

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 DOS TEXTOS COMPLETOS

V JORNADA NACIONAL

**ARQUITETURA,
TEATRO E
CULTURA**

Evelyn F. W. Lima (org)
Adilson Florentino (org)
Regilan Deusamar Pereira (org)

04 à 06 DE SETEMBRO DE 2019

Realização:

Apoio:



V JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA
04,05 e 06 de setembro de 2019
Rio de Janeiro

ANAIS DOS TEXTOS

COMPLETOS

ISSN: 2178-2539

Evelyn F. W. Lima (org.)
Adilson Florentino (org.)
Regilan Deusamar Pereira (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

Comissão Organizadora:

Evelyn F.W. Lima (UNIRIO/ CNPq/ FAPERJ)
Adilson Florentino (PPGAC/UNIRIO)
Leonardo Munk (PPGAC/UNIRIO)
Regilan Deusamar Pereira (UFSJ)

Comitê Científico:

Andrea Borde (PROURB/UFRJ)
Andréa Sampaio (PPGAV/UFF/FAPERJ)
Evelyn F.W. Lima (PPGAC/UNIRIO/ CNPq)
Fabiola Zonno (PROARq/FAU/UFRJ)
Leonardo Mesentier (PPGAV/UFF/ IPHAN)
Niuxa Drago (FAU/UFRJ)

Capa

Milena Fernandes

Revisão e Copydesk

Evelyn F. W. Lima

Editoração Gráfica

Milena Fernandes

Produção

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana
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/CNPq, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2019.

ISSN: 2178-2539

1. Arquitetura – Congressos 2. Teatro – Congressos 3. Cultura – Congressos I. Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura (V: 2019: Rio de Janeiro, Brasil). II. Lima, Evelyn Furquim Werneck, 1946-. III. Pereira, Regilan Deusamar Barbosa, 1974. IV. Florentino, Adilson, 1962. V. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). VI. Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. VII. ANAIS DE RESUMOS EXPANDIDOS. VIII. 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 V Jornada Nacional sobre Arquitetura, Teatro e Cultura: Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana nos dias 4, 5 e 6 de setembro de 2019, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no auditório Paschoal Carlos Magno do Centro de Letras e Artes da Unirio. O evento constou de 3 conferências, 6 mesas redondas, Exposição e Apresentação de Pôsteres de pesquisadores de diferentes estados do país selecionados pelo Comitê Científico e atividades de extensão, como exibição de vídeos e de documentários sobre a arquitetura teatral.

No cerne do debate pretendido por esta 5ª edição do evento esteve 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, entre outros temas.

Considerando, portanto, que o enfoque da V Jornada Nacional sobre Arquitetura, Teatro e Cultura: Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana foi primordialmente discutir a arquitetura teatral e os espaços alternativos, foram convidados para discutir as relações entre a arquitetura, a cenografia, a pedagogia, as práticas artísticas e a história cultural, professores de reconhecido mérito como o professor Dr. Ismael Scheffler da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, também coordenador do GT Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas-ABRACE, a professora Dra. Andrea Renck, da UFRJ e a professora Dra. Doris Rollemberg da UNIRIO e representante brasileira na OISTAT- que virão partilhar com a audiência suas pesquisas e conhecimento. Outros palestrantes, vinculados a diversas instituições federais de ensino estarão também 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 discutirão a dinâmica de conformação destes espaços que se moldaram a par e passo com suas cidades. Para documentar o evento, além dos registros das conferências em vídeos, foram publicados os Anais da V Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura (ISSN 2178-2539), que ora apresentamos e que estão disponíveis para consulta no site.

Esperamos que os artigos completos das conferências e palestras venham a enriquecer a produção científica desse campo do conhecimento. Boa leitura!

Evelyn Furquim Werneck Lima (org.)
Adilson Florentino da Silva (org.)
Regilan Deusamar Barbosa Pereira (org.)

Programação

V JORNADA NACIONAL

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

VAGAS LIMITADAS

Inscreva-se pelo e-mail:
arquiteturateatroecultura@gmail.com
Serão concedidos certificados aos participantes com 70% de frequência

DE 04 à 06
SETEMBRO DE 2019

LOCAL:
Auditório Paschoal Carlos Magno (Palcão) - CLA/UNIRIO
Av. Pasteur 436 | Urca | RJ

Comissão Organizadora
Evelyn F.W. Lima (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)
Adilson Florentino (PPGAC/UNIRIO)
Leonardo Munk (PPGAC/UNIRIO)
Regilan Deusamar Pereira (UFSJ)

Comitê Científico
Andrea Borde (PROURB/UFRJ)
Andréa Sampaio (PPGAV/UFF/FAPERJ)
Evelyn F.W. Lima (PPGAC/UNIRIO/CNPq)
Fabiola Zonno (PROARq/FAU/UFRJ)
Leonardo Mesentier (PPGAV/UFF/IPHAN)
Niuxa Drago (FAU/UFRJ)

Exposição de pôsteres
A serem selecionados pela Comissão Científica
Projeto Conjunto UNIRIO /UFRJ


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

PROGRAMAÇÃO

4ª Feira - 04/09

9h30m - INÍCIO
10hs - CONFERÊNCIA
Ismael Scheffler (Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR)

11hs - MESA REDONDA – ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA
Carlos Eduardo Silveira (UFRJ)
Evelyn F.W. Lima (PPGAC/UNIRIO/CNPq)
Maria Cristina Cabral (PROURB/UFRJ/CNPq)
Carolina Lyra (CAPES/UNIRIO)
Coord. Fabíola Zonno (PROARq/FAU/UFRJ)

13hs - Intervalo para almoço

14hs - MESA REDONDA - ESPAÇO, CIDADE E CENOGRAFIAS
Gilson Motta (UFRJ)
Liliane Mundim (UNIRIO)
Joana Lavallé (UFS)
Sara Fagundes (CAPES/UNIRIO)
Coord. Leonardo Mesentier (PPGAU/UFF/IPHAN)

16hs - MESA REDONDA - ARQUITETURA, TEATRO E ARTES VISUAIS
Elizabeth Jacob (EBA /UFRJ)
Maria Odette Teixeira (Universidade do Crato)
Leonardo Munk (PPGAC/UNIRIO)
Regilan Pereira (UFSJ)
Coord. Ana Bulhões (UNIRIO)

18h30m - EXIBIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO
“Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro”
5ª Feira - 05/09

9h30m - INÍCIO
10hs - CONFERÊNCIA
Andrea Renck (EBA/UFRJ)

11hs - MESA REDONDA - PEDAGOGIAS E PRÁTICAS TEATRAIS
Adilson Florentino (PPGAC/UNIRIO)
Ramon Aguiar (UEMG)
Marina Henriques (PPGAC/UNIRIO)
Anna Esteves (UFRJ)
Coord. Leonardo Munk (UNIRIO)

12hs - Intervalo para almoço

14hs - MESA REDONDA - HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA
Henrique Gusmão (UFRJ)
Claudio Guillarduci (UFSJ)
Angela Reis (Unirio)
Ana Paula Brasil (Martins Pena)
Coord. Tania Brandão (PPGAC/ UNIRIO)

16hs - MESA REDONDA CENOGRAFIA E ARQUITETURA
Cássia Monteiro (UFRJ)
Luiz Henrique Sá (Unirio)
Francisco Leocádio (UFRJ)
Niuxa Drago (UFRJ)
Coord. Lídia Kosovski (PPGAC/UNIRIO)

18h30m - EXIBIÇÃO DO VÍDEO SOBRE O TEATRO TEMPORÁRIO
“Fragments of The Tempest”. Apres. Edson Santiago.

19hs - CONFERÊNCIA
Doris Rollemberg (Unirio/Oistat)

20hs - Lançamentos de Livros e Anais Eletrônicos da V Jornada
6ª Feira - 06/09

10hs - Defesa dos Pôsteres
14hs - Reunião de avaliação das comissões
Discussões sobre as 6 mesas redondas
Atualização do estado da arte

V JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA (04,05 e 06/09)
Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana - LEG T5
Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas- PPGAC

SUMÁRIO

CONFERÊNCIA

Ismael Scheffler

Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do Laboratório de Estudo do Movimento 10

MESA REDONDA - Arquitetura, Teatro e Cultura

Coord. Fabíola Zonno

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira

Flávio Império, Poeta do Espaço: A Reforma do Teatro Oficina e as Cenografias Inusitadas 28

Evelyn Furquim Werneck Lima

A historiografia da arquitetura teatral no Brasil: poucos estudiosos envolvidos 41

Maria Cristina Cabral

Modos de produção: Museus, Arte E Cultura 50

Carolina Lyra

Arquitetura e Teatro: A antropofagia e a perda da ágorafobia 64

MESA REDONDA - Espaço, cidade e cenografias

Coord. Leonardo Mesentier

Liliane Ferreira Mundim

Reflexões sobre O Coletivo Cantareira - Movimento pelas tradições e memórias da ilha de Paquetá 73

Joana Navallé

Ah, Se eu fosse esse rio e soubesse falar...experimentos cênicos na cidade histórica de Laranjeiras 83

Sara Fagundes

Ocupação #6 Terras - Entre o teatro Épico e o teatro Performativo, A Cidade 93

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

MESA REDONDA - Arquitetura, Teatro e Artes Visuais

Coord. Ana Bulhões

Elizabeth Motta Jacob

No arquipélago das sensações: A visualidade háptica nas fotografias da performance "A voz do ralo é voz de Deus" 110

Maria Odette Monteiro Teixeira

Raul Pederneiras no palco do Teatro Apollo 122

Leonardo Munk

Do desprestígio do observador à apoteose da experiência: Uma breve genealogia 133

Regilan Deusamar Barbosa Pereira

Por tempos mais justos, um olhar sobre a cenografia e a docência de Helio Eichbauer 142

CONFERÊNCIA

Andréa Renck

Transformações na estética da cena brasileira nos anos 1960 e 1970: estudo de quatro obras cênicas de Marcos Flaksman. 156

MESA REDONDA - Pedagogias e Práticas Teatrais

Coord. Leonardo Munk

Adilson Florentino

A pedagogia do teatro e a experiência sensível no espaço da cidade – algumas problematizações reflexivas 171

MESA REDONDA - História e Historiografia

Coord. Tania Brandão

Henrique Buarque de Gusmão

A história em busca do corpo: sobre as potencialidades de uma história dos atores 183

Cláudio Guillarduci

Uma Prática da pesquisa em teatro: a imagem dialética benjaminiana 193

Angela de Castro Reis

Dos edifícios teatrais às ondas do rádio: apontamentos sobre atuação no teatro carioca da primeira metade do século XX 205

Ana Paula Brasil Guedes

A mágica no Rio De Janeiro, o assombroso desaparecimento de um gênero 215

MESA REDONDA - Cenografia e Arquitetura

Coord. Lidia Kosovski

Luiz Henrique Sá

Teatro e imagens: buraco negro, buraco de minhoca 229

Francisco José Cabral Leocádio

A cidade que cabe no palco e vice-versa 238

Niuxa Drago

Ateliê Morphosis: expografia e cenografia estudos sobre o tempo e o cubo 250

CONFERÊNCIA

Doris Rollemberg

Os Teatros Da América Latina – TTLA-TELA 259

TEXTOS COMPLETOS DAS CONFERÊNCIAS E PALESTRAS

CONFERÊNCIA

Considerações sobre quatro bases pedagógicas referenciais do laboratório de estudo do movimento

Ismael Scheffler¹

O Laboratório de Estudo do Movimento (LEM) foi fundado em 1976 junto a Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, em Paris. Os pressupostos pedagógicos são os mesmos que embasam o curso de formação de atores, sendo que os fundamentos voltados à cenografia, à arquitetura, ao design e às artes plásticas foram inicialmente desenvolvidos na Escola Nacional Superior de Arquitetura de Paris La Villette (ENSAPLV)². Ali, Jacques Lecoq lecionou de 1969 a

1987 e conheceu Krikor Belekian, que foi seu aluno e assessor. Lecoq e Belekian iniciaram o LEM, somando-se à dupla docente, a partir de 1988, Pascale Lecoq, ex-aluna do LEM e também da ENSAPLV³. Após a aposentadoria de Belekian (2011), Carlos García Estévez integrou o LEM com Pascale Lecoq. Outros professores da escola também dirigem algumas aulas no LEM.

O legado escrito e publicado por Jacques Lecoq sobre o LEM é muito restrito. Existe o artigo *L.E.M - Mouvement et espace* publicado na revista *Actualité de la Scénographie*, em junho de 1995, e as páginas no livro *O corpo poético* (LECOQ, 2010). Na página da internet da Escola⁴, as ideias essenciais do artigo aparecem.

Conforme expresso na

¹ É professor do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. É coordenador do curso de Especialização em Cenografia e Especialização em Artes Híbridas da UTFPR. É autor do livro *Teorias da cena: teatro e visualidades*, entre outros.

² Minha tese de doutorado trata sobre o LEM em aspectos históricos e pedagógicos. Para esta publicação, reviso e sintetizo alguns aspectos que estão distribuídos pela tese. (SCHEFFLER, Ismael. *O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq*. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013. Orientação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Apoio: bolsa sanduíche PSDE/ CAPES.)

³ Ver os artigos: *O Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq* (SCHEFFLER, 2012); *Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental* (SCHEFFLER, 2018a); *Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM): da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia experimental* (SCHEFFLER, 2019).

⁴ Conforme a página da internet da *Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*: http://www.ecole-jacqueselecoq.com/fr/lem_fr-000004.html . Acesso em: 10 ago. 2019.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

página da internet, o LEM é considerado um departamento cenográfico, dedicado especialmente à pesquisa dinâmica do espaço e do ritmo, por meio da representação plástica. Seu ensino não é uma transmissão de técnicas, mas um processo de experiências práticas que visa permitir ao aluno encontrar posteriormente sua própria escrita criativa poética. Apóia-se em uma lógica do fazer que “engendra uma maneira de criar que confia mais na inteligência do instinto do que na reflexão que precede o ato criativo” (LE LABORATOIRE).

O aprendizado propõe o desenvolvimento de um corpo sensível que percebe o mundo ao redor e que o expressa, analisando os movimentos, compreendendo assim o jogo de forças que organiza o espaço. Este material percebido é transposto em construções com materiais simples (papel, papelão, madeira, arame, etc), inventando formas-dinâmicas plásticas ou arquitetônicas (estruturas portáteis, máscaras e

trajes dinâmicos⁵) que são postas em movimento para que se conheça sua potência dinâmica e expressiva (LE LABORATOIRE).

O ensino é baseado em permanências que são: as transferências; o estado de calma ou o neutro; o equilíbrio de forças; a economia de ações físicas (LE LABORATOIRE). Estes elementos não são trabalhados em forma seqüencial, mas transversalmente.

No presente artigo, serão apresentadas ponderações sobre estes quatro aspectos de acordo com a proposta metodológica do LEM. Serão observadas as correspondências entre a pesquisa corporal e a pesquisa plástica, considerando-se possibilidades de aplicação no trabalho cenográfico e arquitetônico. Serão utilizados exemplos de exercícios realizados, fontes bibliográficas de autoria de Jacques Lecoq e outros pensadores nos quais se vislumbra correlações teóricas, minha experiência como aluno no LEM no ano letivo de 2010-2011 e entrevistas.

As transferências

⁵ Ver artigo: *As estruturas portáteis no Laboratório de Estudo do Movimento* (SCHEFFLER, 2018b).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

A proposta de ensino desenvolvida tanto para a formação de atores quanto no LEM tem base no movimento corporal. No que concerne ao LEM, a pesquisa corporal se dá em especial sob dois pressupostos: a análise do movimento e o mimo.

O mimo para Lecoq corresponde à expressão corporal de tudo que existe no mundo. Princípiam pelos elementos naturais, tomando também aspectos do humano e suas produções: os quatro elementos (água, ar, terra e fogo), animais, plantas, luz e sombra, cores, cinco sentidos, paixões humanas, matérias (óleo, elástico, plásticos, papéis...), arquiteturas, pinturas, formas, sons, palavras e músicas...

O processo se dá pela observação direta ou a partir da memória, expressando por movimentos as dinâmicas do que se está pesquisando. Estabelece-se uma relação de identificação, "sendo" o elemento pesquisado, "fazendo corpo com". Como o ser humano não se torna a forma e a matéria, ele toma as dinâmicas mais significativas enquanto se move. Isto também é referido

como rejogo [*rejeu*]. Tem caráter de pesquisa pessoal e não visa que se codifique movimentos, mas que se explore as dinâmicas. O rejogo precede o ato criativo e compõe o que Lecoq definiu como Fundo Poético Comum.

Uma base conceitual fundamental para a prática que Lecoq já realizava, foi a Antropologia do Gesto, de Marcel Jousse⁶ (2008). Ele desenvolveu os conceitos de mimismo e teorizou o processo humano do rejogo: o ser humano recebe pelos sentidos impressões do mundo que reverberam dentro dele e ele rejoga manifestando em gestos os aspectos mais característicos. O "corpo mimante" é, portanto, o corpo que expressa estes aspectos que lhe remarcaram.

O rejogo pelo movimento corporal, Jousse denominou como mimodrama (termo adotado por Lecoq). O rejogo, como destacou Jousse, também ocorre por outros meios, ao que ele denominou de mimoplastismo (rejogo por meio plástico, como a argila, por exemplo), mimografismo (rejogo

⁶ Ver o artigo: *Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse* (SCHEFFLER, 2019).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

pelo grafismo, como o desenho), fonomimismo (rejogo pelo gesto da vocalização), entre outros termos.

Na prática pedagógica do LEM, as atividades transitam da experimentação corporal para a transferência (ou transposição) a uma expressão plástica ou gráfica que novamente pode ser transposta para o movimento corporal. Trata-se de explorar e manifestar as dinâmicas mais marcáveis dos elementos.

Toda expressão humana se dá pelo gesto, variando a matéria (ou suporte) sobre o qual ela se manifesta. No LEM, são propostas atividades de movimento corporal, desenho, pintura, colagem, modelagem, escultura, maquetes e estruturas arquitetônicas em escalas portáteis, todos compreendidos como construções, variando-se materiais, dimensões (bi ou tridimensionais) e/ou escalas (manual, corporal, arquitetural).

Lecoq (1995; 2010) se referiu a isto como método Mimodinâmico. O método se apoia: na sensibilização dos sentidos, na memória, na intuição, na manifestação das dinâmicas mais essenciais pelo gesto

(do corpo, da mão sobre uma matéria, da voz, etc). Estas manifestações não buscam a imitação, mas o *mimismo*. Lecoq buscava não o mimo da *forma*, mas o mimo da *dinâmica* (que envolve para ele o ritmo, o espaço e a relação de forças: atração e repulsão - puxar e empurrar) (*Les deux voyages, 2008*).

Teoricamente, também se pode encontrar aporte em Gaston Bachelard. Em *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*, ele defendeu a questão da dinâmica como central para o estudo do movimento, desenvolvendo os conceitos de imaginação dinâmica e imaginação material. (BACHELARD, 1990).



Figura 1 - O conto *O homem de areia*, de Ernest Hoffmann, foi "rejogado" pelo movimento, como um

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

mimodrama. Em seguida, o mimodrama foi transferido para uma colagem em papel (páginas de revistas sobre sulfite A3 e cola). Colagem de Ismael Scheffler. (Fonte: arquivo pessoal)

O estado de calma ou o neutro

Um dos temas que integram o programa do LEM é *paixões e estados humanos*. Este tema é desenvolvido tanto em pesquisas corporais quanto plásticas. Um pressuposto deste trabalho é o estado de calma, considerado por Lecoq como o ponto neutro a partir do qual se pode explorar as paixões e os estados.

Um exercício de pesquisa corresponde a algo bastante simples: delimitando-se uma área retangular, um pequeno número de pessoas adentra este espaço e “se torna” uma paixão (ciúme, desejo, vontade, soberba, inveja, orgulho, vaidade...), rejoga se deslocando pelo espaço. Sem a utilização de objetos, sem o delineamento de personagens, o ator “é” a própria paixão pesquisada. Diferentes ritmos e dinâmicas espaciais surgem espontaneamente durante improvisações. Enquanto ele age, outros observam e realizam constatações das características, considerando os percursos feitos

no deslocamento, as direções assumidas (centro e periferia, movimentos centrífugos ou centrípetos, linearidades), os níveis de altura, os ritmos e suas mudanças, as imobilidades, as amplitudes dos movimentos, a respiração, etc. Não são definidos absolutos sobre uma paixão-movimento, mas tendências. É parte da pedagogia não convencionar e estabelecer modelos.

A calma é assumida como um estado referencial, “um estado sem paixões, um estado neutro.” (RODRIGUEZ VEGA, 1985: 34). Se parte deste estado para ver aflorar características de cada paixão.

Outras pesquisas também são feitas com *estados* estabelecendo-se gamas, como o medo e a cólera, que possuem variações de intensidade, bem como o trabalho sobre o riso (embora não seja considerado uma paixão). Partindo-se de um estado neutro (de calma), gradativamente o ator improvisa de forma crescente. Na gama do medo, por exemplo, tende-se a perpassar pela desconfiança, receio, temor, medo, pavor e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

pânico. Os exercícios não passam por apelos psicológicos, mas exploram as mudanças de respiração e tensão muscular, observando-se as dinâmicas de interação com seu próprio corpo, com outras pessoas, as sonoridades e as movimentações do corpo no espaço.

No trabalho com os diferentes níveis do riso, foram explorados oito momentos: 1) olhos se iluminam; 2) sorriso; 3) sorriso com dentes – boca entreaberta; 4) sorriso com respiração evidente; 5) sorriso com respiração evidente e voz; 6) começando a se bater; 7) batendo no outro; 8) tombando.

Em aula vivenciada no ano letivo de 2010-2011, o professor Jos Houben fez algumas considerações sobre o riso. Falou que o espaço do riso é caótico, pois o espaço é destruído, não se mantendo em ordem. Falou que o espaço é desestabilizado, existindo uma busca pelo chão, ruindo. Observando, pode-se perceber que o riso começa pelo espaço da cabeça, seguindo pelo peito, indo à bacia e depois ao chão. Ele destacou a importância da

respiração e afirmou que o riso pode ser atingido acionando-se a mecânica corporal.

No que concerne à transferência para uma expressão arquitetural ou cenográfica, pode-se exemplificar com o exercício denominado de *percurso de paixões ou estados*. Em pequenos grupos, são definidas três paixões ou estados (que não de “famílias” próximas, isto é, com diferentes características). Utilizando objetos, cada grupo deve criar um percurso a ser atravessado.

A articulação consciente dos elementos constatados na pesquisa corporal inicial é que possibilita uma representação visual (plástica ou arquitetônica) que pode despertar o ser humano a um estado ou sujeitá-lo a vivenciar determinadas características de uma paixão. No exercício, sem receber explicações ou direcionamentos, o “visitante” deveria atravessar o percurso-instalação de cada uma das paixões e vivenciar a dinâmica delas fisicamente.

Na vivência em 2010-2011 no LEM, os grupos utilizaram todo tipo de mobiliário e objetos

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

disponíveis na sala (bancos, banquetas, cadeiras, mesas, móveis cenográficos, colchões, colchonetes, etc). Finalizada a travessia pelas instalações, quem percorreu deveria identificar as paixões a partir de sua experiência corporal. Tanto as alternativas corretas quanto as erradas eram analisadas com a professora Pascale Lecoq, que orientava o atividade, sobre o que existia de características nas construções que levavam a propor tal alternativa, o que uma possuía diferente de outra. Nas considerações, também foi pontuada a diversidade de “escritas” plásticas utilizadas e as semelhanças, bem como a influência das cores em alguns materiais utilizados, assim como os tipos de materiais dominantes: madeira, ferro, plástico, espuma, tecido, etc.



Figuras 2, 3 e 4: Percurso pela instalação que condiciona fisicamente a determinadas paixões. Registro de algumas proposições no LEM, turma 2010-2011. (Fonte: arquivo pessoal).

O exercício do percurso exige: pensar na concretização do

espaço para a provocação da dinâmica, isto é, transpor de forma visual as relações espaciais e condicionar o corpo de quem transita. Em seu artigo de 1970, *Le corps e son image*, Lecoq argumentou neste sentido: “Os espaços construídos predisõem a certos gestos ou anulam o desejo de lhes fazer [...]. Os espaços construídos obrigam. Existem portas baixas para fazer as pessoas se curvarem, e outras altas para crescer, as portas de escravo e as portas de rei.” (1970: CXXXVII).

Este é um dos aspectos fundamentais da pesquisa iniciada na Escola de Arquitetura e prosseguida no LEM: a pesquisa sobre a relação do corpo com os espaços construídos (LECOQ, 1995).

O equilíbrio de forças

As primeiras experimentações corporais realizadas no LEM estão relacionadas a análise de duas ações: puxar e empurrar [*tirer e pousser*]. Por meio de diversos exercícios o tema é explorado e serve de referência ao longo de todo ano letivo.

As ações de puxar e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

empurrar estão ligadas à pedagogia de Lecoq desde os primeiros anos de sua escola em Paris, dentro da análise do movimento. Lecoq viu a partir destes dois movimentos, a dinâmica de atração e repulsão, de acolhimento e rejeição, muito mais do que movimentos mecânicos funcionais - viu uma dramaturgia que aflora da dinâmica: "puxar, empurrar não está apenas reservado para o transporte de móveis, mas também amar e odiar, dar e receber, se imprimir e se exprimir. As ideias, as opiniões, os amores nascem e morrem, se lançam e caem num ritmo que é o da vida." (LECOQ, 1967, p. 7).

Puxar e empurrar é diretamente aplicado no LEM em outras duas vertentes: para a análise do andar e para o trabalho de estruturação de construções.

Puxar e empurrar corresponde, na perspectiva lecoquiana, às grandes leis do movimento. Está no funcionamento do corpo (na respiração, no coração, no aparelho digestório) assim como no andar e na luta contra a gravidade, bem como na natureza.

Conforme Jacques Lecoq, é o "motor direcional" (1987, p. 103). São estas ações que estabelecem a tensão da verticalidade, no jogo de impulsão contrária à tração da gravidade sobre o corpo. A tensão corresponde ao embate entre essas duas ações antagônicas. A oposição das duas forças é o que gera a intensidade que permite atingir o equilíbrio e assim obter a imobilidade das formas contra a força da gravidade. A oposição é entendida como fundamental para gerar o equilíbrio e estabilidade de uma estrutura.

O exercício *O equilíbrio do platô*, descrito em *O corpo poético* (2010: 199 a 204) e que aparece no documentário *Les deux voyages*, é proposto para trabalhar no curso de formação de atores a noção de coro. É considerado como "um dos mais belos exercícios inventados na Escola" (LECOQ, 2010: 199). No LEM, ele é explorado com um sentido compositivo.

Um platô retangular deve ser imaginado como em equilíbrio sobre um eixo central. Uma pessoa entra no espaço, tomando um lugar central que permite

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

certos movimentos sem provocar uma “inclinação”, percebendo o espaço, conservando o platô em equilíbrio. Saindo desta região central, ela colocaria o platô em desequilíbrio, provocando uma inclinação. Assim, a entrada de uma segunda pessoa seria necessária para restabelecer o equilíbrio, devendo se posicionar em um lugar favorável para este fim, em relação à primeira pessoa. Esta entrada, então, estabelece uma dinâmica de relacionamento. Esta pessoa assume o controle da cena. Assim, ela se desloca pelo platô para diferentes lugares, em diferentes níveis de altura, com variações de ritmos, a primeira pessoa deveria então reagir para estabelecer o equilíbrio, deslocando-se. Quando a primeira pessoa decide não mais responder ao desequilíbrio, é necessária a entrada de uma terceira que restabelece o equilíbrio e passa a ser a condutora, devendo os outros dois reagir para manter o equilíbrio. Assim, até que juntas decidam não reagir, surgindo a necessidade de uma quarta pessoa entrar no platô. Isso segue sucessivamente até que sete ou

oito pessoas estejam no jogo.

Em *Sintaxe da linguagem visual*, Donis A. Dondis (2003), considerando os estudos da Gestalt sobre a percepção, utiliza termos semelhantes aos empregados no LEM: equilíbrio, tensão, atração e agrupamento.

Segundo a autora, o equilíbrio é a mais importante influência tanto psicológica quanto física sobre a percepção humana, sendo a referência visual mais forte, tanto em nível consciente quanto inconsciente. Ela destaca que o senso intuitivo de equilíbrio é inerente às percepções do ser humano. Parece ser este aspecto que a pedagogia lecoquiana faz apelo: sendo inerente e inconsciente, pode-se utilizá-lo exercitando a intuição.

Dondis explica que a colocação de um ponto ao centro de um retângulo corresponde a um equilíbrio simples e estático. Mas se colocado mais próximo a uma das laterais, gerará um desequilíbrio. Para harmonizar, a tendência é a busca pela simetria bilateral e o contrapeso, um tipo de formulação das menos complicadas que produz um efeito

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

ordenado e organizado, atingindo um estado de equilíbrio ideal.

No exercício do equilíbrio do platô, a proposta é de se criar um equilíbrio orgânico no espaço, não necessariamente geométrico. Lecoq relatou (2010) que há uma tendência a formações geométricas elementares: três pessoas tendem a se posicionar em triângulo, quatro em quadrado, cinco num círculo. Mas esta não é a única solução ao desafio:

Daí a pesquisa de uma repartição diferente dos lugares, com ritmos capazes de fazer viver situações dramáticas. Um ator pesa mais na periferia do praticável [platô] do que no centro, daí a necessidade de uma distribuição diversificada dos lugares para equilibrá-lo. Estar progressivamente de acordo com o tempo, com o espaço e com os outros, tal é a aposta desse jogo. (LECOQ, 2010: 201).

Dondis, por sua vez, afirma que “é mais dinâmico chegar a um equilíbrio dos elementos de uma obra visual através da técnica da assimetria” (2003, p. 43), que não é tão simples, envolvendo variações visuais de peso, tamanho e posição.



Figura 5: Exemplos: equilíbrio simétrico; equilíbrio com variações de peso e tamanho; equilíbrio com variação de tamanho, peso e posição. (Fonte: DONDIS, 2003)

É rumo a assimetria que a orientação do exercício do equilíbrio do platô visa conduzir os alunos, pois assim que surge um equilíbrio, alguém deve se mover para que o desequilíbrio surja e o movimento aconteça.

Após algumas rodadas do jogo do platô, outra regra passa a ser incorporada. Se antes uma pessoa equivalia em peso à outra pessoa, a partir de então quem conduz passa a ter o mesmo peso que todos os demais juntos. Cada pessoa que entra, provoca, conseqüentemente, um reagrupamento de todos os demais. Assim, segundo Lecoq, surge o coro diante de um herói.



Figura 6: Equilíbrio do platô: quando um é igual a muitos. (Fonte: imagem captura do documentário *Les deux voyages de Jacques Lecoq*)

Em um primeiro momento do

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

jogo, pode-se expressar a presença dos jogadores com a expressão numérica [1 = 1 = 1]. Com a proposta de variação do exercício que sugere que quem conduz tem peso igual a todos os demais, seria possível expressar assim: [1= 1+1]. Isto seria uma maneira de convencionar que o jogo aconteceria entre uma unidade simples (condutor ou herói) e uma unidade composta (grupo conduzido ou coro). Neste ponto, pode-se estabelecer nova relação com a Gestalt pela lei do agrupamento, conforme Dondis se refere.

Conforme ela, o ser humano tem necessidade de construir conjuntos a partir das unidades. Assim, dependendo da distância que separa dois pontos, pode-se ter a sensação deles se repelirem ou se atraírem se harmonizando. No que tange ao coro, Lecoq ressalta que ele pode se dissolver dependendo da distância que seus integrantes se posicionam. Dondis também escreve sobre como o olho humano tende a completar as conexões que faltam, ligar os diferentes pontos, estabelecer relações visuais em torno de

forças de atração.

Nas construções realizadas durante o LEM 2010-2011, Belekian e Pascale Lecoq observavam regularmente este tipo de aspecto, o caráter unitário das construções, se havia ligação entre os elementos ou se estavam como fragmentos dissociados, verificavam a tensão, tanto em construções tridimensionais quando bidimensionais.

A assimetria é investigada no LEM e é reforçada a ideia de que a dinâmica não é nem a simetria nem o equilíbrio, mas justamente a luta de dois elementos, a tensão.

Dinâmica, é o grande objetivo do trabalho do LEM, nos trabalhos corporais e construções. Lecoq, numa das ementas da ENSAPLV, assim esclareceu seu entendimento de dinâmica: "relação de forças, de tensões, e de pressões que caracterizam o que vive: o Movimento." (UNITÉ, 1982: 160).

Muito da pedagogia lecoquiana, especialmente do LEM, está baseado na questão da tensão. Dondis (2003) afirma que a tensão ou sua ausência é o

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

primeiro fator compositivo.

É interessante reconhecer que no exercício do equilíbrio do platô as sensações de atração ou repulsão e constituição de conjunto são vivenciadas diretamente pelo corpo como matéria e, indo além, como matéria dramática, aspecto aplicado tem todas as demais expressões construídas.

Sublinhe-se ainda, que todo pensamento sobre forma, sempre é proposto pela forma-movimento, entendida nesta associação indissociável.

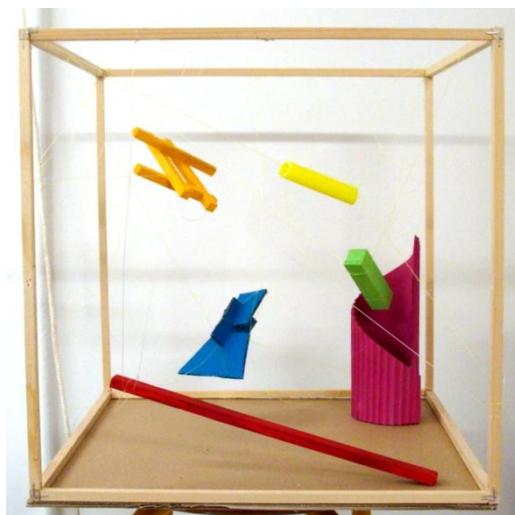


Figura 7: Composição no interior do cubo (40cm), estabelecendo diferentes relações de tensão entre objetos simples. A composição deveria considerar ser observada por cada uma das faces abertas. (Materiais: madeira, papelão, fio de nylon e tinta acrílica). Trabalho de Ismael Scheffler. (Fonte: arquivo pessoal)

A economia de ações físicas

A análise do andar segue o

estudo dos movimentos de puxar e empurrar. A partir deste trabalho, diversas atividades derivam no LEM. O entendimento da marcha em distinção aos andares é fundamental.

A marcha é o movimento biomecânico desprovido de qualquer emoção ou intenção, uma descrição de um ideal mecânico de todos os movimentos que possibilitam o deslocamento.

Lecoq considerava a “ideia” da marcha como um ponto de referência, que não existe na realidade, sendo um esquema necessário para compreender as diferenças e nuances dos andares individuais (LECOQ, 1998).

Em relação à marcha (inexistente) existem apenas os andares reais e “errados”, “defeituosos”, “impuros”. Estes, por suas diferenças em relação à marcha, são movimentos orgânicos, marcados pelas características anatômicas e fisiológicas particulares, pelos estados emocionais, pelas personalidades, pelas culturas, pelas individualidades. “O neutro, ele não é neutro, ele tende ao neutro. Significa que o neutro

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

absoluto não existe.” (BELEKIAN, 2011). Segundo Krikor Belekian:

quando se estuda a marcha, não se estuda apenas a marcha, se estuda também os andares, isto é, a marcha é o neutro dos andares. Disto, o aluno compreende o que é uma marcha mecânica, compreende o que é um andar dramático, compreende como o corpo neutro reage, compreende como o corpo dramático reage. (BELEKIAN, 2011).

Um dos princípios utilizados largamente no LEM é o *princípio da economia*: o mínimo para o máximo. Uma maneira fundamental de trabalhar, isto é, por meio da máscara neutra: “Quando dizemos ‘economia do movimento’, é o movimento que está ali, que é justo em razão do tempo, este momento dado. E todo o resto, após, é excesso. É interessante conhecer. É por isso que trabalhamos sobre a máscara neutra na escola e no LEM.” (LECOQ, Pascale, 2011).

Se um dos objetivos da máscara neutra é perceber melhor o corpo do ator e trabalhar na limpeza de seus gestos, outro será conduzi-lo a um processo posterior de dinamizar seu corpo, atribuindo acentos, ou de personalizar,

construindo personagens em drama. Se, por um lado, na pedagogia de Lecoq o termo neutralidade vai aparecer originalmente como a designação de um tipo de máscara (neutra), o princípio está presente de forma muito mais disseminada em todo o fundamento.

A neutralidade é um ponto ideal almejado, é um referencial de economia de movimentos para o corpo (para melhor perceber o movimento) e a calma (para melhor perceber as variações das paixões). São referenciais para permitir perceber as variações (LECOQ, 1998).

O processo de mimodinâmica está atrelado a um processo de economia, na medida em que visa captar as dinâmicas essenciais que se destacam, por exemplo, nas labaredas de uma fogueira ou em um touro. Na medida em que das labaredas se capta apenas os movimentos mais característicos (linhas, ritmos, amplitudes e níveis espaciais, concentrações de força, etc), se está abstraindo aquela imagem.

A mimodinâmica é, portanto, um processo de sintetização, de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

economia. Lecoq exemplifica:

Picasso traçando as linhas de um touro, mima nele inconscientemente o touro e recolhe uma essencialização de todos os touros que ele viu e que sua sensibilidade física aderiu. Estas linhas portadoras de força, de impulso, misturam cheios e vazios. Elas escapam dele, transformadas pela genialidade do artista. (1995: 49)

O mínimo para o máximo também é o princípio para a abstração, conforme Donis A. Dondis afirma:

é o começo de um processo de abstração, que vai deixar de lado os detalhes irrelevantes e enfatizar os traços distintivos. O processo de abstração é também um processo de destilação, ou seja, de redução dos fatores visuais múltiplos aos traços mais essenciais e característicos daquilo que está sendo representado." (2003: 90).

A abstração surge como decorrência da redução do detalhe visual a seu mínimo: "Em termos visuais, a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado." (DONDIS, 2003: 95). Lecoq defendia o vínculo entre a abstração e a realidade. Ele afirmava que para que as outras pessoas fossem tocadas e

pudessem compreender uma abstração, o artista deveria estar sempre em referência com o real pois "se não há real na abstração, isso não tem nenhum sentido." (LECOQ, 1998).

No LEM, este princípio de economia é critério para aperfeiçoar não apenas o movimento corporal, mas também eliminar todo decorativismo visual gratuito, em uma sintetização das formas. Este princípio basilar, se inicialmente era aplicado como uma norma para a conscientização corporal do ator, no LEM também é referência para todo trabalho plástico realizado.

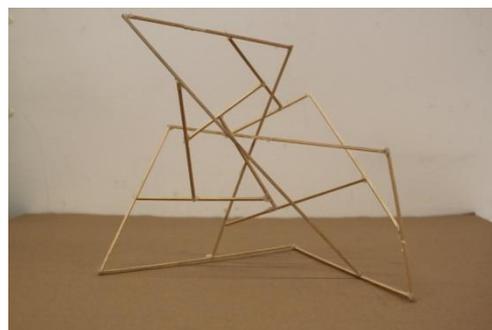


Figura 8: Pequena estrutura satelizada. Exercício de construção considerando sempre três pontos de conexão entre cada vareta, buscando utilizar o mínimo de varetas. (Materiais: varetas de madeira e cola quente). Trabalho de Ismael Scheffler. (Fonte: arquivo pessoal)

Considerações finais:

De forma rápida e bastante pontual, foram abordados quatro importantes aspectos da proposta pedagógica desenvolvida no

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Laboratório de Estudos do Movimento: o método de transferências, o estado de calma e o princípio da neutralidade, o equilíbrio de forças, a economia de movimentos.

Observando-se os aspectos apontados, é possível reconhecer como estes estão significativamente correlacionados: a apreensão de um dos aspectos envolvidos contribui para a compreensão dos demais. O mimo, segundo Lecoq, se torna elemento essencial para a compreensão destes aspectos, bem como os estudos sobre a mecânica do movimento das ações de puxar e empurrar e o andar.

A neutralidade também pode ser percebida como um parâmetro fundamental, seja pelos exercícios com a máscara neutra, pela calma, pelo entendimento do movimento mecânico, distinto dos movimentos dinâmicos, e estes dos movimentos poéticos. É importante ressaltar que o princípio do mínimo para o máximo, significativamente apregoado no LEM, também é base fundamental de outros estudiosos que se tornaram

referências para Lecoq, como Georges Hébert e seus estudos da educação física, Paul Bellugue e seus estudos nas artes visuais em relação ao corpo, Marcel Jousse e sua antropologia do gesto.

O processo no LEM requer do aluno o despertar de sua sensibilidade corporal e a valorização da intuição visual. Muitos temas tratados abrangem princípios dos estudos da Gestalt da forma, aqui pontuados a partir de Donis A. Dondis, aplicados na formação e produções de artes visuais, design e arquitetura. Não por acaso, o LEM é considerado como uma escola do olhar. Diferentemente de propostas pedagógicas que tomam as “leis da Gestalt” como princípios a serem assimilados externamente pelo estudante, há no LEM a prerrogativa de um ensino a partir de metodologias ativas para que o aluno descubra pelas próprias constatações os princípios que, significativamente, podem ser acessados pela percepção sensível e pela intuição. Percebe-se assim, como princípios pedagógicos da Escola Nova são adotados na pedagogia lecoquiana, tanto

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

aplicados no LEM quanto na formação de atores.

O LEM possui uma complexa estrutura pedagógica que se desdobra para além do aqui exposto. Afirmá-lo como um laboratório de cenografia experimental, significa tomar com conceito "cenografia" de forma muito abrangente, para além da compreensão de produção de cenários: "A cenografia deve oferecer ao jogo do ator um espaço favorável. Ela não pode ser um fundo decorativo ou simplesmente significante, mas engajar um espaço de jogo." (LECOQ, 1995: 49). Mesclam-se linguagens, desterritorializam-se as produções, instiga-se a criatividade na busca pela construção de imagens potentes que tragam plenitude ao olhar do espectador.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BELEKIAN, Krikor. Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École International de Théâtre Jacques Lecoq. Paris, 14 de abr., 26 de maio.

e 16 de jun. de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (149 min.) Francês. Entrevista.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LE LABORATOIRE d'Etude du Mouvement. Ecole Internationale de Théâtre Jacques Lecoq. Página da internet. Disponível em: http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html . Acesso em: 14 ago. 2019.

LECOQ, Jacques. Le mouvement et le théâtre. Atac Information, n.13, p.07, 1967.

LECOQ, Jacques. Le corps et son image. Architecture d'Aujourd'hui, n. 152, p. CXXXVI e CXXXVII, oct./ nov. 1970.

LECOQ, Jacques. (Org.). Le Théâtre du Geste: mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques. L.E.M. Mouvement et espace. Actualité de la Scénographie, n. 74, p. 48-49, 15 juin 1995.

LECOQ, Jacques. Une conversation avec Jacques Lecoq : De la Leçon de théâtre comme ouverture vers la quête d'un "ailleurs" qu'on transmet sans le posséder... ou l'art de régler les moteurs invisibles du visible! Entrevista concedida a Christophe Merlant em 1998. Disponível em: <http://ddata.over-blog.com/xxxyyy/1/22/65/75/Jeannette/Une-conversation-avec-Jacques-Lecoq-1998.pdf> Acesso em: 14 ago. 2019.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: SENAC São Paulo; SESC SP, 2010.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

LECOQ, Pascale. Entrevista a Ismael Scheffler com a participação de Antoine Blanchet na École International de Théâtre Jacques Lecoq. Paris, 12 de abr., 16 de maio de 2011. 3 arquivos de Áudio do Windows Media (.WMA) (85 min.) Francês. Entrevista.

LES DEUX Voyages de Jacques Lecoq. Realizado por: Jean-Noël Roy e Jean-Gabriel Carasso; coprodução: La Sept ARTE, On Line Productions, ANRAT, 1999. 1 DVD (175 min), son., color.

JOUSSE, Marcel. L'anthropologie du geste. Paris: Gallimard, 2008.

RODRIGUEZ-VEGA, Severino. Corps-PI. 1985. 172 f. Trabalho de diplomação/ Mémoire de 3ème cycle (Graduação em Arquitetura) - Unité pédagogique d'Architecture n. 6, École d'Architecture de Paris - La Villette, Paris, 1985.

SCHEFFLER, Ismael. O Laboratório de Estudo do Movimento e o percurso de formação de Jacques Lecoq. 2013. 591 f. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

SCHEFFLER, Ismael. Atuação docente de Jacques Lecoq na formação de arquitetos: laboratórios de cenografia experimental. Revista Arte da Cena, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018a, p.34-64. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54973/32607> Acesso em: 12 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e o Laboratório de Estudo do Movimento (LEM): da escola de arquitetura a um espaço autônomo de cenografia

experimental. Revista Cena, Porto Alegre, n. 27, p. 47-59, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/87785>. Acesso em: 14 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. Jacques Lecoq e a Antropologia do Gesto de Marcel Jousse. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v.9, n.17, mai. 2019. P. 195-227. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/827/pdf_1. Acesso em: 02 jun. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. As estruturas portáteis no Laboratório de Estudo do Movimento [mesa temática: Investigações acerca do Mascaramento nas Artes da Cena]. Anais do X Congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas, 15 a 20 de outubro de 2018. Natal, RN. v. 19, n. 1, 2018b. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4057/4132>. Acesso em: 12 ago. 2019.

SCHEFFLER, Ismael. O Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq. Anais do VII Congresso da Abrace - Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas, 08 a 11 de outubro de 2012, Porto Alegre, RS, v. 13, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2496/2630>. Acesso em: 12 ago. 2019.

UNITÉ Pédagogique d'Architecture n° 6. École d'Architecture de Paris La Vilette. Activités d'Enseignement 1982-1983. École d'Architecture de Paris La Vilette. Ago. De 1982. 391p.

Mesa Redonda
ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

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

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira¹

Em estudos anteriormente realizados², desenvolvidos a partir de conceitos próprios da área de Processos e Técnicas de Construção Teatral, venho discutindo questões que envolvem as variadas representações dos fenômenos da virtualização e construção do espaço, seja este arquitetônico, teatral, cênico ou mesmo urbano, como uma das possibilidades que possam a vir

caracterizar os ambientes, principalmente nos séculos XX e XXI. Percebe-se que o espaço contemporâneo é caracterizado, também, como herança direta das experimentações de nomes como de Le Corbusier e Walter Gropius (no século XX), como representantes do Movimento Moderno europeu, estabelecendo relações com o momento de ruptura com o Modernismo, quando surgem os novos paradigmas que caracterizam a pós-modernidade (século XIX).

Em minhas pesquisas, procuro trabalhar com o binômio 'tempo' e 'espaço', por considerar os mesmos como conceitos fundamentais para a expansão da realidade aplicada à fruição dos espaços gerados pela arquitetura, especificamente aquela voltada para os teatros. Neste tipo de arquitetura, o aproveitamento também deve ser pensado levando-se em consideração o lugar reservado para a plateia, fator determinante para a imersão dos espectadores durante o ato dramático. Nesse campo de investigação, o autor de referência utilizado é Jean Baudrillard e suas teorias pós-modernas que

¹ Arquiteto e urbanista. Professor Adjunto do Departamento de História e Teoria da Arquitetura da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em Artes Cênicas.

² SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. "Algumas relações entre o espaço teatral e o espaço público urbano." (in:) *Caderno de resumos / 2ª 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, 2014. 83p. Disponível em: <file:///C:/Users/acer/Downloads/caderno-resumos-jornada-2014.pdf>. Acesso em: 28/11/2018.

_____. "O espaço reinventado: efeitos da virtualização no século XXI." (in:) *Caderno de resumos / 1ª 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, 2012. 65p. Disponível em: <file:///C:/Users/acer/Downloads/caderno-resumos-jornada-2013.pdf>. Acesso em: 28/11/2108.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

abrangem a construção do simulacro, não só em consequência da ação dramática, mas também pela experiência de vivência sensorial das arquiteturas, formas, códigos, digitalidades, estéticas e objetos sem referência que se apresentam mais reais do que a própria realidade, ou seja, são “hiper-reais”.

Estes estudos apontam que a edificação teatral contemporânea, cada vez mais, lança mão dos recursos técnicos a serviço de seu arranjo, ratificando o emprego de tecnologias, particularmente o uso de vídeos e projeções, construindo elementos que configuraram o espaço cênico em que a hibridização pode ser percebida como fruto do surgimento da tecnologia digital e da nova paisagem cultural, em que o ser humano está mergulhado em uma realidade de constantes interferências midiáticas. Contudo, a maioria dos espaços teatrais ainda se vê presa à configuração espacial italiana.

Seguindo a metodologia e lógica de análises já desenvolvidas dentro dos universos da História e

Teoria da Arquitetura e dos Processos e Técnicas de Construção Teatral, para esta pesquisa, investiga-se sobre o repertório do arquiteto Flávio Império (1935-1985). Império foi cenógrafo, artista plástico, figurinista, diretor e professor, iniciando sua carreira na periferia de São Paulo como cenógrafo, figurinista e diretor no grupo de teatro amador da Comunidade de Trabalho Cristo Operário. Flávio Império ganhou destaque através da linguagem aplicada às suas concepções sobre o espaço cênico, num momento em que o naturalismo da encenação predominava no país.

Em poucos anos Flávio se tornou o nome mais importante da cenografia paulista. [...] A transformação empreendida por Flávio foi a desnaturalização do cenário realista do drama burguês e a produção do novo espaço cênico para o teatro épico e brechtiano no Brasil.³

Especificamente, interessa neste artigo analisar a atuação de Império entre o final dos anos de 1960 e início dos 1970, tendo a reforma do Teatro Oficina (1967) como ponto de partida, pois, em

³ ARANTES, Pedro Fioravante. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 60

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

termos de composição da lógica projetual de arquiteturas teatrais, é possível notar os traços característicos do gênio criador de Império. O projeto de reforma do Oficina foi desenvolvido por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre

A reforma foi pensada como um espaço de caráter provisório instalado na frente do estreito e comprido lote urbano da companhia teatral, preservando o antigo casarão da parte posterior do terreno, que seria utilizado como apoio à sala de espetáculos (camarins, depósitos, salas de ensaio).⁴

Em 1958, três alunos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro deram corpo ao Grupo Arquitetura Nova, o qual, nas palavras de Gorni, transmitiu que

A intensa colaboração entre os três arquitetos durante os anos 60 representa uma radicalização política quanto aos processos de produção na arquitetura e nas artes de modo geral. O seu trabalho em conjunto se estendeu após a graduação - em 1961 - e quase imediata admissão como docentes na referida faculdade - em 1962. A maior parte da colaboração do grupo está centrada no decorrer da década de 60. Muito embora tivessem vínculos de diversas naturezas, os três arquitetos eram extremamente diferentes quanto aos procedimentos criativos e opções políticas

⁴ Disponível em: <
<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>>. Acesso 23/12/2018.

adotadas por cada um. Assim procurei resgatar as contribuições e particularidades de Império em sua atuação dentro e fora do Grupo. Império sempre se interessou por diversas áreas artísticas, sendo que seu currículo envolve o trabalho com direção teatral, cenografia, arquitetura cênica, desenho e pintura, arquitetura e ensino de desenho e linguagens visuais.⁵

Nesse sentido, o Grupo representou uma visão política radical em termos de produção no campo da arquitetura e, também, nas artes. Flávio Império destacou-se por sua obra e formação peculiares.

Tomando parte de produções em grupos como o Teatro de Arena e Teatro Oficina, Império mergulha no tema da espacialidade e da visualidade da cena como elementos constitutivos essenciais ao espetáculo e ao entendimento do espaço teatral. Busca diálogo com o legado de Adolphe Appia e Gordon Craig, transitando com extrema liberdade entre o palco italiano convencional

⁵ GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Orientador Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade. São Carlos, 2014, p. 01.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

e o uso de espaços cênicos alternativos. Além do conhecimento adquirido em seu processo de leitura espacial, tira partido das diversas situações arquitetônicas.

Em suas duas primeiras criações junto ao Teatro Oficina, em 1962, Império produziu a cenografia para as montagens de “Um Bonde Chamado Desejo” e “Todo Anjo é Terrível”. Tais experiências junto ao Teatro de Arena e ao Teatro Oficina abriram-lhe um leque de possibilidades para exercitar uma alternância de soluções criativas, graças à diferença entre as linhas estético-ideológicas abraçadas por cada um desses grupos. Os trabalhos junto aos dois importantes grupos paulistas, durante a década de 1960, foram determinantes na construção de seu embasamento artístico e repercutiram em trabalhos futuros, tanto em teatro como em arquitetura.

O início da década de 1970 marca uma notável reviravolta no seu trabalho artístico, período coincidente com a saída do Brasil por parte de vários de seus

companheiros de trabalho e com o endurecimento do regime ditatorial militar, instaurado desde 1964. Nessa época, Império conhece e estreita relações com o grupo teatral norte-americano *Living Theater*, que lhe acrescentou subsídios no que tange ao questionamento da ordem social vigente.

Ao final da década de 1970, Império deixou a USP e se dedicou a viagens de cunho cultural, com viés de pesquisa artesanal, as quais foram muito enriquecedoras para seu experimentalismo artístico. Já nos anos 1980, Flávio Império voltou a lecionar, sem deixar de lado sua curiosidade pela produção artesanal observada em seus inúmeros trabalhos artísticos ou em qualquer suporte que lhe despertasse o sentido criativo.

Tendo em vista as questões acima, buscamos inter-relações a partir das respostas plástica, funcional e formal dadas à reforma do Teatro Oficina, em 1967, e das relações existentes entre o processo de criação de espaços teatrais, performances e estética de espaços cênicos, a fim de gerar conhecimentos teóricos e práticos próprios da ordem da arquitetura teatral, bem como da cenografia,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

“tendo como referencial teórico o conceito de cena entendida como processo de criação autônoma e global, baseado na ideia de pluralidade *sígnica*”⁶ e a bibliografia relacionada ao Movimento Moderno no Brasil.

Ao longo da pesquisa temos buscado recuperar e analisar o material iconográfico, técnico e textual do arquiteto, artista e cenógrafo, montando e catalogando o repertório teórico-conceitual utilizado pelo arquiteto na sua experiência neste projeto, traçando paralelos com sua incursão pelo campo da cenografia e das artes, quando possível.

Paralelamente, temos buscado reconstruir e ratificar a poética existente no universo relacionado à espacialidade da edificação teatral projetada por Império, dentro de seu repertório específico, que inclui estética, técnica, subjetividade, espacialidade e linguagem como métodos e processos de construção.

⁶ Disponível em: <
<http://www4.unirio.br/espacoteatral/linhas-pesquisa.asp>>. Acesso em: 28/11/2018

Flávio Império foi um arquiteto, cenógrafo e artista que dominou códigos e linguagens diversas relacionadas ao espaço, sendo que sua extensa produção compreende importantes trabalhos no campo da cenografia. Sua primeira experiência profissional num espaço cênico foi a elaboração da cenografia e dos figurinos de “Morte e Vida Severina”, para o Teatro Experimental Cacilda Becker, em 1960, antes mesmo de se graduar. Sérgio Ferro, ao assistir a essa montagem,

conta que ficou convencido de que Flávio estava dando uma espécie de confirmação do que deveria ser feito em arquitetura: materiais simples (saco de estopa engomado e amassado nas roupas, papel e cola nas caveiras de boi) transfigurados pela *invenção lúcida* convinham mais ao nosso tempo [e lugar] do que a contrafação de modelos metropolitanos.⁷

A análise do conjunto da produção arquitetônica de Império por meio da concepção das questões envolvidas na sua compreensão espacial e em seu pensamento arquitetônico levam ao conceito de “miserabilismo” e “poética da economia”, para além

⁷ ARANTES, *op. cit.*, p. 60

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

de sua inserção no Grupo Arquitetura Nova, a saber:

Tal constatação motivou-os a lançar a plataforma de uma poética arquitetônica própria à situação no conflito: "Do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma *nova estética* que poderíamos chamar a 'poética da economia', [...]." A *poética da economia*, entretanto, deve ser entendida não apenas como uma arquitetura realizada a partir de poucos recursos, mas estabelecida dentro das contradições entre capital e trabalho no capitalismo.⁸

Em 1966, um incêndio destruiu a sede na qual funcionava o Teatro Oficina, em São Paulo. A adaptação da edificação da década de 1920 para teatro era projeto do arquiteto Joaquim Guedes, sendo que as causas do incêndio permanecem desconhecidas.⁹ O reconhecimento do Teatro Oficina pode ser comprovado, para além das inúmeras apresentações ocorridas ao longo de sua história, no Parecer de Tombamento redigido pelo próprio Flávio Império em 1982:

⁸ *Ibidem*, p. 71

⁹ SILVA, Isabela Pereira Oliveira da, *Bárbaros Tecnicos: cinema no Teatro Oficina*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Atropologia Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestra, 2006.

Sobre o "tombamento" do edifício onde funciona o Teatro Oficina de São Paulo pelo CONDEPHAAT, meu parecer é totalmente favorável, por razões que se encontram apoiadas na opinião de nossos historiadores e críticos especializados quanto à importância dos trabalhos realizados pelo Grupo Oficina. Todos os registros existentes sobre seu pensamento, sua atividade, repercussão e crítica encontram-se documentados, organizados e, em parte, publicados pelo próprio Grupo [...]. No edifício do Teatro Oficina todos esses sinais estão completamente presentes: 1. A velha casa original nas suas dependências de fundos: porão, alpendrados e salas, cobertura e caixilharia de madeira. 2. Metade da frente transformada em salas de espetáculos, com suas paredes de contorno descascadas de revestimento, revelando no assentamento dos tijolos suas funções primeiras: arcadas dos porões, paredes de apoio do telhado, intersecção de paredes, etc. O "teatro" propriamente dito, o "lugar da ação teatral na sua relação palco-plateia, [...]. 3. A situação urbana do edifício em bairro de periferia de centro: o BIXIGA ou Bela-Vista.¹⁰

Construída na década de 1920, em um casarão típico da arquitetura paulista daquela época, por imigrantes italianos, a primeira sede para o Teatro Oficina não se adequava ao conceito de teatro do Grupo, o que levou à reforma do edifício, com projeto de Guedes, que usou uma

¹⁰ Disponível em: <teatrooficina.com.br/wp-content/uploads/2017/03/parecer-flavio-imperio.pdf>. Acesso em: 21/12/2018.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

configuração tipológica de 'sanduíche'.¹¹ Nessa configuração, o palco ficava situado entre duas áreas de plateia, alocadas de frente uma para a outra, permanecendo desta forma até o incêndio em 1966. No início da década de 1980, o parecer elaborado por Império (acima citado) para o Órgão Estadual de Preservação do Estado de São Paulo, reitera a prática do Teatro na intenção de conferir uma aceção particular de transformação inalterável ao edifício, como se vê

É neste ponto que a lei, ao reconhecer este documento, não poderia mais ter dissociado o valor imaterial do valor material do Teatro Oficina. Império impregnou oficialmente o edifício de vida ao mesmo tempo em que eternizou o gesto dos artistas. Reconhece que aqueles gestos são capazes de operar transformações permanentes no espaço ao mesmo tempo em que o edifício é, e deve ser, capaz de absorver as ações do tempo.¹²

¹¹ Ver Evelyn F. W. Lima. 2018. "Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi". (In:) Andrew Filmer; Juliet Rufford. (Org.). *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. 1.ed. London: Bloomsbury Methuen, 2018, v. 1, p. 35-48.

¹² VERGUEIRO, Frederico. *(Re)existência de Lina Bo Bardi: em defesa do Anhangabaú da Felicidade*. Disponível em: Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.158/4862>>. Acesso em: 21/12/2018.

A relevância do Teatro Oficina não está pautada somente nas suas ações durante o regime da ditadura militar, mas principalmente na sua concepção de teatro: um instrumento catalizador de lugares, tempos e cenas.

Seu objetivo era transformar a cena cultural brasileira inserida na nova realidade brasileira. Eles desejavam um diálogo mais próximo entre público e arte, ao desmontar o conceito de teatro convencional, com o palco apartado do público, e atuar junto do público. Começaram por mudar a encenação a fim de atuar mais próximos ao público, oferecendo a oportunidade da integração entre atores e público, conectando-se mais diretamente com a realidade social.¹³

Apagadas as chamas que colocaram a edificação original em ruínas, Flávio Império é designado para fazer o projeto de reconstrução da edificação teatral. Como poeta do espaço, com sua sensibilidade e senso estético peculiares, junto a Lefèvre, concebem a nova edificação. A plateia foi disposta em uma arquibancada de concreto com acessos laterais. Já o palco, à maneira italiana, contava com um círculo central giratório, criando uma nova configuração para o

¹³ BREIA, Maria Teresa de Stockler; MINOZZI, Celso Lomonte. *A cena brasileira e o Teatro Oficina*. 2006. Disponível em: <<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>>. Acesso em: 21/12/2018.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

teatro, diferente da original, como descrevem os curadores do site de Flávio Império

O palco, italiano, apresentava uma plataforma central giratória, e se interpunha entre a antiga construção e uma arquibancada de concreto, que avançava até o alinhamento da calçada; os acessos ao interior eram laterais e em meio-nível da plateia. Na perspectiva do ator, o espaço afinava em direção à rua com altura crescente da arquibancada e decrescente do forro e no encontro dessas superfícies era instalada, em balanço sobre a calçada, a cabine técnica de som e iluminação, equipamento funcional que entrava na composição da nova fachada do teatro. Nesse palco estreou *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, com direção de José Celso Martinez Corrêa, cenografia e figurinos de Helio Eichbauer, marco da história da dramaturgia nacional.¹⁴

Nos anos seguintes, as ocupações irregulares, a situação político-econômica do país e uma disputa judicial deixaram o edifício em ruínas. Graças ao parecer elaborado por Flávio Império para o Conselho do Patrimônio Histórico, Arqueológico e Artístico do Estado de São Paulo, teve início um novo projeto para o Teatro Oficina, a cargo da arquiteta Lina

¹⁴ Disponível em:
<<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>>. Acesso em: 21/12/2018.

Bo Bardi e equipe. “Surgia, em 1984, o ‘teatro-rua’: palco longitudinal em desnível ladeado pela plateia alojada em galerias de tubos de aço desmontáveis que hoje conhecemos.”¹⁵

Desta forma, ao se constatar o potencial criativo presente na construção do acervo estético de Flávio Império, pretende-se reforçar que a principal intenção desta pesquisa se reporta à relação entre a resposta estética, técnica e formal do projeto de reforma do Teatro Oficina, após um incêndio destruir a edificação anterior, em 1966. A escolha dessa abordagem se dá pela forte presença do caráter simbólico presente no projeto e no traço de Império, além de marcar uma fase específica na sua vida onde o arquiteto, juntamente com Rodrigo Lefèvre, se envereda pela busca constante por outros caminhos relacionados à representação e apreensão do espaço; porém, sem abrir mão de suas escolhas estéticas relacionadas à “poética da economia” e aos elementos-chave presentes no vocabulário construído pelo Grupo Arquitetura Nova.

