões Larraz Ferreira

Diretor do Departamento de Pesquisa

Prof. Dr. Carlos Eduardo Melo

Decano do Centro de Letras e Artes

Prof. Dr. Luiz Henrique Sá (decano em exercício)

Coordenador da Pós-Graduação em Artes Cênica e

Coordenador do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Prof. Dr. Leonardo Munk

Coordenadora do Mestrado em Artes Cênicas

Profa. Dra. Ana Bernstein

Coordenadora-Adjunta do Laboratório Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Realização:

