

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

Anais de resumos expandidos

IV JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

Evelyn F. W. Lima (org)
Carolina Lyra (org)

22 E 23 DE AGOSTO DE 2018

Realização:



Apoio:



IV JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA
22 e 23 de agosto de 2018
Rio de Janeiro

ANAIS DE RESUMOS EXPANDIDOS

ISSN: 2178-2539

Evelyn Furquim Werneck Lima (org.)

Carolina Lyra de Barros Esteves (org.)

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
www.unirio.br/espacoteatral

IV Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura,

Comissão Organizadora:

Evelyn Furquim Werneck Lima (Unirio/ PPGAC/CNPq/CRILUS)
José Da Costa Filho (Unirio/PPGAC/CNPq)
Ana Maria Bulhões (Unirio/PPGAC)
Leonardo Marques de Mesentier (UFF/IPHAN)

Capa

Milena Fernandes

Editoração Gráfica

João Victor Padilha de Lima

Produção

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana e Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas

Coordenação Geral

Evelyn Furquim Werneck Lima

Ficha catalográfica

C719 Brasil).

Anais de resumos expandidos/ IV JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA

Coord. Geral: Evelyn Furquim Werneck Lima. – Rio de Janeiro, Brasil: UNIRIO, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2018.

ISSN: 2178-2539

1. Arquitetura – Congressos. 2. Teatro – Congressos. 3. Cultura – Congressos.

I. Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura (IV: 2018: Rio de Janeiro, Brasil). II. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946-. III. Carolina Lyra de Barros Esteves, 1980. IV. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. V. ANAIS DE RESUMOS EXPANDIDOS. VI. Título.

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana em conjunto com o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas realizou a **IV Jornada Nacional sobre Arquitetura, Teatro e Cultura: Arquitetura, Teatro e Cultura- Homenagem a Helio Eichbauer** nos dias 22 e 23 de agosto de 2018, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no auditório do Centro de Letras e Artes. O evento constará de 3 conferências, 7 mesas redondas e atividades de extensão como lançamento de livros e exposição de desenhos.

A IV Jornada homenageia o cenógrafo e professor Helio Eichbauer - um dos principais renovadores da cenografia brasileira moderna - que participou como palestrante de diversos congressos nacionais e internacionais promovidos pelo Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, recentemente falecido. No cerne do debate estará a questão da discussão da arquitetura teatral, das relações entre o teatro e a cidade, da conservação do patrimônio cultural brasileiro, bem como as formas de expressão contemporâneas das possíveis adaptações de espaços alternativos para a experiência teatral.

Considerando que o enfoque da **IV Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura - Homenagem a Helio Eichbauer**: será primordialmente discutir a arquitetura teatral e os espaços alternativos para a performance, foram convidados para discutir as relações entre a arquitetura, a cenografia, a dramaturgia e a história cultural, professores de reconhecido mérito como o professor Dr André Carreira da UDESC, o professor Dr. Cristiano Cezarino, da UFMG e a professora Dra Claudia Seldin da UFRJ que virão partilhar com a audiência suas pesquisas e conhecimento. Outros palestrantes, vinculados a diversas instituições federais de ensino estarão discutindo suas pesquisas recentes com a plateia.

A recente produção acadêmica no âmbito europeu sobre a arquitetura teatral tem conferido novos significados e possibilidades à encenação em espaços construídos ou reformados para receber grandes contingentes de público. Vários pesquisadores discutiram a dinâmica de conformação destes espaços que se moldaram a par e passo com suas cidades. Os *Anais de Resumos Expandidos da IV Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura* vem à luz para documentar os temas debatidos no evento.

Evelyn Furquim Werneck Lima

A PROGRAMAÇÃO

IV JORNADA NACIONAL

Homenagem a Hélio Eichbauer

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

LABORATÓRIO DE ESTUDOS DO ESPAÇO
TEATRAL E MEMÓRIA URBANA – LEGT-5
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM
ARTES CÊNICAS – PPGAC

VAGAS LIMITADAS

Inscreva-se pelo e-mail:
arquiteturateatroecultura@gmail.com
(Serão concedidos certificados de participação)

**22 E 23 DE
AGOSTO DE 2018**

LOCAL: Auditório Audiovisual
4º andar – CLA/UNIRIO
Av. Pasteur 436 | Urca | RJ

Comissão Organizadora

Evelyn F.W. Lima (UNIRIO/ CNPq/ Coord.Geral)

José Da Costa Filho (UNIRIO/CNPq)

Ana Maria Bulhões (UNIRIO)

Leonardo Mesentier (UFF)



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

PROGRAMAÇÃO

1º DIA – 22/08

- 10hs - CONFERÊNCIA
Andre Carreira (UDESC/CNPq)
- 11hs - MESA REDONDA ARQUITETURA E TEATRO
Carlos Eduardo Silveira (UFJF)
Rogério Marcondes (USP)
Evelyn F.W. Lima (UNIRIO/CNPq)
(Coord) Leonardo Mesentier (UFF)
- 12hs - (Pausa para o almoço)
- 14hs - MESA REDONDA ARQUITETURA, CINEMA E CIDADE
Elizabeth Jacob (EBA /UFRJ)
Ana Paula Brasil (Escola Martins Pena)
Cristina Streva (UNIRIO)
(Coord) Ana Bulhões (UNIRIO)
- 16hs - MESA REDONDA TEATRO E ARTES VISUAIS
Zalinda Cartaxo (UNIRIO)
Cassia Monteiro (EBA /UFRJ)
Regilan Pereira (LEGT-5)
(Coord) Leonardo Munk (UNIRIO)
(Pausa para o café)
- 18hs - PALESTRA
Claudia Seldin (FAU/UFRJ)
- Exibição do trabalho do Laboratório para *A Tempestade*
(Apres) Edson Santiago (LEGT-5)

2º DIA – 23/08

- 10hs - CONFERÊNCIA
Cristiano Cezarino (UFMG)
- 11hs - MESA REDONDA CENOGRAFIA E ARQUITETURA
Niuixa Drago (FAU/UFRJ)
Luiz Henrique Sá (UNIRIO)
Gilson Motta (EBA /UFRJ)
(Coord) Lidia Kosovski (UNIRIO)
- 12hs - (Pausa para o almoço)
- 14hs - MESA COORDENADA: ESPAÇO E TEATRO
Joana Lavalée
Francisco Leocádio
Carolina Lyra
Sara Fagundes
(Coord) Liliane Mundim (UNIRIO)
- 16hs - MESA REDONDA TEATRO E SOCIOLOGIA
Anna Esteves (UFRRJ)
Claudio Guillarduci (UFSJ)
Berilo Nosella (UFSJ)
Ramon Santana (UEMG)
(Coord) Marina Henriques (UNIRIO)
(Pausa para o café)
- 18hs - MESA HOMENAGEM A HÉLIO EICHBAUER
Luiz Henrique Sá (UNIRIO)
Regilan Pereira (LEGT-5)
Débora Lopes (UFRJ)
Doris Rollenberg (UNIRIO)
Maria Odete Teixeira (Cariri-CE)

Exibição do documentário "Arquitetura teatral contemporânea no Estado do Rio de Janeiro"

Realização: Apoio:



PPGAC
Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas



IV JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA (22 e 23 /08)
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana - LEG T5
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- PPGAC

SUMÁRIO

Conferência

André Carreira

A cidade como dramaturgia p.10

Mesa Redonda ARQUITETURA E TEATRO

Coordenador Leonardo Mesentier

Carlos Eduardo Silveira

A poesia cênica de Flávio Império: análise da cenografia dos shows de Maria Bethânia (1971-1977) p.13

Rogério Marcondes

A teatralidade do grupo Arquitetura nova: a montagem de O Melhor Juiz, o Rei (1963) p.15

Evelyn F.W. Lima

Estudos de Historiografia da arquitetura teatral (1918-2018) p.17

Mesa Redonda ARQUITETURA, CINEMA E CIDADE

Coordenadora Ana Bulhões

Elizabeth Jacob

Na vaga dos dias: itinerâncias e vazios nas cidades de Win Wenders p.20

Ana Paula Brasil

Caixas mágicas na cidade feérica p.22

Cristina Streva

O “mundo ao avesso” do cabaré carioca no início do século XX p.24

Mesa Redonda TEATRO E ARTES VISUAIS

Coordenador Leonardo Munk

Zalinda Cartaxo

Artimanhas do esquecimento p.27

Cassia Monteiro

A Flauta Mágica: Uma experiência operística na Universidade Federal do Rio de Janeiro p.29

Regilan Pereira

Vestido e desnudo: Próspero e Caliban p.31

Conferência

Claudia Seldin

Branding urbano: a cidade como cenário p.34

Conferência

Cristiano Cezarino

O campo ampliado da cenografia contemporânea p.36

Mesa Redonda CENOGRAFIA E ARQUITETURA Coordenadora Lidia Kosovski

Niuxa Drago

Cenografia como campo de experimentação arquitetônico: as obras de Jean Nouvel e Zaha Hadid p.39

Gilson Motta

Performers sem fronteiras: a rua como palco p.41

Mesa Redonda ESPAÇO E TEATRO - Coordenadora Liliane Mundim

Joana Lavallé M. Silva

Sedes de grupo de teatro: espaços poéticos e políticos nas cidades p.44

Francisco Leocádio

Movimento oscilatório entre o real o ilusório na presença do telão pintado na caixa cênica p.46

Carolina Lyra B. Esteves

Flávio de Carvalho: arquitetura e teatralidade sob o signo da devoração p.48

Sara Fagundes

Entre espaços, entre selvas – relações entre a cidade e a espacialidade da cena p.50

Mesa Redonda TEATRO E SOCIOLOGIA Coordenadora Marina Henriques

Anna Esteves

“Bonecas Quebradas”: um experimento sociológico na esteira da alternância de tempos e espaços da Licenciatura em Educação do Campo p.53

Claudio Guillarduci

A construção do cineteatro do clube teatral Arthur Azevedo de São João del-Rei: análises iniciais p.55

Berilo Nosella

Para uma história da iluminação cênica: tecnologia e criação na meta-teatralidade pirandelliana p.57

Ramon Santana

Lembrar, contar, ouvir: por uma pedagogia da oralidade p.59

Mesa Redonda HOMENAGEM A HÉLIO EICHBAUER coordenadora Evelyn F.W. Lima,

Regilan Pereira

Salto quântico: a didática do professor Helio Eichbauer p.62

Débora Lopes	
<i>A inquieta busca da cenografia”: as conferências-espetáculo de Eichbauer</i>	p.64
Maria Odette Teixeira	
<i>Helio Eichbauer e o mar rodriguiano</i>	p.66
Créditos institucionais	p. 68

RESUMOS EXPANDIDOS DAS CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

CONFERÊNCIA

A CIDADE COMO DRAMATURGIA

Prof. Dr. André Carreira

Universidade do Estado de Santa Catarina -
UDESC/PQ 1-A CNPq

Este trabalho apresenta uma abordagem da cidade como dramaturgia na construção de um teatro que dialoga com a silhueta urbana através do procedimento da invasão. Considerando a noção de ambiente urbano e o processo de produção de signos cênicos são analisados diferentes exemplos de práticas espetaculares que tomam o espaço da cidade como referência dramática.

A partir de práticas invasoras, isto é, do exercício de criação de espetáculos de rua que abordam o espaço da cidade não como cenografia, mas como dramaturgia, se constituiu um olhar que repensa o procedimento cênico de montagem no teatro de rua. A premissa desta pesquisa está apoiada na proposição de que a cidade e seus fluxos conformam uma base dramaturgia. Buscar procedimentos de criação que nascem da percepção de que a cidade impõe formas de uso social e, ao mesmo tempo, condiciona modos de operação, permite pensar ações de ruptura.

O conceito que fundamenta essa abordagem é o de ambiente. A noção do urbano não como projeto, mas como ambiente implica uma percepção que observa dos movimentos e deslizamentos da cultura e dos comportamentos que constroem aquilo que vemos como a cidade. Além da estrutura arquitetônica ou dos delineamentos urbanísticos as dinâmicas sociais e culturais são o material que representa a cidade como tecido. É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica,

sua dimensão edilícia, seus fluxos e contra-fluxos, sua textura política, podemos pensar uma fala teatral que emerge do empilhamento destes elementos.

Habitualmente pensamos o teatro de rua como um gesto, especialmente politizado, que escolhe o espaço aberto motivado por estímulos que dizem respeito mais ao lócus do emissor do discurso cênico. O teatro de rua é, comumente, compreendido como um modo espetacular que busca este sítio do convívio público, pois seria o lugar de encontro com um público particular. Disso nascem olhares que não percebem o espaço da cidade mais do que como um sítio social, quando muito cultural determinado. Mas não é usual perceber a cidade como linguagem.

Consequentemente, muitos espetáculos de rua não incorporam a polivalência de significados e significantes da cidade, não incorporam os fluxos na construção da linguagem cênica. Finalmente, deve-se considerar que espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana. Na rua se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades que a modernidade impregnou de significados. Estes estão quase sempre associados à ideia de transformação social.

A rua como lugar das lutas políticas e da festa está associada necessariamente ao potencial de renovação, bem como se constitui como espaço de encontro e de conflito. Seria a própria cidade, ou melhor seus espaços públicos, o lugar onde se daria a luta por estabelecer significados de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação, pois supõe o jogo vivencial que se dá como condição básica do uso do espaço cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de invasão;
Espaço urbano; Teatralidade

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. 1994. *Los "No lugares". Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)*. Barcelona, Gedisa.

BAUDRILLARD, Jean e NOUVEL, Jean. *Los objetos singulares: arquitetura e filosofia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

CARREIRA, André. *La Pasión en la calle: El Teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80*. Editorial Nueva Generación. Buenos Aires, 2003.

CARREIRA, André. *Teatro de invasión: la ciudad como dramaturgia*. Córdoba: Documenta Escénicas, 2017.

CASTELLS, Manuel. *A Questão Urbana*. Rio: Paz e Terra. 1983

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Imaginarios urbanos*. EUDEBA: Buenos Aires, 2005.

KWON, Miwon. *One Place After Another: site-specific art and locational identity*. Boston: The MIT Press, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

SOJA, Edward. *Postmodern Geographies: The Reassertation of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.

Mesa Redonda:

Arquitetura e Teatro

A POESIA CÊNICA DE FLÁVIO IMPÉRIO: ANÁLISE DA CENOGRAFIA DOS SHOWS DE MARIA BETHÂNIA (1971 A 1977)

Prof Dr Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Arquiteto e urbanista/ Doutor em Artes Cênicas.
Prof. Adjunto da Universidade Federal de Juiz de
Fora (UFJF/MG)

A proposta deste *paper* visa à análise e recuperação de material do trabalho do arquiteto, artista e cenógrafo Flávio Império, especificamente entre os anos de 1971 e 1977, com maior ênfase, num primeiro momento, ao show “Rosa dos Ventos”. O recorte temporal foi delimitado levando-se em consideração a temática presente na cenografia e concepção dos espetáculos concebidos por ele para Maria Bethânia, que se conectavam diretamente com as questões de resistência à Ditadura Militar. Nesse período, Império concebeu três espetáculos: “Rosa dos Ventos” (1971), “A cena muda” (1974) e “Pássaro da manhã” (1977).

Essa análise parte da premissa de que a investigação de tais espaços cênicos possibilitará montar e catalogar o repertório teórico-conceitual que Flávio Império empregou tanto na sua experiência enquanto arquiteto, quanto na sua incursão pelo campo das artes e, através desses olhares, gerar um acervo estético e técnico desenvolvido para os paradigmáticos shows acima citados.

Pretende-se que o arcabouço teórico e metodológico seja construído com base em autores que discutem a partir do viés dos Processos e Métodos de Criação Cênica e as possíveis interfaces com a performance, arquitetura, espaço cênico e teatral. Entre esses autores, destacamos Josette Féral

(2008) que introduz o conceito de “teatralidades contemporâneas”, conceito relevante para investigar a expressão artística da cena nas apresentações de Bethânia. Buscando superfícies de contato entre essas possibilidades, supõe-se ser importante trazer alguma definição de cenografia, dentro do universo do cenógrafo Gianni Ratto (1999), pois a mesma é uma manifestação espacial que se encontra no meio do caminho entre a arquitetura e a arte.

Em relação à ampliação do sentido do espaço cênico, recorreremos à definição de Patrice Pavis, que nos esclarece que tal espaço trata-se de algo indiscutivelmente perceptível pelo público ao decorrer das cenas completas ou mesmo em fragmentos de cenas. Ainda no escopo dos Processos e Métodos de Criação Cênica, torna-se importante ressaltar, como fontes de consulta, entre outros, os estudos de Michel Corvin sobre Jacques Polieri (2002; 2004), Arnold Aronson e a cenografia pós-moderna (1992), além de teses e dissertações sobre o próprio Império.

A intenção é que esse grupo de autores traga as ferramentas necessárias para se discutir as múltiplas relações envolvidas no processo criativo de Flávio Império.

PALAVRAS-CHAVE: poesia cênica; Flávio Império; espaço cênico; arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Pedro Fioravante. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre: de Artigas aos mutirões*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

ARONSON, Arnold. *Cenografia pós-moderna*. Cadernos de Teatro - Número 130

– Julho / Agosto / Setembro. Editora: d'O Tablado, 1992.

BURIAN, Jarca. *The scenography of Josef Svoboda*. Michigan: Wesleyan University Press, 1971.

CORVIN, Michel. *Festivals de l'art d'avant-garde 1956-1960*. Paris: Somogy, 2004.

_____. Jacques Polieri criador de uma cenografia moderna. *O percevejo online*. V. 8, n.1, 2016.1. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5775>

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, s/d

FERÁL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em: 28 nov. 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

FORIN JUNIOR, Renato. *O show Rosa-dos-ventos: desvendando o processo de significação implícito no espetáculo musical de protesto*. TCC. Departamento de Comunicação Social da Universidade Estadual de Londrina. Orientador Prof. Dr. Paulo César Boni. Londrina, 2006.

GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Orientador Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade. 2014.

IMPÉRIO, Flávio. Disponível em: <www.flavioimperio.com>. Acesso em: 06/08/2018.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POLIERI, Jacques. *Scénographie: théâtre, cinéma, télévision*. Réédition revue, corrigée et argumentée de l'ouvrage publié en 1963 aux Editions Architecture d'Aujourd'hui. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. *Espaços cênicos: do 'Teatro Total' às tecnologias digitais*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima, 2012.

SONREL, Pierre. *Traité de scenographie*. Editora: Librairie théâtrale, 1984.

SVOBODA, Josef. "Uma Experiência Checoslovaca". (in:) *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Editora Arcádia, 1964.

A TEATRALIDADE DO GRUPO ARQUITETURA NOVA: A MONTAGEM DE *O MELHOR JUIZ*, *O REI* (1963)

Prof. Dr. Rogério Marcondes Machado

Arquiteto e Urbanista. Doutor em Arquitetura e
Urbanismo. FAU-USP

Abordamos aqui alguns aspectos da teatralidade que existe nas propostas do *Grupo Arquitetura Nova* (1962-1968) formado por Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro. Esse grupo buscava enfrentar a exclusão social interagindo com as práticas artesanais então presentes e dominantes no canteiro de obra. Eles se contrapunham às propostas do arquiteto Vilanova Artigas que acreditava ser possível enfrentar essa exclusão passando, primeiramente, por uma etapa de apoio à burguesia industrial brasileira, para viabilizar um futuro modo de produção arquitetônico industrializado.

Esse debate acirrado sobre as diretrizes que devem condicionar o arquiteto está refletido no figurino que Império desenvolve para a montagem de *O melhor juiz, o Rei* (1963). No programa da peça, Império publica um texto onde afirma que o Brasil é um “país infra-industrializado” e, fazendo menção indireta a um projeto onde Ferro procurou pôr à prova o modo de produção industrial, Império conclui que ainda não é possível, aos arquitetos, utilizarem peças industriais prontas pois a escassez e a falta de qualidade das peças “são tomadas como uma limitação absoluta e o processo é afastado” (IMPERIO, 1963).

Império apresenta o seu trabalho para *O melhor juiz*, como um novo “ensaio experimental” no uso de “peças prontas”. Para o autor, no teatro, o uso de peças prontas é mais eficiente, pois a significação dos objetos é dialética, a cena não emprega o objeto apenas pelo seu atributo primeiro – como, podemos dizer, predomina na arquitetura industrializada – mas também “pelo atributo que se lhe empreste a circunstância ou a palavra” (IMPERIO, 1963).

Consideramos que esse evento revela um frutífero intercâmbio entre campos artísticos que teve como objetivo o de desenvolver uma linguagem, tanto teatral quanto arquitetônica, caracterizada por uma visão política realista – pois está subordinada às condições sociais e ambientais já manifestas e não por aquelas projetadas no futuro – e, semelhante à dramaturgia visual brechtiana, essa linguagem é caracterizada pela justaposição de objetos de origens diversas que revelam seus atributos sociais e históricos e não pela reunião regrada de objetos novos, industrializados, caracterizados por série, módulo, escala de produção e etc.

PALAVRAS-CHAVE: Flávio Império; Arquitetura Brutalista; Dramaturgia visual

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRECHT, Bertolt (1951). Palavras do dramaturgo sobre o teatro do cenógrafo Caspar Neher. In _____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 197-205

FERRO, Sérgio; LEFÉVRE, Rodrigo (1963). Proposta inicial para debate: possibilidade de atuação. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p.33-36

FERRO, Sérgio (1967). Arquitetura Nova. In. FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p.47-58

IMPÉRIO, Flávio. Um boa experiência. *Programa da peça O melhor Juiz o Rei*. Teatro de Arena, São Paulo, 1963. Disponível em <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507437/512579>> . Acesso 10 ago 2018

WILLETT, John. *Caspar Neher. Brecht's designer*. Londres: Methuen, 1986

ESTUDOS PARA UMA HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA TEATRAL (1920- 2018)

Prof. Dra Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social /Prof. Titular
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro/PQ 1-B CNPq

A arquitetura do Movimento Moderno foi caracterizada pela simplificação das formas e de ornamentos buscando conciliar os princípios subjacentes à concepção arquitetônica com o rápido avanço tecnológico e com a própria modernização da sociedade, caracterizando inúmeros movimentos, alguns em tensão uns com outros, como demonstram os estudos de Manfredo Tafuri (1968), Leonardo Benevolo (1960) e mais recentemente, Kenneth Frampton (1980). Resultante de inúmeras mudanças de paradigmas tanto das vanguardas artísticas tanto no teatro quanto na arquitetura, a história da arquitetura teatral passou por inúmeras discussões conceituais ao longo do século XX, que se pretende aprofundar nesta 8ª etapa do projeto Estudos do Espaço Teatral. Arquitetura, Teatro e Cultura que versa sobre a historiografia dos textos teóricos sobre a arquitetura teatral do Renascimento à Contemporaneidade.

As primeiras investigações revelam que a experiência de Le Corbusier com teatros foi pequena, mas suas ideias sobre "le Théâtre Spontané" e sobre "la Boîte à Miracles", duas propostas para canalizar as energias populares, tiveram utilidade

quando projetou um pequeno e despojado teatro aberto no telhado-jardim da *Unité d'Habitation* em Marselha.

No colóquio *Architecture et Dramaturgie* (1948), Le Corbusier defendera que o arquiteto é o responsável pela segurança e conforto dos espectadores, bem como pelas possibilidades estéticas dos diretores, a quem deve ser dado o suporte tecnológico mais moderno para a realização de sua obra. Aquele colóquio encerrou-se com três conclusões publicadas dois anos mais tarde (1950), que discutiremos neste *paper*.

Além dos arquitetos que escreveram teorias tais como Le Corbusier e Walter Gropius, destacam-se na historiografia da arquitetura teatral do século XX, historiadores e teóricos do teatro como Marvin Carlson, que escreveu *Places of Performance* (1989) e que esteve presente em dois Congressos do Laboratório, quando pronunciou conferências sobre *The Changing Places of Performance* (2012; 2017), atualizando os conceitos sobre a arquitetura teatral até o século XXI, e David Wiles que publicou, em 2003, *A Short History of Western Performance Spaces*, com uma história inovadora, trabalhando desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, entendendo também que os "espaços encontrados" como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo.

O mais recente trabalho sobre a história da arquitetura teatral foi publicado pela arquiteta Dorita Hannah (2018), que identifica três atitudes em relação ao

espaço para performance que surgiram entre 1872 e 1947, denominando-as “absoluta”, “abstrata” e “abjeta”, em correspondência ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo.

Tais atitudes em relação ao espaço, segundo esta autora, ameaçaram o edifício teatral tradicional do século XIX que não mais se coadunava com as conquistas teatrais e tecnológicas e levaram a locais mais eventuais para o acontecimento teatral e político de maneira que o ambiente construído de uma performance não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento.

Menos associada à consolidação de um modelo absoluto, a arquitetura teatral contemporânea vêm se transformando para dar lugar à uma multiplicidade de expressões contrastantes. A pesquisa visa investigar que teorias estiveram por trás de tais transformações, possibilitando rever princípios e formulações, que, uma vez publicados, teriam contribuído para a historiografia da arquitetura teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Historiografia;

Arquitetura Teatral; Contemporaneidade

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Trad. Joana Angélica d’Avila Melo. R. de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. *Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1974.

BENEVOLO, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza, 1960.

GROPIUS, Walter. *A Novarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance*. The semiotics of Theatre Architecture. Ithaca/London: Cornell University Press, 1989.

_____. Changing Places of Performance. Conference paper. *Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture*.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. 4. ed. Londres; Nova York: Thames & Hudson, 2007 (1980).

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

LE CORBUSIER. Le Théâtre Spontanée. In: Andre Villiers (org.) *Architecture et Dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950, p. 152- 162.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, Street and Theatre: two theatres by Lina Bo Bardi*. In: Andrew Filmer & Juliet Rufford. *Performing Architectures*. London: Bloomsbury/Methuen, 2018.

TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968.

WILES, David. *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 216p.

Mesa Redonda

Arquitetura, Cinema e Cidade

NA VAGA DOS DIAS: ITINERÂNCIAS E VAZIOS NAS CIDADES DE WIN WENDERS

Profa Dra Elizabeth Motta Jacob

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da ECO/UFRJ

Com obra extensa e de cunho autoral, Win Wenders investiga as possibilidades técnicas e artísticas do cinema exercendo um trabalho de pesquisa narrativa e formal amplo no qual apresenta uma visão rica e particular das cidades.

Wenders se revelará, ao longo de sua obra, como um cineasta especialmente dedicado a construir paisagens urbanas ordenadas por um olhar particular sobre elas. Em seus filmes a cidade se funde com a subjetividade de seus personagens que peregrinam pelas cidades em meio à fluidas reflexões. Deste modo, eles atravessam as fronteiras espaciais e afetivas onde o natural e o artificial se fundem em mecanismos perceptivos transformados em imagem.

O cinema de Wenders aborda os dilemas pessoais e mergulha nas divagações da alma mexendo profundamente com a sensibilidade e com os sentidos. Assim vemos nascer em seus filmes uma nova configuração visual onde a paisagem se mistura com o olhar deste realizador pois, como nos lembra Santos, “toda paisagem é forçosamente natural e artificial, porque nenhuma paisagem existe para si, mas sim para uma mente que a percebe e a concebe.” (2003, p.198).

Entendendo a paisagem cinematográfica como uma criação vemos a potência deste cinema. Nele personagens e cidades se constroem uns a partir dos outros se tornando assim indissociáveis. Para retratar os sentimentos mais profundos do homem e seu imbricamento com os lugares por onde circula, a visualidade dos filmes repousa sobre paisagens desoladas descritas pelo perambular permanente dos personagens. Deste modo. Em *Paris, Texas* (1984) o deserto emocional no qual se encontra o protagonista encontra seu prolongamento no deserto que circunda o subúrbio que serve de base para o filme onde o contato humano é extremamente rarefeito. Em *Sob o céu de Lisboa* (1994) um engenheiro de som atravessa a Europa para encontrar um amigo para com este concluir um filme. A medida que ele se desloca as estradas europeias vão se mostrando em sua unidade visual e com a chegada a Lisboa a malha urbana vai se revelar por indícios, pistas, fragmentos. Já *Asas do Desejo* (1987) tem como protagonista a cidade de Berlim observada por dois anjos que vagam sobre a cidade solidários com os que sofrem mas sem interagir com eles. Já *Alice nas cidades* (1974) transcorre num deslocamento incessante por cidades na Alemanha em busca da casa da criança perdida.

O que todos esses filmes têm em comum é um olhar que chama atenção para os vazios humanos e urbanísticos a partir de interferências, recortes, supressões e montagens. Deste modo são engendradas espacialidades geradoras de afetos a partir matérias de expressões tais como as sonoridades, os ritmos, as

cores, e as temporalidades propriamente cinematográficas (FRANÇA, 2003, p.56). No caso da obra analisada isso se dá pela eleição de espaços particulares tais como estradas, terrenos baldios, edificações abandonadas, enfim, espaços que delimitam as cidades pelo signo da solidão e da ausência.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço, cidade, cinema

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro: L&PM, 2017.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTOS, Laemert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias*. O impacto sócio técnico da informação digital e genética, São Paulo: Editora 34 Ltda, 2003.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

CAIXAS MÁGICAS NA CIDADE FEÉRICA

Prof. MsC Ana Paula Brasil Guedes

Doutoranda em Artes Cênicas- PPGAC – UNIRIO
Professora de Iluminação Cênica da Escola de
Teatro Martins Penna

A análise aponta circuitos noturnos de efervescência cultural resultantes da iluminação da via pública, nos períodos adjacentes a virada do século XIX para o século XX, na cidade do Rio de Janeiro.

A instalação rede pública de iluminação, baseada em pontos entre os espaços de entretenimento, permitiu analisar o uso da luz elétrica no teatro em conjunto com os circuitos que se estabeleciam entre esses espaços de sociabilidade noturna e os novos aparatos cênicos, em especial os efeitos da luz projetada por lâmpada de arco-voltaico e sistemas cambiantes de iluminação cênica.

A modernidade carioca estabeleceu a rua como o lugar de uma sociabilidade alternativa. O palco se apropriou da cultura urbana nos espetáculos de variedades, que apresentavam números intercalados e diversos de prestidigitação, projeções, danças e outros. Os gêneros híbridos dramático-musicais foram espaços de experimentação e aproveitamento, tanto dos mecanismos rudimentares da cena, quanto da alta tecnologia. Configuraram forte interseção entre a cultura popular e erudita e amálgama da cultura carioca urbana em sua relação com o cinema em seu estágio inicial. Compreendendo uma complexa rede de dispositivos cênicos e modos de produção, a comunicabilidade

visual da cena teria garantido o sucesso de público e estabelecido circularidades entre as camadas sociais. Os espetáculos que aconteceram em teatros de pequeno porte, cine-teatros e em pavilhões de circo levam a crer que o uso da luz elétrica e das projeções dispensou alguns recursos cenográficos, que anteriormente eram utilizados.

A observação dos espetáculos se deu em razão da arquitetura teatral e dos recursos da caixa cênica. Além de ressaltar o papel da técnica e dos artistas que executavam os efeitos visuais da cena nas produções teatrais da época.

O estudo aponta traços precursores e processos de rupturas e persistências das técnicas operadas. Propõe a discussão no campo das narrativas historiográficas do teatro no Brasil e o reconhecimento das visualidades na cena do passado, suscitando referências e demandas cenográficas e visuais, específicas da época.

Na relação entre os conjuntos significantes dos gêneros híbridos de teatro como a Mágica, as peças fantásticas, o circo-teatro, o teatro de variedades, o cinema originário, os panoramas, as fantasmagorias e outros, se estabeleceram fronteiras porosas. Foi possível reconhecer os mecanismos cênicos para efeitos visuais como parte fundamental da encenação e como linguagem dramatúrgica e o deslocamento das técnicas para outros campos como o cinema, o carnaval e o circo.

PALAVRAS-CHAVE: Iluminação cênica;
História do Teatro; espaço teatral

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Cosac Naify Edições, 2004

FERAL, Josette. "Alem dos Limites. Teoria e Pratica do Teatro." (2015).

GRAZIOLI, Cristina. *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Gius. Laterza & Figli Spa, 2014.

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

PICON-VALLIN, Béatrice. "A encenação: visão e imagens." *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda—Meyerhold e a*

cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto (2006): 83-111.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre, and Sílvia Fernandes. *A invenção da teatralidade*. *Sala Preta* 13.1 (2013): 56-70.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. *História da vida privada no Brasil* 3 (1998): 513-619.

STOICHIȚĂ, Victor Leronim. *Breve historia de la sombra*. Vol. 14. Siruela, 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. KBR, 2015.

O “MUNDO AO AVESSO” DO CABARÉ CARIOCA NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Prof. Dra Christina Streva

Doutora em Artes Cênicas/Chefe do Departamento de Interpretação Teatral -UNIRIO)

O florescimento dos cabarés-artísticos foi um fenômeno cultural complexo que teve sua origem na França nas duas últimas décadas do século XIX e que se espalhou como uma epidemia por toda Europa e pelo mundo até meados do século XX. Tanto na sua origem francesa, quanto tardiamente também no Brasil, os cabarés proliferaram em um período da história conhecido como *belle époque*, uma fase marcada por grandes transformações sócio-políticas, econômicas, e culturais, por uma série de inovações tecnológicas, pela ascensão e afirmação do capitalismo e pela exacerbação das desigualdades sociais.

O primeiro cabaré-artístico brasileiro, uma versão tupiniquim do francês *Le Chat Noir*, batizada de Gato Preto, foi inaugurado em 1896, nos arredores da Praça Tiradentes, mais especificamente na Rua do Lavradio 15 e, alguns meses depois, foi transferido para as dependências do Teatro Eldorado. Outro cabaré que entrou para a história da cidade foi o elegante cabaré Assyrio, localizado no subsolo do Teatro Municipal. Nos anos de 1920, proliferaram vários cabarés concentrados principalmente na Lapa, região do centro da cidade que ficou conhecida como a “Montmartre Tropical.”

Estabelecimentos como o Cabaré Apollo, o Royal Pigalle, o Vienna Budapeste, o Cabaré Novo México, o Cabaré Casanova, o Cu da Mãe e o Cabaré Brasil, dentre outros, tornaram-se pontos de encontro da boemia carioca e ajudaram a consolidar a identidade festiva daquela que ficou conhecida como a “Cidade Maravilhosa.”

Essencialmente urbano e entrelaçado ao advento da modernidade e a formação das metrópoles, os cabarés surgiram como um movimento estético-político que, ao mesmo tempo em que espelhou e refletiu as transformações e as mudanças pelas quais a sociedade da sua época passava, por outro lado, respondeu esteticamente a essas mudanças por meio de uma série de inovações. Assim como a revista carnavalesca, o cabaré foi um dos primeiros gêneros a descolonizar os palcos nacionais, incorporando influências estrangeiras à realidade local antropofagicamente e caindo no gosto do público.

Segundo o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin, na obra *A cultura popular na idade média e no renascimento*, o Carnaval era uma forma de extravasamento e de liberdade que rompia as barreiras hierárquicas e sociais e fundia os indivíduos em um único grupo, permitindo o contato livre entre os homens e criando um senso de mistura e de união. No seu período áureo, a Lapa tornou-se um grande cabaré no qual o Carnaval durava o ano inteiro. Nos espaços intimistas dos cabarés, os corpos se misturavam e o mundo “virava ao avesso”. Por meio do

encontro entre sujeitos de diferentes tipos, classes e raças, os cabarés materializavam um modo de vida alternativo que rompia as barreiras impostas por um sistema excludente, integrava realidades distintas e criava um ambiente democrático. A carnavalização e o humor, presentes na linguagem do cabaré, permitiam o extravasamento das tensões individuais e coletivas e construía um universo libertário de celebração mas que carregava também a dimensão trágica de uma sociedade marcada pela marginalização e pela exclusão social.

PALAVRAS-CHAVE: Cabaré; Rio de Janeiro; Performance

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPIGNANESI, L. *The Cabaret* (Rev. ed.). New Haven, Conn, London: Yale University Press, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- CATE, Phillip Dennis e SHAW, Mary. *The Spirit of Montmartre: cabarets, humor, and the avant-garde, 1875-1905*. New Jersey: Rutgers University Press, 1999.
- FEIJÓ, Leo e WAGNER, Marcus. *Rio cultura da noite: uma história da noite carioca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- LIMA, Evelyn Furquim W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- LUSTOSA, Isabel. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- MARTINS, Luís. *Lapa do desterro e do desvario - uma antologia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- MENEZES, Marcos Antônio de: Cabarés: História e Memória. In: *XXVII Simpósio nacional de história*, Natal, 2016. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982_ARQUIVO_CABARES.pdf >. Acesso em: 19/04/2018.
- SOTRES, Cecilia. *Introducción al cabaret (con albur)*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.
- STREVA, Christina. *Por um ator-provoador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Tese. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017. Orientadora: Rosyane Trotta.
- _____. The carioca cabaret and dissident expressions: from the 'Tropical Montmartre' to the present day. *La escena expandida*. Karpa, California, 2018.
- VELASQUES, Muza. *A Lapa boêmia: um estudo da identidade carioca*. 1994. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense – UFF. Niterói, 1994. Orientadora: Ângela de Castro Gomes.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro...oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. "O teatro de revista." In: *História do teatro brasileiro I*. Ed. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2012. P. 436-455.

Mesa Redonda

Teatro e Artes Visuais

ARTIMANHAS DO ESQUECIMENTO

Profa Dra Zalinda Cartaxo

Doutora em Artes USP | Doutora em Artes
Visuais UFRJ
PPGAC|UNIRIO

Artimanhas do escondimento é o nome da exposição realizada pelo artista português Rui Macedo na galeria Amarelonegro Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Brasil, no ano de 2013, com a curadoria da brasileira Caroline Menezes. Nesta exposição, Rui concilia diversas questões que se referem, criticamente, à pintura e às suas relações históricas. O exercício da pintura na atualidade revela-se cada vez mais dilatado no que se refere às suas possibilidades formais, assim como, aquelas crítico-conceituais. As dimensões exíguas do espaço da galeria, marcadas pela sua ortogonalidade, somadas ao purismo arquitetônico das suas paredes brancas e do seu chão de cimento, um modelo exato da galeria Cubo Branco, converte-se, na intervenção pictórica de Rui, em um *Cabinet d'amateur* numa referência clássica ao *lugar* do colecionismo. Para tanto, o artista rompe com o modelo purista Cubo Branco do espaço original adotando a cor verde turquesa para as paredes. As molduras revelam-se, de certo modo, as protagonistas desta exposição, como uma espécie de metáfora crítico-histórica que reflete sobre o papel e o lugar da pintura. O título da exposição é uma alusão ao livro da filósofa Maria Cristina Ferraz, *Platão: as artimanhas do fingimento*, que trata do legado da estética platônica, no que se refere à representação, nos dias de hoje. A escrita, nesta exposição, atravessa e faz parte das pinturas expostas,

interferindo, inclusive, no seu sentido. A obra passa a ser o próprio espaço arquitetônico, convertido em *Cabinet d'amateur*, quando o azul turquesa das paredes, assim como, a escrita, perpassam as pinturas. Estrutura de camadas porosas que se atravessam incessantemente e que desenham uma espécie de estética do engano, um jogo permeado pela alternância de realidades e irrealidades. Contudo, tais atravessamentos vão mais além: as pinturas de Rui rasgam o espaço entrando nas suas entranhas. Esgueiram-se pelas suas paredes e chão invadindo outros espaços através das suas arestas. *Artimanhas do Escondimento* é uma exposição extremamente focada na discussão das possibilidades espaciais da pintura. Se, a partir do Cubismo, o objeto-pintura é o lugar revelador de apenas uma parte de um espaço maior, quando seu entorno ganha potência temporal, na intervenção pictórica de Rui, existe a vontade de afirmar, de revelar e de potencializar este lugar oculto. Tal qual o espaço off tratado por Roland Barthes em seu *A Câmara Clara*, o artista sinaliza a existência de um lugar que está além da pintura, além do espaço visível, mas que, paradoxalmente, lhe pertence. Através do plano mental (e não do perceptivo), pela nossa imaginação, concluímos suas pinturas e adentramos novos espaços. Nesta exposição, o espaço arquitetônico é constantemente deslocado, portanto, temporalizado. A arquitetura revela-se fundamental neste jogo de dinâmicas, quando, ao dirigirmos nosso olhar para cada um dos quatro lados da galeria algo se move diante da nossa visão periférica. O resgate histórico do *trompe-l'oeil*, aqui, é parte fundamental do jogo

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

PALAVRAS CHAVE: Espaço; arquitetura; pintura

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOIS, Yves Alain. *Painting as Model*. London: MIT Press, 1990.

BOIS, Y. A. & KRAUSS, R. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjético*. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *La Verdad en Pintura*. Buenos Aires / Barcelona / México: Piados, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

A FLAUTA MÁGICA: UMA EXPERIÊNCIA OPERÍSTICA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Profa. Dra. Cássia Maria Fernandes Monteiro

Doutora em Artes Cênicas UNIRIO

Professora EBA/UFRJ

No ano em que a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro festeja 170 anos, o projeto Ópera na UFRJ apresentou *A Flauta Mágica* de Mozart e libreto de Schikaneder. O resultado se apresenta como uma resistência às dificuldades institucionais que a universidade pública, e, principalmente, a Escola de Belas Artes enfrenta diariamente. O incêndio que acometeu o prédio onde funcionava a escola no ano de 2016, ano que a Escola de Belas Artes celebrava 200 anos, reconfigurou fisicamente o funcionamento dos cursos ampliando o debate sobre a necessidade integração institucional. Apesar da situação precária de funcionamento, é possível identificar essa montagem como um grande marco no diálogo institucional, integrando alunos e professores de diferentes unidades de ensino e contemplando os cursos de cenografia, pintura, design, figurino, música, direção teatral e dança. Como é de costume nos projetos Ópera da UFRJ e a Escola vai à Ópera, os discentes do curso de cenografia que assinaram o projeto, Kelly Malheiros e Nicolas Gonçalves, assumiram, sob a minha orientação, o desafio de criar uma cenografia no histórico salão de concertos Leopoldo Miguez. O importante edifício do patrimônio da UFRJ em frente ao Passeio Público carece de dispositivos arquiteturais que possibilitam a utilização o espaço

cênico à italiana comum à cena operística - tais quais varas de cenografia, coxias, porão, urdimento, pernas, bambolinas, ciclorama e rotunda - , entretanto, avaliamos a necessidade de considerar suas principais características naquela circunstância comemorativa. Buscamos portanto enaltecer a presença do monumental órgão Tamburini e agenciar o diálogo entre as especificidade do edifício e a obra que ali se apresentava. Com o auxílio da Professora de pintura Martha Werneck, as cores e a forma plástica do órgão foram norteadoras da composição pictórica do mundo fantástico da região de pedras descrita na trama. Estimulados pelo triunfo da Sabedoria do enredo de *A Flauta Mágica*, tal qual descreve o cenógrafo Hélio Eichbauer no livro *Cartas à Marear* (2016), desejávamos apresentar a ópera não como uma contraposição entre os dois mundos, um lunar e outro solar, mas com a potência complementar existente na dualidade entre o mundo de trevas da Rainha da Noite e de luz do Sarastro, possibilitando, assim, a busca do equilíbrio no percurso de Pamina e Tamino. A proporção áurea se tornou um grande elo espiralar entre os dois mundos e convergiu num grande móbile manipulado que ora indica a lua, ora o sol e ora os apresenta-os simultaneamente. Para tal, partimos da geometrização de texturas e elementos cênicos a partir dos quais diversas estruturas autoportantes e móveis se revelam e compunham dinâmicas distintas à cena. Como num ballet de formas dos experimentos de *Os Fogos de artifício* de Bala, os alunos-cenógrafos faziam a transposição de peças revelando cerca de 23 novos quadros e composições cênicas. Nesse

ballet, a música não fora interrompida e as mutações se davam de maneira concomitante ao percurso dos personagens com seus figurinos e à variação da iluminação, garantindo uma dinâmica rítmica da cenografia cara à cena operística. O caráter pedagógico do projeto foi ainda mais valorizado com a grande satisfação do público que contou com cerca de 3 mil expectadores dos quais 200 assistiram em pé.

PALAVRAS CHAVE: Cenografia; Ópera na UFRJ; Escola de Belas Artes; A Flauta Mágica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio C. Arte Moderna. Trad. Denise Bott Manm e Frederico Carotti. São Paulo: Cia da Letras, 1992.

ARONSON, Arnold. Looking into the Abyss: Essays on scenography. University of Michigan, 2008.

COSTA, Ligiana. O Corego. Texto anônimo do século XVII sobre a arte da encenação. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. FAPESP 2017.

EICHBAUER, Hélio. Cartas a Marear. Casa da Palavra. Rio de Janeiro: 2013.

De PAOLA, Andrely Quintella & GONSALEZ, Helenita. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história e arquitetura. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

DRAGO, Niuxa. A Cenografia de Santa Rosa. Rio Books. Rio de Janeiro: 2013.

MOSTAÇO, Edelcio. Atrás da Cortina: Bragaglia e o teatro brasileiro. Revista o Percevejo online V.9, n1. p25-51 jan/jun 2017.

VESTIDO E DESNUDO: PRÓSPERO E CALIBAN

Dra Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Doutora em Artes Cênicas
Pesquisadora do Laboratório de Estudos do
Espaço Teatral e Memória Urbana-LEG T5

A encenação de *A tempestade*, texto que integra a dramaturgia de William Shakespeare, realizada pelo Laboratório Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana em maio de 2018, apresentada num teatro temporário, um *site-specific* composto por módulos estrategicamente construídos e integrados ao recanto que margeia a pedra da Urca que adentra o jardim do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, permitiu estudos de indumentária a respeito de dois fatores contrastantes: uma veste resultante de um processo civilizatório e a singularidade da natureza humana de se ornar.

O personagem Próspero, o duque de Milão que teve seu reinado usurpado, afortunadamente encontrou asilo numa desconhecida ilha, porém, ainda que distante da realidade cotidiana da sociedade milanese carregava em si a erudição adquirida através da idolatrada biblioteca. Os estudos do historiador da arte alemão Hans Belting em *O fim da história da arte* ao tratar do filme *Prospero's Books* dirigido por Peter Greenaway apresentou o “manto mágico de Próspero”. Esta apreciação endereçada subjetivamente à veste do duque milanês inspirou a confecção de um manto que revelasse as capas civilizatórias, as camadas advindas das civilizações clássicas greco-romanas, dos enredos míticos cristãos, do racionalismo renascentista em oposição à natureza instintiva humana representada por Caliban, que, à

revelia, submete-se à dominação de Próspero.

Enquanto Próspero vestiu-se da capa da civilidade, Caliban, uma estranha criatura, conforme a descrição shakespeariana, opostamente integrou-se à natureza de acordo com os próprios instintos e retirou dela as matérias necessárias à própria proteção física e outros materiais que provocaram admiração ou despertaram sentimentos e sensações diversos. O embate das vivências destes dois personagens, Próspero e Caliban, fez emergir figuras simbólicas, que foram erigidas através do figurino. Próspero ao vestir o manto que se constitui como a própria biblioteca trouxe à tona a figura do sábio eremita.

Esta concepção, porém, aflorou durante o ato de confecção do traje, pois a ideia inicial foi a de executar o “manto mágico”, o qual foi inicialmente idealizado de acordo com uma veste que reúne em si realeza e sacerdócio, conforme a vivência de Próspero, no entanto, ao sobrepor ao manto imagens e escritos à maneira de páginas de livros que cobrissem a humanidade deste personagem emergiu a necessidade de acrescentar um capuz, parte da veste que tem a função de proteger a cabeça, mas que também parcialmente oculta aquele ou aquela que o veste.

Tal necessidade se deu porque as páginas dos livros sobrepostas à capa vinham de Leonardo da Vinci, Johannes Kepler, Ovídio, John Dee, entre outros que se configuraram como sábios que escreveram tratados que influenciaram diferentes sociedades, o que esmoreceu a individualidade de

Próspero, duque de Milão e fez ressurgir o sábio eremita.

A composição da figura de Caliban implicou maior dificuldade, pois sua vida *in natura* é uma condição anormal à vivência citadina. As referências para compor Caliban foram buscadas nos registros iconográficos de Jean-Baptiste Debret. E para compreender o universo shakespeariano, os estudos de Jan Kott, *Shakespeare nosso contemporâneo* contribuíram segundo esta perspectiva dos contrastes.

PALAVRAS-CHAVE: visualidade; figurino; metáfora

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831*. Rio de Janeiro: Capivara Ed., 2007.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. 1ª edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROOB, Alexander. *O museu hermético: alquimia & misticismo*. Trad. Tera Curvelo Portugal. Taschen, 2006.

VISONÀ, Monica Blackmun et al. *A history of art in Africa*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

CONFERÊNCIAS

BRANDING URBANO: A CIDADE COMO CENÁRIO

Dra Claudia Seldin, Ph.D. em Urbanismo;

Pesquisadora de Pós-Doutorado no PROURB/FAU-UFRJ com bolsa FAPERJ/CAPE

A relação entre cidade e cultura vem recebendo grande atenção no campo da Arquitetura e do Urbanismo nas últimas décadas. Entre os anos 1980 e 2000, foram numerosos os debates em torno das revitalizações de áreas estratégicas das cidades com o objetivo de criar imagens capazes de competir internacionalmente por investimentos e turistas.

As tendências de regeneração/revitalização urbana através da patrimonialização exacerbada, da implantação de grandes equipamentos culturais assinados por arquitetos de grife e da transformação de antigos distritos portuários e industriais em novos territórios de cultura, entretenimento e lazer geraram exemplos emblemáticos de “culturalização” de cidades diversas. A Paris de François Mitterrand, a Barcelona Olímpica, a Bilbao do Guggenheim e a Berlim Reunificada consistem em apenas alguns exemplos de um fenômeno claro de *branding* urbano – a criação de “marcas” urbanas atraentes que acabaram por fortalecer a ideia da cidade como cenário.

No entanto, após anos de críticas às consequências negativas resultantes destas tendências projetuais revitalizadoras – como os fenômenos de gentrificação, “cenarização” e

espetacularização da paisagem –, começamos a assistir, nas últimas duas décadas, a uma transformação nos discursos das políticas urbanas que instrumentalizam a cultura como ferramenta estratégica do planejamento urbano. O que percebemos, desde a virada do século XX para o XXI, é uma grande influência do conceito de criatividade nas políticas e discursos que orientam o planejamento urbano atual.

Este conceito vem sendo reproduzido mundialmente por administradores e gestores que agora enfatizam a importância de cidades abertas, tolerantes e voltadas não apenas para os turistas culturais, mas também para a atração de profissionais especializados e produtores de capital cognitivo, a chamada “classe criativa” proposta pela polêmica teoria do economista estadunidense Richard Florida.

O que é enfatizado no novo processo de produção da imagem da cidade-cenário é a autenticidade. Porém, como coloca Sharon Zukin, trata-se de uma autenticidade que seleciona a história que interessa, que mistura o decadente com o “descolado” (*cool*) para atrair apenas aqueles capazes de recuperar as economias em crise. Para ilustrar este deslocamento em direção ao discurso criativo e autêntico, será apresentado o caso de Berlim, onde a ideia de criatividade vem ganhando imensa força no âmbito das políticas públicas e vem culminando, simultaneamente, em um forte movimento de resistência por parte da população local.

Isso porque a pesquisa realizada prova que os artistas e membros com rendas mais baixas da “classe criativa” são os menos favorecidos nesse novo urbanismo que os coloca simultaneamente como agentes e vítimas do processo de gentrificação. Nessa apresentação, serão mencionados também aspectos do contexto carioca, onde o conceito de criatividade começa a ser reproduzido nas políticas públicas, porém ainda sem desenvolvimentos claros, misturando tendências e demonstrando um claro despreparo por parte dos administradores urbanos locais.

PALAVRAS-CHAVE: Berlim; Cidade Criativa; Resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmund. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 [2000].

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011 [1989].

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*, I. Artes de Fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014 [1980].

FLORIDA, Richard. *A Ascensão da Classe Criativa*. Porto Alegre: L&PM, 2011 [2002].

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. 21. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011 [1989].

SELDIN, Claudia. *Imagens Urbanas e Resistências: Das Capitais de Cultura às Cidades Criativas*. Rio de Janeiro: Rio Books: 2017.

VAZ, Lilian Fessler; SELDIN, Claudia (Orgs.). *Culturas e Resistências na Cidade*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

ZUKIN, Sharon. *Naked City: Death and Life of Authentic Urban Places*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

CAMPO AMPLIADO DA CENOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Prof. Dr. Cristiano Cezarino Rodrigues;

Doutor em Arquitetura e Urbanismo/ Prof.
Adjunto da UFMG Universidade Federal de Minas
Gerais.

A cenografia contemporânea é diferente do que se entendia e se concebia em um passado recente. Observa-se que, ao longo do século XX, diversas mudanças são empreendidas nas artes cênicas e performáticas, sobretudo no teatro. Tais mudanças repercutem nessa produção artística como um todo, abrangendo seus diversos aspectos constitutivos, inclusive sua caracterização espacial, bem como a organização material da representação. Nos primórdios do século XXI, constata-se que o modo de concepção da cenografia consolida outros possíveis caminhos que apontam para a superação da discussão acerca do uso do edifício teatro e das relações que a arquitetura teatral possibilita entre cena e público.

À medida em que proliferam experiências espaciais diversas e distintas, percebe-se que o momento de contestação do que era estabelecido foi substituído pela investigação de possibilidades e pela consolidação de algumas tendências. Nesse sentido, a cenografia torna-se um tema relevante, uma vez que está diretamente ligada aos processos de constituição do novo regime estético do teatro, o qual se baseia nessa nova relação entre ação e recepção. Essa relação define outra base sobre a qual se funda o conceito de teatralidade.

Assim, a cenografia é entendida como uma prática espacial cujos

procedimentos contemporâneos evidenciam uma categoria do habitar eventual. Ela exerce profunda influência sobre o espaço onde se realiza, ao passo que é por ele influenciada. Entretanto, tudo acontece em um período curto e determinado de tempo, o que muito difere do que ocorre no mesmo espaço no cotidiano.

A complexa teia de práticas que conformam a produção do espaço cênico contemporâneo revela características peculiares que progressivamente seduzem os artistas à experimentação. Esse habitar eventual da cenografia aproxima-se do habitar habitual do cotidiano, e o evento cênico abre-se a uma gama de possibilidades que o tornam mais complexo, uma vez que pode estabelecer novos contatos e novas dinâmicas no intenso diálogo com as práticas do dia a dia.

No presente estudo, intentou-se elencar fatores, situações e características que determinam ou mesmo contribuem de algum modo para a conformação dos aspectos que definem a caracterização da cenografia contemporânea. Para tanto, a estratégia metodológica partiu da investigação e da análise de questões predominantemente teóricas suscitadas por algumas experiências espaciais práticas distintas, vivenciadas anteriormente por mim durante minha trajetória como cenógrafo.

Trata-se de experiências práticas que envolveram diferentes aspectos e de circunstâncias que revelaram operadores conceituais inovadores na constituição do espaço cênico. O entendimento

desses operadores auxilia na investigação dos modos como a participação relaciona-se especificamente com a cenografia. Assim, busca-se apresentar algumas questões que ajudem no aprofundamento das discussões acerca da noção de design da performance e de suas implicações no que tange a produção do espaço arquitetônico teatral contemporâneo afim de avançar em algumas discussões que de certa maneira encontram-se em processo.

PALAVRAS CHAVE: Design da Performance, Arquitetura Teatral, Espaço Cênico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARONSON, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. 5th Ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011. 236 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 197-210, 2008.

HOWARD, Pamela. *What is Scenography?* London: Routledge, 2002. 174 p.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 365 p.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*. 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Mesa Redonda

Teatro e Artes Visuais

CENOGRAFIA COMO CAMPO DE EXPERIMENTAÇÃO ARQUITETÔNICO: AS OBRAS DE JEAN NOUVEL E ZAHA HADID

Profa Dra Niuxa Dias Drago

Doutora em Artes Cênicas UNIRIO
Professor Adjunto do Departamento de História e Teoria/FAU/UFRJ

Este paper apresenta parcialmente os resultados da pesquisa “Cenografia como Campo de Experimentação Arquitetônico”, desenvolvida no DHT/FAU/UFRJ, com a colaboração da Profa. Cássia Monteiro (EBA/UFRJ) e apoio dos programas PIBIC e PIBIAC da UFRJ. A pesquisa analisa projetos cenográficos de arquitetos reconhecidos pela coerência de suas investigações conceituais, a fim de averiguar como a experiência do teatro contribui experimentalmente com seus projetos arquitetônicos.

Aqui, analisamos cenários do arquiteto francês Jean Nouvel, e da arquiteta anglo-iraquiana Zaha Hadid, traçando paralelos com seus projetos arquitetônicos. Jean Nouvel inicia carreira no ateliê de Claude Parrent e Paul Virilio, arquitetos de grande interesse teórico. Em sua primeira obra individual de projeção internacional, o Instituto do Mundo Árabe, em Paris (1987), Nouvel já revela um enorme domínio tecnológico para atingir, com um mínimo de elementos, um máximo de efeitos estéticos e conceituais. Transparência, reflexo e repetição são abordados com o uso da malha ortogonal e do vidro. A forma criativa e instigante de utilizar materiais *a priori* tão simples tornaram-se

a marca pessoal de Nouvel. O interesse pela percepção do objeto arquitetônico aproximou-o do teatro. O arquiteto afirma, reiteradamente, seu interesse pela “ilusão, enquanto dimensão estética” e pelas “composições relacionadas à dimensão temporal, como o cinema”.

Convidado a projetar uma mostra para a Exposição Universal de Hannover no ano 2000, cujo tema foi “o futuro do trabalho”, Nouvel convida o coreógrafo belga Frédéric Flamand para criar com ele uma obra que representasse o movimento do trabalho, mas também demonstrasse sua relação “com esse mundo perfeitamente tecnológico”.

Segundo Flamand, “um mundo de transparência que consegue fazer o corpo desaparecer ou substitui o corpo por sua imagem” (*apud* WEINSTEIN, 2008, p.28). O espetáculo *The Future of Work*, teve posteriormente mais duas versões. Inicialmente concebido como uma arena elíptica com a plateia no centro, é adaptado para um dispositivo bifrontal com a plateia ao centro em *Body/Work* e finalmente para a caixa italiana em *Body/Work/Leisure*.

Em todas as conformações, o dispositivo compõe-se de estrutura de andaimes formando uma retícula com dois ou três módulos de profundidade, onde se enxertam rampas, escadas, e escorregas para permitir que os atores passem de um nível a outro, além de espelhos e telas de diferentes opacidades que permitem exibir projeções e reflexos. Esse esquema de divisão cartesiana do espaço com sobreposição de vidros de

diferentes coeficientes de reflexividade é utilizado em diversos projetos de Nouvel, sendo o principal deles a Fundação Cartier (Paris, 1994).

Zaha Hadid foi a primeira mulher a ganhar o prêmio máximo da arquitetura internacional, o Pritzker, pelo conjunto de sua obra, identificada com o desconstrutivismo, a partir da abordagem da geometria complexa e do parametricismo. Seu primeiro projeto de repercussão é a pequena Estação de Bombeiros da Fundação Vitra (Weil am Rhein, 1991), objeto que materializa em três dimensões as pesquisas pictóricas de Zaha inspiradas no suprematismo russo.

Neste projeto, uma série de linhas de força perseguem pontos exteriores ao objeto, fazendo com que a arquitetura modifique a paisagem. Este princípio, constantemente perseguido por Hadid, identifica-se no dispositivo concebido para o espetáculo *Metápolis* (1999, com Frédéric Flamand) no qual três pontes metálicas são manipuladas pelos bailarinos durante todo o espetáculo, para redesenhar constantemente a topografia do espaço.

Em *Così fan Tutti* (2014, com direção de Christopher Alden), Hadid encara o desafio de conceber um dispositivo para ópera e para ocupar o centro do espaço teatral concebido por Frank Gehry, o Walt Disney Concert Hall. A arquiteta concebe uma espécie de caracol branco, que acompanha (ou concentra) o movimento dos balcões do teatro, e

onde os atores-cantores podem experimentar diferentes posições relativas da trama, além de representar, metaforicamente, as tortuosidades harmônicas da ópera.

PALAVRAS-CHAVE: cenografia; Jean Nouvel; Zaha Hadid

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDRILLAND, Jean; NOUVEL, Jean. *Los Objetos Singulares*. Arquitectura y filosofía. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BETSKY, Aaron. *The Complete Zaha Hadid*. NY: Thames&Hudson, 2000.

BREJZEK, Thea. "Between Symbolic Representation and New Critical Realism: architecture as scenography and scenography as architecture" In: MACKINNEY, J. and PALMER, S. (ed.) *Scenography Expanded – an introduction to contemporary performance design*. London, Bloomsbury, ano, pp. 63-78.

ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em Diálogo*. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. Org. Martin Corullon. São Paulo: Ubu ed., 2016.

WEINSTEIN, Beth. "Flamand and His Architectural Entourage". *Journal of Architectural Education*. V. 21, n.4, 2008, p.25-33.

PERFORMERS SEM FRONTEIRAS: A RUA COMO PALCO

Prof. Dr. Gilson Motta

Professor Associado da Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro
(Doutor /UFRJ)

Criada pela artista e pesquisadora Tania Alice, Performers Sem Fronteiras (PSF) é uma associação artística de solidariedade internacional que reúne performers de diversas nacionalidades que realizam projetos artísticos com e para vítimas de traumas de choque ou traumas de desenvolvimento. Esses projetos situam-se no limite entre a arte da performance, a atividade terapêutica e o ativismo político e social. Embora seja uma plataforma aberta, o PSF possui integrantes fixos: Tania Alice, Marcelo Asth, Diego Baffi, Gilson Motta e Fernanda Paixão.

Nesta IV Jornada apresentaremos relatos de performances produzidas pelos artistas Tania Alice (“Dentro da minha casa”), Marcelo Asth (“Viva”) e Gilson Motta (“Sombra é luz: Marielle Presente”). Estas performances são de interesse para as discussões da mesa sobre Cenografia da IV Jornada na medida em que envolvem uma reflexão sobre a rua como espaço para uma cena que não é somente artística, mas também social e política.

DENTRO DA MINHA CASA, de autoria de Tania Alice, foi uma performance realizada no evento Les Dimanches de la Canebiere, em Marseille, junto com a associação « Les Têtes de l’Art – Reveladores de otimismo”, dentro do

projeto europeu Art4Act / Erasmus plus, o projeto consistiu na criação de uma grande casa mobiliada a céu aberto por trabalhadores sociais e por migrantes. Os transeuntes eram convidados a compartilhar experiências doméstico-performático-poéticas com os performers. Coletivamente, foi assim inventada uma casa onde todos viveremos juntos durante algumas horas em uma atmosfera de alegria e inclusão.

VIVA é uma *videoperformance* que integra o projeto de pesquisa Performanciã, de Marcelo Asth, projeto de arte participativa, comunitária e socialmente engajada que realiza ações performáticas para/com/por idosos. VIVA é composta de 6 performances realizadas por 7 pessoas com mais de 60 anos de idade. Uma das performances foi desempenhada por Vera Santos, 71 anos. Durante sua vida, Vera Santos teve uma intensa relação com o Carnaval. Pela avenida em que tantas vezes Vera performou personagens e se expressou desfilando, ficam memórias de um espaço construído, um espaço da reminiscência, do retorno e da conexão.

O videoperformance mostra Vera desfilando, cantando, dançando, trajando fantasias passadas, cumprimentando a arquibancada, sob o sol da Sapucaí. Nesse desfile se misturam diversas camadas de memória, fundindo o espaço real e o imaginário, ressaltando a arquitetura de festa, o espaço simbólico, a lembrança no concreto, o jogo popular.

SOMBRA É LUZ: MARIELLE PRESENTE, de Gilson Motta, foi uma intervenção

urbana realizada com projeção de sombras, em homenagem à vereadora Marielle Franco. A performance foi realizada em dois momentos: na sexta-feira da Paixão, a silhueta da vereadora foi projetada em alguns pontos arquitetônicos do Centro do Rio e principalmente no ponto onde ela fez sua palestra na Lapa, pouco antes de ser assassinada. Num segundo momento, durante a Marcha por Marielle e Anderson, no dia 14 de abril, realizada entre os Arcos da Lapa e o Estácio. A performance dialoga com a cidade viva e com este sentimento coletivo de trauma, indignação, resistência e esperança, experimentado após o assassinato da vereadora Marielle.

PALAVRAS-CHAVE: Performers Sem Fronteiras; Performance; Espaço urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALICE, Tania. P A R C (Performances de Arte Relacional como Cura): Performance e Somatic Experience, In *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Teatro e Educação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Grupo de

Estudos em Educação, Teatro e Performance, FACED. Volume 5, número 2, p. 396-412, Maio/Agosto, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2366>

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. Curso dado no Collège de France (1981-1982). São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada, In *Pedagogia no campo expandido*. Organização: Pablo Helguera e Monica Hoff. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. 440 p.: 21 x 29,7 cm – (8ª Bienal do Mercosul). Disponível em: http://latinamericanartathunter.org/uploads/Pedagogia_no_campo_expandido_-_8Bienal%20Portuguese.pdf

QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e as poéticas de transformação de si. São Paulo: Anna Blume, 2015.

Mesa Coordenada

Espaço e Teatro

SEDES DE GRUPO DE TEATRO: ESPAÇOS POÉTICOS E POLÍTICOS NAS CIDADES

Profa MsC Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva

Doutoranda em Artes Cênicas UNIRIO
Bolsista Capes

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

Uma das formas que o teatro pode adquirir como edifício na cidade são as sedes de grupos, como parte dos processos de consolidação de suas múltiplas atividades. São espaços nos quais ocorrem seus processos de criação, ensaios e a performance teatral propriamente dita, em suma, o encontro com o espectador. Na próprio corpo da definição de espaço teatral Patrice Pavis cita duas sedes de grupos: a Cartoucherie de Vincennes, sede do Théâtre du Soleil em uma antiga fábrica de armamentos, e o Théâtre Bouffes du Nord, espaço encontrado de Peter Brook, ambos localizados em diferentes arredores de Paris (PAVIS, 2005: 138). A estes exemplos e aos grupos brasileiros estudados nesta pesquisa em andamento, Nós do Morro do Rio de Janeiro e Bando de Teatro Olodum de Salvador, se aplica a assertiva de que as características do espaço físico de um grupo mudam seu trabalho e, por sua vez, a forma com que um grupo trabalha transforma e redimensiona a vocação do lugar (TROTТА, 2012). Para Denis Guénon, é política a escolha do lugar, da composição e da forma da assembleia. Essas características traduzem uma relação precisa com a organização da cidade e formulam uma espécie de discurso em relação à ela, de modo deliberado ou não. Todas estas posições

são assumidas publicamente- e se instalam fisicamente- no espaço do político. O edifício teatral carrega necessariamente estas determinações, são estas as primeiras marcas da política. Em suma, a instância política que ordena o teatro, é primeiramente a arquitetura (GUÉNON, 2003:16-17). O que não significa dizer que aquilo que acontece em cena seja desprovido de significação política. Nas trajetórias dos grupos focalizados, as relações espaciais com a cidade perpassam o campo do político, seja na escolha de seus locais inaugurais, seja por meio da produção de dramaturgias próprias que abordam questões locais. Territórios então marginalizados vem a se tornar a um só tempo a residência artística dos grupos e também matéria de criação, isto é, espaços poéticos. Deflagrar um espaço destinado à prática teatral em torno da produção de um grupo nestes espaços os redimensiona. As dramaturgias dos grupos Nós do Morro e Bando de Teatro Olodum constroem e reafirmam novos imaginários que se contrapõem àqueles disseminados massivamente pela presença dos *espaços luminosos* (SANTOS,1999) da cidade. Trata-se da escolha estratégica das ficções que são mostradas e daquelas que são invisibilizadas no âmbito daquilo que é comum. Para Jacques Rancière (2009), assim como ocorre com a política, cabe à estética criar formas de dar a ver suas práticas. Neste sentido é determinante aquilo que é escolhido para ser recontado, os corpos e outros materiais físicos utilizados para fazê-lo e os lugares nos quais aquilo é contado (CARLSON, 2003: 3-4).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço Teatral;
Grupos Teatrais Brasileiros; Política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*.
Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.
São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARLSON, Marvin. The haunted stage: an
overview. In: *The haunted stage. The
theatre as a memory machine*. Ann
Arbor: University of Michigan Press,
2003.

GUÉNON, Denis. *A exibição das palavras:*
Uma ideia (política) do teatro. Tradução

Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do
Pequeno Gesto, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do
sensível: estética e política*. Tradução:
Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO
Experimental / Editora 34, 2009.

TROTTA, Rosyane. A sede como espaço
poético: trajetória espacial da Tribo de
Atuadores Ói nós aqui traveiz (Porto
Alegre). Disponível em:
[https://issuu.com/spescoladeteatro/docs
/name4d0364](https://issuu.com/spescoladeteatro/docs/name4d0364). Acesso em 04/04/2018.
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*.
Técnica e tempo. Razão e emoção. São
Paulo, Hucitec, 1999.

MOVIMENTO OSCILATÓRIO ENTRE O REAL E O ILUSÓRIO NA PRESENÇA DO TELÃO PINTADO NA CAIXA CÊNICA

Prof. MsC Francisco José Cabral Leocádio

Doutorando em Artes Cênicas UNIRIO

Bolsista Capes

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

O telão pintado teve e tem a construção da perspectiva linear como aliado na sua articulação ilusionista. Os cenógrafos de então se apropriaram desta invenção da geometria para transmitir o efeito de profundidade de sua materialidade bidimensional. Esse aspecto será motivo de seu demérito por parte dos que propuseram inovações, tais como Adolphe Appia em fins do século XIX e início do XX. Este cenógrafo vai afirmar que a pintura é na sua essência bidimensional e criar efeitos de profundidade através dos recursos de perspectiva e iluminação ferem sua essência, tendo como resultado apenas a imitação (APPIA, s/d, p.35).

As vanguardas artísticas em consonância com a reivindicação do fim da representação irão valorizar a materialidade de cada expressão artística, com a característica peculiar de cada uma, tornando-as não mais meros canais de comunicação (GREENBERG, 2001, p.50). Hal Foster, em dois de seus capítulos do livro *O complexo arte-arquitetura* (2017) que comentam sobre a pintura e a escultura minimalista - movimento derivado das vanguardas europeias do início do século XX - menciona sobre a intenção desta corrente artística na busca da

especificidade da matéria muito em decorrência das ações do modernismo. Mas é interessante notar que, no capítulo em que Foster questiona as propriedades da pintura minimalista, *A liberação da pintura*, ele irá relativizar à oposição dos objetos minimalistas ao ilusionismo pictórico ou espaço virtual (FOSTER, 2017, p.215). Por meio de exemplos, Foster vai argumentar que a “ruptura do minimalismo com a virtualidade pictórica foi apenas parcial e temporária” (FOSTER, 2017, p.217). Usando exemplos de artistas contemporâneos, Foster explicará que o ilusionismo foi preservado e até ampliado como uma interferência no próprio espaço que contém as obras que se encaixam nesta manifestação artística (FOSTER, 2017, p.215).

Ao lançarmos mão do acima citado livro de Hal Foster, buscamos provocar um debate, em muito baseado na afirmação de que o modernismo se caracterizava por um ideal de especificidade enquanto que o pós-modernismo prezava a hibridez, onde os campos da arte e do espaço construído se tornam mais complexos desde fim do século XX e início do XXI, como há muito não acontecia (FOSTER, 2017, p.11-12). Esta discussão é aqui utilizada para argumentar razões para uma revisão do papel do telão pintado como cenografia na imbricada operação da percepção do acontecimento teatral, sob a ótica desta revalidação da hibridez. Ao entendermos que sua presença no palco do teatro vai além de sua fisicalidade palpável, permitirá que aceitemos a aglutinação do mundo ilusório da perspectiva monocular do telão pintado com o espaço físico do

palco. Desse modo, o espectador de teatro se comporta como signatário deste ajuste ilusionista, num acordo oscilatório entre o real e o irreal, entre a materialidade do ator e a imaterialidade do personagem, assim como a materialidade do telão pintado e a imaterialidade da imagem que representa. Cabe então indagar se poderíamos nomear tal fenômeno como um tipo de hibridez que aconteceria independente do que é presente em sua superfície.

PALAVRAS-CHAVE: cenografia; telão pintado; palco italiano; ilusionismo pictórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa: Ed. Arcádia, s/d. Páginas: 19-60 (Os elementos).

FOSTER, Hal. *O Complexo Arte-Arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GREENBERG, C. "Rumo a um novo Laocoonte". In: FERREIRA, G; MELLO, C. C. de (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FLÁVIO DE CARVALHO: ARQUITETURA E TEATRALIDADE SOB O SIGNO DA DEVORAÇÃO.

Prof. MsC Carolina Lyra Barros da Silva Esteves

Doutoranda em Artes Cênicas UNIRIO.

Bolsista Capes

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

A *Antropofagia* teorizada e publicitada principalmente por Oswald de Andrade em seu manifesto antropófago no ano de 1928 em São Paulo ganhou no ano seguinte um representante na arquitetura. Flávio de Carvalho, engenheiro-arquiteto uniu-se ao grupo em 1929 apresentando-se como representante antropófago na arquitetura.

Neste paper analisaremos o projeto de uma Vila de Casas construída em 1938 por Flávio na cidade de São Paulo. A Vila Modernista como a intitulava o arquiteto ainda faz parte da paisagem paulista, e a pesar de algumas modificações feitas na arquitetura original, podemos ainda hoje presenciar uma de suas poucas obras construídas. Flávio era um admirador das ideias de Le Corbusier. O Funcionalismo que impulsionava às novas construções modernistas também estivera presente nas ideias de Flávio sobre a Nova Arquitetura e principalmente o *Novo Homem* publicadas em jornais e revistas nas décadas de 1920 e 30.

Mas o que particulariza a construção desse “personagem” na obra de Flávio é a subjetividade antropofágica reconhecida por ele e também por Oswald de Andrade no brasileiro. O que este estudo procura

demonstrar é que a antropofagia serve à Flávio de Carvalho como uma dramaturgia para a construção de uma habitação para um homem específico, o *Homem Nu*, personagem elaborado a partir das mesmas fontes que alimentaram as ideias de Oswald: a psicanálise freudiana e a filosofia nietzschiana.

A teatralidade empregada nos projetos de Flávio, observaremos neste estudo a partir de dois aspectos: (1) A *sugestibilidade*. O *Homem Nu* e sua subjetividade *canibal* exigiram um espaço de “atuação” sugestivo contribuindo com uma das principais características deste *Homem* anunciadas no manifesto antropófago oswaldiano: a *permanente transformação*. *Sugestibilidade* é uma palavra recorrente na obra de Flávio e a definição estética em sua obra na arquitetura é a de um espaço onde a literalidade, a essencialidade do objeto permitiriam um diálogo permanente com o espectador. O objeto só adquire significado quando em ação com este espectador, que no caso da habitação, é um *espectador-habitante-ator*. O conceito de *sugestibilidade* ele utiliza tanto para o teatro quanto para a arquitetura garantindo sempre a emancipação intelectual do espectador quando se torna ele próprio criador. O teatro e a arquitetura são temas muito analisados por Flávio desde os anos de 1930 e o que podemos notar é que o habitante da casa e o espectador do teatro são impulsionados a construir eles próprios sua *cena*. (2) A proposta de elaboração do espaço cênico e arquitetural antropofágico está presente nas obras de Flávio e Oswald de Andrade na década de 1930 de forma transversal.

Os textos de Flávio publicados em jornais e revistas da década utilizam os mesmos meios para compreensão de ambos os espaços. Oswald de Andrade nos textos teatrais *O rei da vela* de 1933 e *A morta* de 1937 também discute o espaço teatral. Ambos, Flávio e Oswald, arquiteto e autor antropofágicos, buscam um espaço em que a *cena* está em devir permanente com a cidade. Flávio defende que a casa do homem é uma extensão da cidade enquanto Oswald em *O Rei da vela* anuncia uma grande janela para a cidade como primeira frase do texto e em *A Morta*, quatro anos depois, critica a caixa fechada anunciando um teatro em devir.

Assim, este estudo pretende analisar o que a estética antropofágica gerou para esses dois espaços, teatral e habitacional, e como nas mãos de Flávio de Carvalho esses dois lugares tornam-se um só a medida que a subjetividade antropofágica do homem brasileiro faz dele um personagem de um teatro sem teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Flávio de Carvalho; Teatralidade; Arquitetura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Péricles. São Paulo tem dezessete casas verdadeiramente próprias para gente morar. São Paulo: *Revista Problemas*, nº 8, p.53-56, maio de 1938.

ANDRADE, Oswald. A morta. In Oswald de Andrade: *Obras Completas* nº 8. Civilização Brasileira, RJ, 1973. P.5 – p.56.

ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2011.

ARQUITETURA numa concepção audaciosa, A. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 28 de junho de 1930

CARVALHO, Flávio. A casa do homem do século XX. São Paulo: *Diário de São Paulo*, 27 de Fevereiro de 1938.

CARVALHO, Flávio. *A casa modernista de Warchavchik*. São Paulo: *Diário da Noite*, 8 de abril de 1938.

CARVALHO, Flávio. *Arte e ciência de habitar*. São Paulo: *Diário da Noite*, 24 de Outubro de 1929.

CARVALHO, Flávio. Le Corbusier: o notável revolucionário da arquitetura. São Paulo: *Diário Nacional*, 21 de Novembro de 1929.

CARVALHO, Flávio. O quadro estético de uma nova arquitetura. São Paulo: *Revista Vanitas*, nº 55, p.28-29, 1936.

LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. Tradução: Rebeca Scherer. São Paulo: HUCITEC:EDUSP, 1993

LEVI, Rino. *O que há na arquitetura*. In *Revista anual do salão de maio*. São Paulo. 1939.

LIMA, Evelyn F. W.. Semeando a nova semente ou quando a Arquitetura aprendeu a caminhar, *AU. Arquitetura e Urbanismo*, 14, São Paulo, 1987, p. 30-37.

LIMA, Evelyn F.W. *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.172.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A Invenção da Teatralidade: seguido de Brecht em processo e o jogo dos possíveis*. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós modernismo*. São Paulo: Nobel, 1986

ENTRE ESPAÇOS, ENTRE SELVAS – RELAÇÕES ENTRE A CIDADE E A ESPACIALIDADE DA CENA

Sara Fagundes

Arquiteta e urbanista/ Mestranda em Artes Cênicas
UNIRIO

Orientadora: Evelyn Furquim Werneck Lima

O presente estudo pretende discutir as relações entre espaço e teatro, mais precisamente entre a espacialidade da cena e a cidade, que emergem no trabalho realizado pela *mundana companhia*, no projeto *Na Selva das Cidades – Em Obras* (2017). Se, as práticas cênicas contemporâneas deslocaram-se das configurações espaciais tradicionais e espaço da cena deixou o lugar de acessório e pano de fundo para se configurar como um elemento ativo e estruturante da encenação, a cidade tem surgido como grande potência em espetáculos que trabalham em relação direta com os lugares que ocupam, promovendo múltiplas possibilidades tanto para a cena quanto para a próprio espaço urbano.

A cidade, lugar no e pelo qual as pessoas se relacionam e se misturam na produção coletiva de uma vida comum, nos é cotidianamente tomada de assalto pelo modo de produção capitalista — a partir das políticas urbanas neoliberais, que o transformam em produto imobiliário e reduzem sua apropriação ao consumo de uma mercadoria, reduzindo seu valor de uso ao valor de troca. Para o geógrafo David Harvey, por meio de ações “tanto canibais quanto predatórias e fraudulentas” ([2003] 2004, p. 124), o capital atua de forma cruel ao nos despossuir dos bens comuns – tanto no

âmbito material quanto imaterial. No entanto, por meio das práticas de comunalização que estabelecem uma relação social “cujos usos sejam tanto exclusivos de um grupo social quanto parcial ou totalmente abertos a todos” (HARVEY, 2013[2012], p.145), seria possível a reivindicação de um direito à cidade.

Buscando debater e evocar as violências, resistências e contradições da atual condição urbana de São Paulo, a *mundana companhia* encontrou na relação e no deslocamento pelo espaço diferentes alternativas para a conformação da cena e, ao mesmo tempo, para a cidade. O trabalho desenvolvido se espalhou por diferentes lugares de São Paulo, se construindo e desconstruindo a partir de cada uma das realidades espaciais que ocupou. Se, o texto de Brecht nos apresenta a luta pela sobrevivência na selva capitalista das cidades em 1912, a companhia, transpõe a discussão para nossa realidade aqui e agora. Da luta pelo direito à moradia, ao questionamento da cidade-empresa que produz imagens a serem vendidas e consumidas, em cada um dos espaços foram evocadas questões colocavam em tensão o texto, a cena e a realidade urbana.

Desse modo, o trabalho realizado pelo grupo traz à tona o espaço urbano como bem coletivo que nos é expropriado, mas ao mesmo tempo pode ser retomado por meio das práticas artísticas. A cidade emerge como elemento a ser criticado e questionado através de uma prática cênica que é constantemente reestruturada pela sua realidade, aberta para ouvir e dialogar com as vozes que dela ecoam, reverberando-as diretamente na cena. Ao

mesmo tempo, num duplo movimento, tais encenações ainda que pontuais e efêmeras, permitem uma retomada do espaço urbano como um bem comum coletivo, não mercantilizado e não condicionado pelas leis coercitivas do capitalismo. Afinal, como nos afirma Henri Lefebvre, a cidade ainda é o lugar da Festa. (LEFEBVRE, [1974] 1991).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço da cena; Cidade; Bem comum; Mundana Companhia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Otília. Uma Estratégia Fatal – A cultura nas novas gestões urbanas. In: *A cidade do pensamento único – Desmanchando consensos*. Org. Otília Arantes, Carlos Vainer, Ermínia Maricato. Petrópolis: Vozes, 2000, p.11-74.

BRECHT, Bertolt. Na Selva das Cidades. Trad. Christine Röhrig. In: *Imersão Selva*. São Paulo. 2016.

FORJAZ, Cibele. Das imersões ao conceito do espetáculo Na Selva das Cidades – Em Obras. In: *Imersão Selva*. São Paulo. 2016.