¹⁵ *Ibidem*.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Autores dedicados à Teoria e História da Arquitetura, especificamente sobre a produção paulista correspondente ao período conhecido como Modernismo, como Hugo Segawa (1999), com sua obra de cunho histórico, e também crítico, na qual é possível obter informações e dados relevantes da arquitetura brasileira de quase todo o século XX. Segawa evidencia a existência, em cada momento da história, das diversas tendências projetuais que procuram caminhos próprios. Já Villanova Artigas (2004) colabora para esta pesquisa quando aborda sobre o processo dos seus primeiros escritos, que envolve suas aulas inaugurais, além de vários ensaios sobre o projeto da arquitetura modernista. Pedro Fiori Arantes (2011) aborda, numa pesquisa tão profunda quanto completa, as contribuições do Grupo Arquitetura Nova para a construção do vocabulário técnico, estético, político e revolucionário das últimas décadas da arquitetura modernista paulistana. Contudo, uma vez que pretendo salientar outras abordagens que julgo

pertinentes dentro do contexto da criação subjetiva ligada a Flávio Império, 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. Com vistas a maior compreensão da fruição dos espaços, busca-se a fenomenologia, pela ótica de teóricos como Merleau-Ponty, (1999-2009) e Gaston Bachelard (2000), que se destaca na geração do 'olhar que devaneia', nos passando a noção de um contemplar poético, pois o olhar próprio do devaneio só se precipita no mundo ao se deparar com síntese da poesia.

Através da proposta de Bachelard, o olhar poetizador dobra o objeto que admira dando a ele os valores de uma imaginação, de uma outra realidade. É neste sentido que se pretende entender o ato de contemplar, ou seja, incorporado a um ímpeto criativo, presentes na visualidade espacial sempre almejada por Flávio Império.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Josette Féral esclarece sobre o "teatro performativo"

Performer, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo da de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana. Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (mesmo se Lyotard utiliza o termo), sua origem poderia ser retrçada nas pesquisas linguísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que "executam uma ação".¹⁶

Uma vez que se deseja a interseção entre os diversos campos de criação do espaço, por Império, a contribuição de Patrice Pavis acerca da análise dos espetáculos (2010) mostra que esse território ainda é um tema pouco discutido, uma vez que os pesquisadores que se aplicam ao estudo não esclarecem a metodologia utilizada. Além disso, pesa a questão da abordagem ser complexa para ser desenvolvida por uma só pessoa. Pavis também contribui ao trazer o espectador, ou usuário da edificação teatral,

¹⁶ FÉRAL, 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: 28/11/2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>.

para a discussão, já que o mesmo, em grande parte das vezes, não consegue conceber e elaborar toda a logística que envolve o ambiente cênico, estabelecendo, dessa forma, sua própria opinião a respeito da experiência gerada da relação palco-receptor.

Ainda sobre a percepção do espectador e a fruição, os ensaios de Jacques Rancière (2012) consideram que estabelecer uma relação entre obras distintas pode se configurar em uma oportunidade para um distanciamento radical das implicações teóricas que amparam os debates sobre as formas de espetáculo teatral, as quais colocam corpos em ação diante de um público. Sobre o "espectador emancipado", Rancière afirma que "os pressupostos teóricos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política"¹⁷ podem ser reunidos numa "fórmula essencial" que nomeia por paradoxo do espectador. Considero relevante também destacar que

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 08

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

A ênfase de sua crítica e a importância de ser lido recaem sobre a análise que ele faz sobre a política da arte e da cultura contemporâneas. Os três regimes estéticos – o ético, o representativo e o estético – que percorrem sua obra constituem a filosofia política da qual se ocupa.¹⁸

A visualidade proposta por Império como um criador de espaços também pode ser analisada sob o prisma dos estudos de cenografia de Pierre Sonrel (1984), uma vez que o criador do espaço cênico pode ser entendido como artista, responsável pela identidade visual da performance e também como co-participante no processo de sua concepção, elementos que são facilmente percebidos nos estudos de caso aqui propostos.

¹⁸ JULIANO, Dilma Beatriz Rocha; HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann. "O paradoxo do espectador em Rancière." (in:) *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v.8, n.2, p.417-424, jul./dez. 2013. Disponível em: <linguagem.unisul.br/paginas/ensino/po_s/linguagem/critica-cultural/.../080218.pdf>. Acesso em: 28/11/2018.

Referências bibliográficas

AMARAL, Gláucia. *Flávio Império em cena*. São Paulo: SESC, 1997.

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

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João Pereira. Relógio d'Água, 1991.

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

CARLSON, Marvin. *Places of Performance: the Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, Cornell University Press, 1989.

CORVIN, Michel. 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>>

FERRO, Sergio. *Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

GORNI, Marcelina. *Flávio Império: arquiteto e professor*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. São Carlos, 2014.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

HAMBURGUER, Amelia Imperio; KATZ, Renina. *Flávio Império*. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1999.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1995.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. "Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi" In: Andrew Filmer; Juliet Rufford. Org. *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. 1ed. London: Bloomsbury Methuen, 2018, v.1, p.35-48.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck, "Espaços teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro SESC fábrica da Pompéia," (In:) E. F. W. L. *Espaço e Teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, v.1, 2008, p.12-29.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MONTEIRO, Cassia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografias. Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

MARCONDES, Rogério. *Flávio Império, teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares*. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Ciências. Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura., 2017.

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

_____. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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.

_____. «Le théâtre kaléidoscopique». (in:) *Art et architecture, Aujourd'hui N°17*, mai 1958.

_____. *Scénographie. Sémiographe*. Paris: Denoel/Gonthier, 1971.

_____. *50 Ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Biro Editeur, 2004.

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.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2014.

SILVA, Isabela Pereira Oliveira da, *Bárbaros Tecnizados: cinema no Teatro Oficina*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. *Espaços cênicos: do 'Teatro Total' às tecnologias digitais*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, para o título de doutor em Artes Cênicas, 2012.

SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Editora: [Librairie théâtrale](#), 1984.

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

_____. *The Secret of Theatrical Space*. Applause: New York. 1993.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Documentos meio eletrônico

BREIA, Maria Teresa de Stockler; MINOZZI, Celso Lomonte. *A cena brasileira e o Teatro Oficina*. 2006. Disponível em: <<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>>.

FÉRAL, 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>.

IMPÉRIO, Flávio. Disponível em: <www.flavioimperio.com>.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha; HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann. "O paradoxo do espectador em Rancière." (in:) *Crítica Cultural (Critic)*, Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013. Disponível em: <linguagem.unisul.br/paginas/ensinopos/linguagem/critica-cultural/.../080218.pdf>.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. "Algumas relações entre o espaço teatral e o espaço público urbano". (in:) *Caderno de resumos expandidos / 2ª 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, 2014. 83p. Disponível em: <<file:///C:/Users/acer/Downloads/caderno-resumos-jornada-2014.pdf>>.

_____. "O espaço reinventado: efeitos da virtualização no século XXI." (in:) *Caderno de resumos / 1ª 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, 2012. 65p. Disponível em: <<file:///C:/Users/acer/Downloads/caderno-resumos-jornada-2013.pdf>>.

SVOBODA, Josef. "I Segreti dello Spazio Teatrale." Genova, Museo S. Agostino. 14 gennaio 2001 (in:) *Museo virtuale di scenografia* <<http://www.geocities.com/mvsscenografia/index.html>>.

TEATRO OFICINA. Disponível em: <teatroficina.com.br/wp-content/uploads/2017/03/parecer-flavio-imperio.pdf>.

VERGUEIRO, Frederico. *(Re)existência de Lina Bo Bardi: em defesa do Anhangabaú da Felicidade*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/14.158/4862>>.

A historiografia da arquitetura teatral no Brasil: poucos estudiosos envolvidos

Evelyn Furquim Werneck Lima¹

É fato que a historiografia da arquitetura tem sido enriquecida com alguns trabalhos de revisão com base em novas leituras, fontes e métodos. Entretanto, são raras as obras historiográficas especificamente referentes à arquitetura destinada a abrigar o fenômeno teatral.

Há 25 anos investigando os rumos e as mudanças de paradigmas da arquitetura teatral no Brasil e no mundo ocidental e no intuito de averiguar especificamente o que os historiadores têm publicado sobre este programa arquitetural, decidimos empreender um ambicioso projeto. Submetemos ao CNPq um projeto de amplo escopo no sentido de abarcar a historiografia selecionada existente sobre o tema. O projeto ora em desenvolvimento, com finalização

prevista para 2022, propõe avaliar a historiografia da arquitetura teatral a partir do Renascimento, em diferentes etapas, à luz de conceitos emitidos por historiadores como Manfredo Tafuri (1975) e Kenneth Frampton (2003[1980]). Em que pese à arquitetura destinada às artes performáticas ter sido estudada por alguns historiadores da arquitetura no âmbito de outras tipologias, em geral, nas universidades europeias e norte-americanas, são alguns historiadores do teatro que têm investigado espaços teatrais com maior detalhamento. Uma análise crítica da introdução da historiografia da arquitetura teatral no âmbito europeu e norte-americano é objeto de um outro *paper* ainda inédito².

Na *IV Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura* de 2018, apresentamos um primeiro esboço teórico-metodológico para o desenvolvimento da pesquisa e o que discutimos nesta Jornada são os primeiros resultados das investigações em relação aos historiadores da arquitetura de teatros no Brasil que se dedicaram a

¹ Arquiteta e historiadora. Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Unirio. Pesquisadora 1-B do CNPq e pesquisadora da FAPERJ. Coordenadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. O projeto ao qual este artigo se vincula é apoiado pelo CNPq.

² LIMA, Evelyn F.W. Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente (1927-2017) (inédito)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

estudar os séculos XX e XXI, enfatizando neste *paper* a constatação da grande lacuna desses estudos em nossas universidades.

Neste estudo aqui apresentado investigamos as obras: *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981) de Yves Bruand; *Arquitetura moderna brasileira* (1982) de Marlene Milan Acayaba e Sylvia Ficher, *Arquitetura no Brasil 1900 – 1990* (1997) de Hugo Segawa e *Brasil: Arquiteturas após 1950*, (2010) de Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein e *Arquitetura e Teatro*. De Andrea Palladio a Christian de Portzamparc, de Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo Brugger Cardoso (2010).

Apesar de ser muitas vezes criticada, a obra do francês Yves Bruand foi a primeira obra verdadeiramente compreensiva da arquitetura que ele denomina “contemporânea” enfocando o que se projetou e construiu no Brasil do século XX. Trata-se de uma tese de doutorado defendida na Sorbonne e o autor é um arquivista paleógrafo que trabalhou na USP nos anos 1970 e se interessou pela história da arquitetura brasileira. Ainda que o livro, publicado na França em 1981,

seja considerado pelos especialistas como muito ufanista em relação ao Movimento Moderno no Brasil, consideramos esta obra sobre a história da arquitetura geral a que mais descreve e analisa criticamente alguns teatros concebidos no Brasil nos primeiros sessenta anos do século XX.



Figura 1 - Capa do Livro *Arquitetura Contemporânea do Brasil* de Yves Bruand, 1981.