HARVEY, David. *O Novo Imperialismo*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola [2003] 2004.

_____. *Cidades Rebeldes*. Trad. Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, [2012] 2013.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trad. D. Nicholson-Smith Oxford: Basil Blackwell, [1974] 1991.

_____. *O Direito à Cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, [1968] 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

Mesa Redonda:

Teatro e Sociologia

“BONECAS QUEBRADAS”: UM EXPERIMENTO SOCIOLÓGICO NA ESTEIRA DA ALTERNÂNCIA DE TEMPOS E ESPAÇOS DA LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO DO CAMPO.

Prof. Dra. Anna Maria Pereira Esteves

Professor Adjunto da Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro

A Pedagogia da Alternância, na esteira da memória da luta dos movimentos sociais pela educação do campo no Brasil, tem origem no anseio de agricultores familiares em suas comunidades de garantir educação e formação profissional diretamente articulada às histórias de vida familiar, comunitária, cultural, de sustentabilidade local. Propõe gestões participativas e colegiadas, estabelecendo relações cotidianas e de responsabilidade coletiva entre escola e comunidade. A alternância se fortalece nas ações dos sujeitos envolvidos num projeto de educação popular, marcadamente sintonizado com os objetivos de organização da cultura e do trabalho do campo, que se opõe radicalmente às políticas neoliberais que estão sintonizadas com uma educação impessoal, de metas e mercadológica. Perpassa, portanto, a clássica triangulação professor-aluno-saber e busca a ousadia de uma educação sistêmica, ultrapassando a instituição universitária e alcançando a experiência cotidiana das comunidades. A resistência exige “um pé na escola e um pé na sociedade”. É a resistência à lógica do capital que amplia as possibilidades de repensar a nova sociedade, a nova

educação e a nova escola (CALDART, 2000).

Se a luta dos movimentos sociais é matriz pedagógica na Licenciatura em Educação do Campo, o teatro, aqui, necessariamente tem que estar articulado e comprometido com a luta política. Teatro enquanto “experimento sociológico” (BRECHT) organicamente envolvido com uma Educação Popular. Trata-se, portanto, de um caminho que concebe a produção do conhecimento como um processo inseparável das experiências culturais, valorativas de sujeitos históricos, que se constituem em relações sociais e territoriais.

A UFRRJ tem se tornado bastante conhecida, lamentavelmente, pelos casos de violência contra a mulher. Uma violência sexual como culminância de uma cultura do estupro reproduzida nos corredores, alojamentos, nos trotes machistas, racistas, homofóbicos e em nossas salas de aula (sim, em sala de aula). Abusos e estupros que, muitas vezes, são seguidos por assédio moral contra a vítima.

Com os pés nesse chão, a partir do “estudo da realidade” (FREIRE) e da peça documental “Bonecas Quebradas” que o presente texto busca compartilhar uma reflexão crítica acerca do processo de construção de experimentos sociológicos nos laboratórios de artes, mídias e linguagens do Curso de Licenciatura em Educação do Campo da UFRRJ.

PALAVRAS-CHAVE: experimento sociológico; dramaturgia; educação popular

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política*. Obras escolhidas. SP: Brasiliense: 1987.

CALDART, Roseli. *A Pedagogia do Movimento Sem Terra: escola é mais do que escola*. RJ: Vozes, 2000.

DIEGUÉZ, Ileana. *El cuerpo roto: alegorias de lo informe*. Campinas, Ilinx – Revista do Lume, 2012.

COSTA, Iná C. *Ações contra-hegemônicas exemplares* (prefácio). In: Coletivo Nacional de Cultura – Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré. Teatro e transformação social. Vol. 1 (Teatro Fórum e AgitProp); Vol. 2 (Teatro Épico). CEPATEC/FNC/MINC, 2006.

FREIRE, Paulo. *Política e Educação: Ensaios*. SP: Cortez, 2001.

TOURINHO, Lígia; MITKKIEWICZ (org.), Luciana. *Bonecas Quebradas: ensaios de um processo colaborativo em teatro documental*, Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

A CONSTRUÇÃO DO CINETEATRO ARTHUR AZEVEDO DE SÃO JOÃO DEL-REI: ANÁLISES INICIAIS

Prof Dr. Cláudio Guillarduci, Adjunto, UFSJ

Marcos Antônio Fernandes, mestrando,
PIPAUS/UFSJ

Giovanna Mariano, graduanda Arquitetura, BIC
FAPEMIG, UFSJ

A comunicação objetiva apresentar o primeiro exercício de uma escrita histórica que conta sobre os trabalhos realizados com fontes primárias nos acervos *Clube Teatral Arthur Azevedo* (CTAA) e *Antônio Guerra*, ambos sob a guarda da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e que vêm sendo organizados e estudados desde 1992. Contudo, o interesse no momento recai sobre o processo de construção do cineteatro do CTAA, com capacidade para mil cadeiras, localizado na Avenida General Osório, no bairro Tejuco, na cidade de São João del-Rei. Em 1985, o referido edifício foi vendido e transformado para uma rede de supermercados. A construção do cineteatro foi possível a partir de doações de pessoas comuns, empresários, artistas, políticos e contou também com isenções de impostos e doação de verbas da prefeitura municipal de São João del-Rei. O terreno para construção – 40 metros de frente por 20 de fundos – foi doado pela prefeitura municipal no ano de 1948. A inauguração do cineteatro ocorreu em setembro de 1951. É importante ressaltar que no ano de 1963 o clube teatral inaugurou o seu segundo cineteatro, localizado na rua Josué de Queiroz, no bairro Matozinhos.

No entanto, a comunicação ficará restrita à construção do primeiro cineteatro. Assim, foi justamente por entender que a escrita histórica é semelhante à arquitetura de lugares e de personagens de uma trama teatral (CERTEAU, 2006, p. 93-109) que o caminho metodológico definido foi o da *montagem na história* tanto para a análise das fontes primárias quanto para a construção da escrita histórica. A montagem na história busca “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2006, p. 503). A Montagem pressupõe a desmontagem das fontes para uma possível construção da narrativa histórica. Montagem e desmontagem devem ser exercitadas dialeticamente para que fragmentos, semelhantemente às mônadas, possibilitem ao mesmo tempo *imersão* e *reunião*, verticalidade e horizontalidade para revelação de uma *imagem-dialética*. Assim, a montagem/desmontagem permitirá que visualmente sejam localizados rastros, voluntários e/ou involuntários, de um passado e que são capazes de revelar no presente o processo de construção do cineteatro do CTAA.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita histórica, cineteatro, Clube Teatral Arthur Azevedo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

CERTEAU, M. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUERRA, A. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João*

del-Rei – 1917 a 1967. Juiz de Fora: Lar Católico, (s/d.).

PESAVENTO, S. O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. In: *Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 89, n. 5, set./out., 1995, p. 34-44.

PARA UMA HISTÓRIA DA ILUMINAÇÃO CÊNICA: TECNOLOGIA E CRIAÇÃO NA META-TEATRALIDADE PIRANDELLIANA

Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella; Adjunto; UFSJ

No presente trabalho propomos apresentar algumas questões e resultados da pesquisa “*Capocomicato* e metateatro: o fazer e o pensamento da iluminação na dramaturgia pirandelliana” desenvolvida (agosto de 2017 a julho de 2018) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa em História e Historiografia do Teatro e das Artes, sob supervisão da Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti), com bolsa PNPd-CAPES (de dezembro de 2017 a julho de 2018).

Procuraremos demonstrar como a relação, que consideramos orgânica, entre o olhar pretendido para o passado, pelo fazer do historiador, e a fonte por ele inquirida, definiu-se e definiu os objetivos da pesquisa. Ou seja, como a dramaturgia se mostrou, primeiro como projeto e por fim como resultado efetivo, uma fonte documental contundente para compreensão do pensar e do fazer da iluminação cênica de Luigi Pirandello. Assim, o caráter fluido do objeto escolhido como fonte – a dramaturgia enquanto narrativa ficcional – possibilitou a revelação de dados sobre o fazer e o pensamento da iluminação mais ligados a um contexto abstrato, mas mais amplo, do imaginário de uma época quanto ao fazer da iluminação cênica. No

contexto de uma encenação imaginada, plasmada na metateatralidade das obras analisadas, procuramos captar uma estrutura de sentimento do fazer da iluminação na época (WILLIAMS, 2010), através de traços e indícios interpretados no texto dramático, a partir das lições da micro-história (GINZBURG, 2017).

E por fim, como amostragem dos resultados da pesquisa, a partir da análise comparativa de uma questão específica – a relação entre tecnologia e criação artística – presente no conjunto das dramaturgias da trilogia “do teatro no teatro”, de Pirandello (*Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo e Questa sera se recita a soggetto*), procuraremos demonstrar como foi possível captar um imaginário de uma época quanto ao fazer da iluminação cênica. Articulando numa proposição espacial de cena, que organiza a própria estrutura metateatral das peças em questão, a partir de noções que se apresentarão como base para o fazer da iluminação cênica no século XX como visibilidade e visualidade (TUDELLA, 2017), luz passiva e luz ativa (GRAZIOLI, 2015). Revelando, mais do que apenas um possível, e intangível, fazer da época, aquilo que se animou tanto enquanto desejo quanto aspiração, pelo estágio de desenvolvimento tecnológico do momento histórico, ou seja, o desenvolvimento tecnológico da iluminação elétrica em fins do século XIX e início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: História e historiografia do teatro; Iluminação cênica; Teatro moderno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GINZBURG, Carlo. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GRAZIOLI, Cristina. *Luce e ombra: storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Roma-Bari, Laterza, 2015. (e-book)

PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore*, Ciascuno a suo modo e

Questa sera si recita a soggetto. *Maschere nude*. Vol. III. 7 ed. a cura di Alessandro D'Amico. Milano: Garzanti Libri, 2015. (e-book).

TUDELLA, Eduardo A. da Silva. *A luz na gênese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

LEMBRAR, CONTAR, OUVIR: POR UMA PEDAGOGIA DA ORALIDADE

Prof. Dr. Ramon Santana de Aguiar

Pedagogo, Doutor em Artes Cênicas (UNIRIO), professor UEMG Unidade Divinópolis, MG

Na *práxis* formação acadêmica / atuação profissional nas áreas do Teatro e da Pedagogia, percebe-se características no processo de ensino aprendizagem - práticas - que fazem uso da transmissão/interação oral como metodologia. Seja em contextos artísticos/culturais como o “Teatro e Comunidade” e/ou “Contação de Histórias”, seja em processos formais como na “Educação Infantil”, seja em manifestações culturais populares como o “Congado”.

O Teatro e Comunidade busca contribuir para o processo de conscientização de grupos e cidadãos possibilitando interpretações críticas, fortalecendo identidades, constituindo grupos ou mesmo, realizando a manutenção e atualização de tradições cênicas de determinadas comunidades (BEZELGA; CRUZ; AGUIAR, 2016). Nesse caso, a transmissão oral intergeracional bem como as experiências vividas por grupos comunitários, são objeto de transmissão oral. Também, outras manifestações culturais (populares) como o Congado onde a transmissão oral intergeracional é preponderante para a formação dos jovens “congadeiros”. Contribuindo com a memória pessoal, os participantes constroem a memória coletiva

aproximando do que Walter Benjamin (1996) chama de “narrativa de reminiscências”. O Congado é uma manifestação cultural popular de origem religiosa bastante frequente no estado de Minas Gerais. A memória dos festejos está presente e é divulgada oralmente entre todos os participantes. Famílias inteiras unidas pelo sangue, pela religião e pelo tempo da memória.

Para além de grupos comunitários ou de natureza semelhante, as práticas e pesquisas em Teatro e Comunidade têm contribuído também para a formação de professores na área artística e outras áreas com destaque para o projeto de extensão (UEMG-PROINPE) nomeado “Estudos em Teatro/Contação de histórias” que tem sido desenvolvido nos anos de 2016/2018.

No curso, considera-se o Contador de Histórias um ator com o pleno domínio da cena. Para tal, necessita dominar técnicas corporais, vocais e psicológicas que o auxiliam na performance e possíveis interferências do público.

Para escolha de repertório, o curso vem introduzindo na arte de contar histórias a valorização de memórias individuais de seus participantes e memórias coletivas pertencentes ao imaginário da comunidade de referência e guardadas na oralidade. Para além das memórias vivenciadas no bojo das relações sociais e familiares, também lendas e mitos locais de domínio público.

Nos trabalhos desenvolvidos e resultados alcançados, constata-se através das performances e recepção, que as

metodologias empregadas têm possibilitado aos participantes do curso de extensão, desenvolverem performances criativas e contextualizadas.

O lembrar, contar e ouvir - diálogos e parcerias - são fundamentais na (trans)formação dos sujeitos que habitam um mesmo espaço-tempo de aprendizagem e criação, pois constituem-se como espaços de mediação de aprendizagens.

No caso da Educação Infantil, atualmente também objeto de pesquisa/ação, observa-se que a comunicação oral é fundamental como metodologia¹.

O uso da linguagem oral na Educação Infantil se torna determinante para o sucesso do processo de autoconhecimento, socialização e formação das crianças. É necessário que, principalmente nos anos iniciais (6 meses a 3 anos), a oralidade se torne o principal instrumento se afetos e intervenções seja nas relações professor/criança, seja nas relações entre as crianças. Isso pode ser constatado na observação de atividades da rotina cotidiana dos estabelecimentos de Educação Infantil bem como em artigos, documentos e manuais destinados a esse seguimento.

Nos contextos apresentados, percebe-se a necessidade de uma “pedagogia da oralidade”.

PALAVRAS –CHAVE: memória; oralidade; pedagogia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, R. A atualidade de São Gonçalo do Bação: Entre a memória, o esquecimento e o teatro. *In: Cadernos de pesquisa do CDHIS – UFO*, 2008. 113/122.

_____. Espaço e memória. A construção de um espaço mnemônico nas artes do espetáculo. *In: LIMA. Evelyn F. W. Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro; 7 Letras, 2008.

BEZELGA, I. ; CRUZ, H. ; AGUIAR, R. La investigación en prácticas de Teatro y Comunidad: perspectivas desde Portugal y Brasil. *In: Investigación Teatral, Xalapa*, v. 6, p. 8-26, 2016.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular – BNCC. Brasília, DF, 2016.

BENJAMIM, Walter. Obras escolhidas. Magia e Técnica. Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1996.

Mesa Homenagem

a Hélio Eichbauer

SALTO QUÂNTICO: A DIDÁTICA DO PROFESSOR HELIO EICHBAUER

Dra Regilan Deusamar Barbosa Pereira

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

Criador de espaços memoráveis que alçaram atores, diretores, plateia, críticos e estudiosos do teatro ao infinito de experiências imaginativas que não se restringiram ao palco do teatro italiano, Professor Eichbauer criou também sua sala de aula. Estudos que abordam História, Arte, Filosofia, Mitologia, Ciência não foram definidos por Helio Eichbauer como matéria da Cenografia, seu campo de atuação artística, mas sim eram investigados sem fronteiras entre si e ao passar de um conteúdo a outro o Professor alertava: “agora vou dar um salto quântico” e neste salto, nós, seus alunos embarcávamos. O Professor citou suas fontes inspiradoras no campo da Educação. Neste segundo decênio do século XXI tratou das lições epicuristas aprendidas com o Professor José Américo Motta Pessanha, porém a singularidade da didática de Helio Eichbauer permite-nos considerar que seu sistema não era um método passível de aplicação por diferentes professores, pois diz respeito à compreensão que este artista teve da vida e das relações humanas. *Cenógrafo-Professor*, Helio esquadrihava seus estudos teóricos para *cenografar* suas aulas e naturalmente expunha varais com tarjas

em papéis de seda escritas em frente e verso e os alunos fotografavam tais tarjas e levavam as lições para estudar em casa. A *roda das musas*, idealizada pelo mestre, a cada aula era movimentada para que sua sala de aula recebesse a inspiração de Clio, musa da História, de Mnemósine, musa da Memória entre as demais musas inspiradoras das artes e dos artistas. E nós, seus alunos com entusiasmo colaborávamos com estas construções artísticas e com grande esmero, inspirados pelo mestre, cada um de nós apresentava um projeto de acordo com a própria expressão artística: a designer de joias apresentava obras delicadamente talhadas, artistas plásticos traziam esmerados desenhos e pinturas, figurinistas bordavam ou confeccionavam tecidos e trajes, mas também psicólogos teciam ricas análises das vivências humanas, literatos reviviam poesias de tempos idos, enfim todos se sentiam estimulados a construir a própria arte e nesta prodigalidade criadora todos juntos atravessavam o tempo e o espaço da História e das sociedades sob a batuta do mestre cenógrafo. A sala de aula era constituída por alunos que desejavam aprimorar com requinte as próprias realizações profissionais já estabelecidas. É preciso considerar, portanto, que vertentes filosóficas, como as do já citado Epicuro, as matérias de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, que tratam da possibilidade de criação e construção humana, citadas com recorrência pelo

Professor fornecem matéria para a compreensão da didática de Eichbauer, a qual precisa ser verificada com mais acuidade, pois permite rica contribuição para o campo da Arte e Educação, ainda que esta junção entre a arte da Cenografia e a vocação para ensinar em Helio Eichbauer tenham se constituído de particularidades que fizeram da sala de aula deste artista e Professor uma território ímpar. Entre as grandes lições deixadas pelo Professor Eichbauer está a compreensão de que saltar da caverna de Platão para o *quadrado negro sobre fundo branco* de Kazimir Malevich é uma questão de se permitir voar nas asas de Eros e seguir apaixonadamente pelos caminhos da criação.

PALAVRAS-CHAVE: Helio Eichbauer; Arte-Educação; Cenografia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. 1ª edição.

LOPES, Débora Oelsner. *“A inquieta busca da cenografia”: a experiência didática de Helio Eichbauer nos anos 1970*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: Artífices que constroem a Arte e edificam a Cidade*. Rio de Janeiro, UNIRIO: 2018. 241 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

PESSANHA, José A. Motta. *As delícias do jardim*. s/d. Disponível em: http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/As_Delicias_do_Jardim-1.pdf

“A INQUIETA BUSCA DA CENOGRAFIA”: AS CONFERÊNCIAS-ESPETÁCULO DE EICHBAUER E SEUS ALUNOS NA ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE, NOS ANOS 1970

Profa. MsC Débora Oelsner Lopes

Mestre pela UNIRIO
Professora Substituta na UFRJ

Em seus projetos de cenografia que antecederam a intensa atividade docente a partir de 1974, Eichbauer [1941-2018] dava continuidade a uma espécie de linhagem ou pensamento construtivo de uso de imagens cinematográficas e projeções nas montagens teatrais - Adolphe Appia [1862-1928] e Edward Gordon Craig [1872-1966], Vsevolod Meyerhold [1874-1940], Erwin Piscator [1893-1966] e Walter Gropius [1883-1969], Joseph Svoboda [1920-2002] e Jacques Polieri [1928-2011]. Alguns projetos exemplares deste momento que antecedeu sua atividade docente foram a cenografia do espetáculo *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade em 1967 com José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, marco do momento tropicalista no teatro. Também a colaboração, entre 1967 e 1971, com o diretor teatral, cenógrafo e crítico de arte Eros Martim Gonçalves [1919-1973], com o qual realizou oito espetáculos teatrais. Consideramos que esta experiência profissional com Gonçalves foi uma parceria de formação para Eichbauer, tanto porque Helio pode aplicar de forma plena seus aprendizados com Svoboda – o cenário de *Álbum de família* é exemplar neste sentido; como

também pelo aprendizado ao longo da convivência com a erudição de Gonçalves. Finda a parceria com Martim Gonçalves, recém falecido em 1973, e diante dos impedimentos de liberdade criativa e de expressão nos anos 1970 no país, Eichbauer não se sentia mais capaz de limitar seu trabalho à cenografia. Segundo entrevistas dadas na época, acreditava que muitos dos espaços criados por ele haviam sido incompreendidos pelos diretores. Considerava arbitrária a criação de um espaço e consequente imposição a um grupo, uma vez que este mesmo grupo seria o agente criador e transformador de tal espaço. Buscava, então, na atividade didática, uma maneira coletiva de criação e proposição de espaços performativos. Nos difíceis anos 1970, em que as possibilidades criativas estavam reduzidas, acredito que foi na atividade docente, principalmente nas conferências-espetáculo, que Eichbauer pode dar vazão a sua força criativa em toda sua potencialidade junto a seus alunos, experimentando com o corpo no espaço da Escola de Artes Visuais (EAV), entre 1975 e 1978, durante a gestão do diretor e artista Rubens Gerchman. As conferências-espetáculo foram um desenvolvimento dos exercícios já realizados também com seus alunos na Escola de Belas Artes e na Escola Martins Pena, acrescentando-se a total liberdade do uso do espaço que havia na EAV. Penso que nas conferências-espetáculo, realizadas na Oficina do Corpo/Pluridimensional, Eichbauer pôde realizar a atividade artística que mais se assemelhava aos ensinamentos que obtivera com Svoboda e que mais se

aproximou das suas referências como as atividades desenvolvidas na Bauhaus, a dança de Isadora Duncan e de Vaslav Nijinski, em que havia uma fusão de diversos modos de expressão convergindo em uma mesma obra – dança, pintura, música. A nosso ver, foi na atividade docente que Helio pôde desenvolver e expressar plenamente seus anseios artísticos, livre das imposições do teatro comercial, podendo explorar e experimentar, sem amarras, como faziam os artistas no início do século XX. As conferências-espetáculo foram também a continuidade das pesquisas construtivas que Eichbauer vinha fazendo em projetos cenográficos no final dos anos 1960 e a maneira encontrada pelo professor-artista de preservar sua força criativa e sua inquieta busca da cenografia, para junto a seus alunos transpassarem a tormenta do período de cerceamento das liberdades durante o regime militar no país.

PALAVRAS-CHAVE: Helio Eichbauer;
Arte; Ensino

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EICHBAUER, Hélio. *Cartas de Marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

GUINSBURG, Jacó. *Nietzsche no teatro*. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.23, p. 7-22, jul-dez. 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/marta_isaacson.pdf. Acesso em: 06/01/2014.

LIMA, Mariangela Alves de. Quem faz o teatro. In: NOAVES, Aduato (Org). *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2005.

PACHECO, Tania. *Eichbauer: a inquieta busca da cenografia*. O Globo. Rio de Janeiro, s/d, 1976.

PESSANHA, José A. Motta. As delícias do jardim. s/d. Disponível em: <http://www.cinfil.com.br/arquivos/As_Delicias_do_Jardim.pdf>. Acesso em 06/01/2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Org. e trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Folhetim Ensaios, 2006.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FONSECA, Elias Fajardo de. O que é um cenógrafo? Os cenógrafos respondem. O Globo. Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1976.

CHRONOS. Helio Eichbauer. Publicação Cultural da UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Vol. 1, n. 1, 2006. Rio de Janeiro, 2006.

Entrevista. “Helio Eichbauer: abstração e multiplicidade estética”. In: *FOLHETIM*. Rio de Janeiro, 2006. Entrevista concedida a Fátima Saadi, Doris Rollemberg, Luiz Henrique Sá, Juliana Lugão e Walter Lima Torres.

HELIO EICHBAUER E O MAR RODRIGUIANO

Profa Dra Maria Odette Monteiro Teixeira

Doutora em Artes Cênicas/Profa.Adjunta da
Universidade Regional do Cariri - CE

Em 1995, quando recebe o convite de Aderbal Freire Filho para realizar a cenografia de *Senhora dos Afogados* Eichbauer já havia realizado 2 cenários para textos de Nelson Rodrigues: *Álbum de Família*, encenada por Martin Gonçalves no ano de 1968, em Caracas e *Anjo Negro*, dirigida por Ulisses Cruz em 1994, no Rio de Janeiro. *Senhora dos Afogados* representa o drama da família Drummond, composta pelo casal, Dona Eduarda e Misael, os filhos, Paulo e Moema, e a avó louca. Um coro de dez vizinhos participa de todas as cenas da peça fazendo comentários. A casa da família fica na beira do mar e a primeira cena acontece durante o velório de Clarinha (filha mais jovem do casal), que morreu afogada no mar. Clarinha é a segunda filha do casal que se afoga no mar, a primeira foi Dora. Sabe-se também que há 19 anos Misael teve um caso com uma prostituta que acabou assassinando com um machado no dia de seu casamento. O noivo do Moema é na verdade o filho que Misael teve com essa prostituta que resolve vingar a morte da mãe destruindo a família de Misael. Aproxima-se da família através de Moema, de quem fica noivo, mas acaba seduzindo Dona Eduarda. A vingança, o amor incestuoso e toda uma noção de destino associada ao mar estão em cena, criando um mundo fora do tempo contínuo do real, trata-se de um espaço simbólico habitado por personagens

movidos por paixões primárias do ser humano. Aderbal Freire Filho propôs uma cena clara e colorida em que a localização e o movimento dos atores definissem os espaços. Não queria meios tons, almejava que a crueza do texto ficasse explícita. Diante da demanda do diretor, o cenógrafo trouxe a solução: O dispositivo criado se resumiu há três elementos: um telão, uma escada submersa no fosso do teatro e uma mesa com dez cadeiras de espaldar alto. Essa síntese foi fundamental para o conceito da encenação onde os vazios seriam essenciais para o jogo dos atores. Ocupando todo o fundo do palco italiano do Teatro Carlos Gomes, Eichbauer colocou uma gravura ampliada. Nela um polvo gigante envolve um barco em meio a uma tempestade. O telão apresentado media exatamente sete metros de altura por quatorze de largura. O naufrágio exprimiu com eficácia a destruição do mundo da tradição dos Drummond. A imagem invoca a experiência do sentimento do sublime vivenciada nas pinturas românticas do pintor Caspar David Friedrich (ECO, 2004, 276). Uma emoção que o homem do século XVIII experimentava diante da natureza. Ao contemplar a força tenebrosa de uma tempestade, tomava-se consciência de sua falta de importância, sua pequenez diante do imponderável.

PALAVRAS-CHAVE: Cenografia; Nelson Rodrigues; teatro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. Coleção Os Pensadores. Abril Cultural, 1985.

RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo. Peças Míticas Organização e Introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro. Ed Nova Fronteiras, 1989.

BABLET, Denis et JACQUOT, Jean. Le Lieu Théâtral Dans La Société Moderne 1961: Editions C.N.S.R. Paris France.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. A cena teatral brasileira nos anos quarenta: rupturas e tradições. Revista O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e

Estética, anos 9/10, nº 10/11. 2001 / 2002: 5 - 22.

PANOFKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHRONOS. Publicação Cultural da UNIRIO. Ano 1 N 1 Publicação sobre Hélio Eichbauer.

LEITE LOPES, Ângela. Nelson Rodrigues trágico, então moderno. Rio de Janeiro: 1993.



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor

Prof. Dr. Luiz Pedro San Gil Jutuca

Vice- Reitor

Prof. Dr. Ricardo Cardoso

Pró - Reitoria de Graduação

Alcides Wagner Serpa Guarino

Pró- Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa

Profa Dra Evelyn Dill Goyannes Orrico

Decano de Centro de Letras e Artes

Profa Dra Carole Gubernicoff

Coordenadores da Pós - Graduação em Artes Cênicas

Prof. Dr. José da Costa (Doutorado)/ Profa Dra Ana Maria Bulhões (Mestrado)

Diretor da Escola de Teatro

Prof.Dr. Luiz Henrique Sá

Chefe do Departamento de Teoria do Teatro

Prof. Dr. Danrlei de Freitas Azevedo

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

Profa Dra Evelyn Furquim Werneck Lima