Apesar de somente uma breve referência ao Teatro Municipal de São Paulo, projetado por Ramos de Azevedo e inaugurado em 1911 (BRUAND, 1981: 39), Bruand analisa obras do *Art Nouveau* no Brasil, descrevendo e ilustrando o projeto de Victor Dubugras que participou do Concurso para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, obtendo o segundo lugar. Ele atribui a excelente formação de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Dubugras aos estágios em Buenos Aires com o arquiteto italiano Tamburini, autor entre outros do Teatro Colón (BRUAND, 1981: 48-49). Mais adiante, Bruand analisa as obras de Oscar Niemeyer na Pampulha, em Belo Horizonte, publicando o detalhamento do Cassino da Pampulha no qual existe um teatro bem original (BRUAND, 1981: 110).

Outro edifício teatral analisado no livro é o Teatro Castro Alves em Salvador, projetado por José Bina Foniati entre 1957-1958, que segundo Bruand teve forte inspiração no projeto de Niemeyer para o auditório do Parque Ibirapuera em São Paulo, mas sem *“aquele aspecto aéreo que tende a tornar-se a principal preocupação de seu autor”*. (BRUAND, 1981: 218-219). O historiador francês acrescenta que o teatro não teve o dom de agradar os cidadãos. Ele não menciona o incêndio que destruiu o teatro antes da inauguração.

Contudo, um dos teatros construídos mais bem analisado no livro é o projetado por Afonso Eduardo Ready e, ainda na época, conhecido como Teatro Popular de Marechal Hermes (hoje Teatro

Armando Gonzaga), inaugurado em 1951. Segundo Bruand, o volume claro, constituído pela interpenetração de dois prismas de faces oblíquas conforma-se *“por uma laje contínua de concreto, dobrada como uma folha de papel em ângulos alternativamente agudos e obtusos num todo inseparável sob o teto em “V” e os elementos que o sustentam [...]”* (BRUAND, 1981: 234-235)

O livro *Arquitetura moderna brasileira* (1982), de Marlene Milan Acayaba e Sylvia Ficher, discute a história da arquitetura segundo três temporalidades: no período em que se estabelecem os contatos iniciais dos brasileiros com o Movimento Moderno na Europa até a concepção de Brasília, momento no qual prevaleceu no país a inspiração no racionalismo de Le Corbusier, porém gerando projetos bem brasileiros. O segundo período enfoca o concurso para a seleção do Plano Piloto de Brasília e vai até a inauguração da nova capital. A última temporalidade aborda as diversidades de linguagem da arquitetura mais características

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

dos contextos regionais. Infelizmente, as autoras não analisam arquiteturas de teatro, fazendo apenas uma breve referência ao Teatro Castro Alves do José Bina Foniati (ACAYABA; FICHER, 1982: 30).



Figura 2 - Capa do livro *Arquitetura moderna brasileira* de Marlene Milan Acayaba e Sylvia Ficher 1982

O terceiro livro investigado, *Arquiteturas no Brasil - 1900-1990* (1997), é obra de Hugo Segawa, de um dos mais renomados historiadores da arquitetura do século XX no Brasil, professor e pesquisador da USP. Neste livro ele investiga o surgimento do movimento moderno na arquitetura brasileira e em que cidades foram erguidos os principais exemplares, elaborando uma análise crítica da trajetória do movimento ao longo do século.

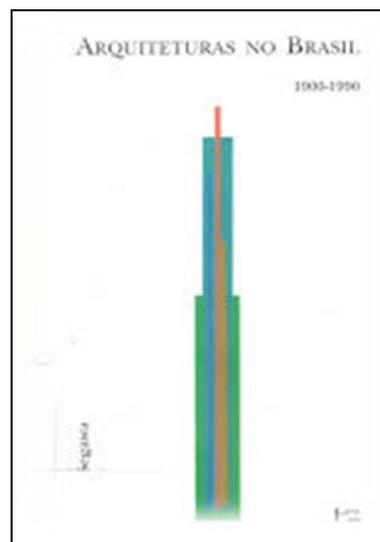


Figura 3 - Capa do livro *Arquiteturas no Brasil 1900-1990* de Hugo Segawa, 1997.

Segawa critica Yves Bruand, considerando que este autor elabora uma leitura "triumfalista e apologética do Movimento Moderno no Brasil". Mais do que as obras e seus autores, Segawa dedica-se a estudar os processos da constituição da arquitetura moderna brasileira em diferentes matizes que caracterizam diferentes modernidades, de acordo com uma classificação que ele próprio estabeleceu (SEGAWA, 1997: 15)

Segundo Segawa, a história e a historiografia recentes ainda se refazem do "impacto epistemológico provocado, por exemplo, pelas ideias de um Michel Foucault – escritos tecidos com a microtrama de uma

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

complexa urdidura” (SEGAWA, 1997: 13). Com base nos estudos de Foucault, o autor, cedendo espaço às diferenças, revê a linha historiográfica até então dominante, e enfoca diferentes interpretações sobre o moderno em arquitetura, entendendo que “não há definição unívoca de modernidade [...]”. (SEGAWA, 1997:16).

Entretanto, como não se trata de um historiador que se proponha a estudar especificamente a arquitetura teatral, são muito poucas as referências aos edifícios teatrais edificadas no Brasil no século XX, com algumas exceções como o Teatro de Goiânia, edificado em 1942 por Jorge Felix de Souza (SEGAWA, 1997: 63), o Teatro Guaíra em Curitiba de 1948, por Rubens Meister (SEGAWA, 1997: 143), entre alguns outros.

Sobretudo, neste livro de Segawa, interessam à pesquisa ora em desenvolvimento as observações críticas quanto ao conceito de moderno no Brasil e as diferentes apropriações ocorridas. Referindo-se às obras dos anos 1930, o autor revela que, “boa

parte dos arquitetos que praticavam o moderno “à la Perret”, não se engajaram no proselitismo de Le Corbusier ou no raciocínio à Bauhaus” (SEGAWA, 1997: 73), fato que também constatamos ao analisar os teatros João Caetano e Carlos Gomes, edificados nos anos 1930 no Rio de Janeiro, na obra *Arquitetura do Espetáculo* (LIMA, 2000: 137-171).

Como nos demais trabalhos historiográficos consultados, há na pesquisa uma ênfase especial na produção arquitetônica de Oscar Niemeyer, porém, no que tange à arquitetura teatral concebida por este arquiteto, ele destaca apenas o Teatro Municipal de Belo Horizonte, obra de 1942, não concluída (SEGAWA, 1997: 140), cabendo ressaltar entretanto que Segawa interpreta os novos objetivos de Niemeyer nos anos 1960, quando este admite a busca da

forma bela” do “novo” como desafio à ortodoxia do funcionalismo, segundo o historiador, um reconhecimento da vontade artística (*Kunstwollen*) à maneira de Alois Riegl como vetor da arquitetura, elegendo a estrutura como personagem principal de sua atuação” (SEGAWA, 1997: 144).

Apesar de não mencionada no livro de Segawa, a pertinência desta interpretação pode ser identificada no Teatro Claudio Santoro³ em Brasília (1966-1981), com formas inusitadas, porém, sobretudo, esta “vontade artística” reaparecerá nas obras projetadas por Niemeyer para teatros do século XXI, tais como o Teatro Popular de Niterói e o Teatro Raul Cortez cujas arquiteturas analisamos detalhadamente em recente artigo (LIMA, 2017) e, também, no documentário que realizamos *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro* (LIMA, 2017).

A quarta obra historiográfica investigada foi *Brasil: Arquitetura após 1950*, de Maria Alice Bastos e Ruth Zein, que não buscou uma história linear da arquitetura, defendendo um cenário de realidade fragmentária, e, segundo as autoras, tentando

evitar “discursos esquemáticos triunfais e pretensamente eficientes, que embalam e consolam tanto quanto simplificam e enganam” (BASTOS e ZEIN, 2011, p. 395). As autoras consideram que Brasília não foi o ápice da arquitetura moderna, mas sim um ponto de mutação e de abertura para uma boa arquitetura em diferentes estados do Brasil. Ampliando o escopo regional, citam e analisam inúmeras obras.

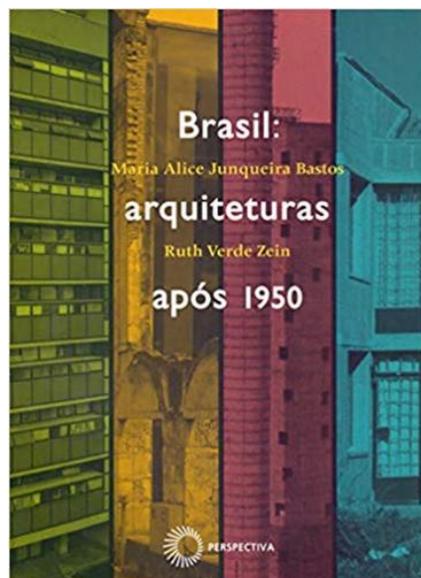


Figura 4 - Capa de *Brasil: arquiteturas após 1950*. De Bastos e Zein. 2010

Todavia, para o estudo aqui desenvolvido sobre a historiografia da arquitetura teatral no Brasil, apenas interessam a menção ao Teatro José de Alencar, a propósito das obras de

³ Com a forma de um tronco de pirâmide, o Teatro Nacional, em Brasília, é um dos maiores equipamentos culturais projetados por Oscar Niemeyer destinado exclusivamente às artes ver LIMA e CARDOSO, 2010:150. Ver também SOARES, 2015.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

conservação e acréscimo ocorridas em 1989-1990, e ao Teatro Oficina, quando as autoras comentam que obras de reciclagem e recuperação não se restringem a prédios históricos (BASTOS; ZEIN, 2010, 338-340). Infelizmente, não foi propósito das autoras aprofundar uma análise sobre a história da arquitetura destinada ao teatro e à música.

Como já confirmado por Lilian Vaz no prefácio do livro *Arquitetura e Teatro*. De Andrea Palladio a Christian de Portzamparc de Lima e Cardoso, a historiografia ostenta uma enorme lacuna no que se refere à arquitetura teatral, privilegiando igrejas, palácios e prédios públicos, mas quase nunca os teatros (VAZ in LIMA e CARDOSO, 2010: 6). A obra objeto do prefácio investiga a arquitetura de teatros em diferentes temporalidades, na Europa e no Brasil, confrontando teatros populares e teatros monumentais, buscando identificar regras e/ou modelos de acordo com conceitos formulados pela filósofa Françoise Choay (1985).



Figura 5 - Capa do livro *Arquitetura e Teatro* de Evelyn Lima e Ricardo Cardoso. 2010

O livro *Arquitetura e teatro*. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc, de Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo José Brügger Cardoso, um intenso trabalho de “*pesquisa crítica dos diferentes tipos de configuração espacial do teatro ao longo da história e sua relação com a cidade e a sociedade, é resultante de aprofundada coleta e exame de material teórico, iconográfico e histórico, discutindo o papel estético, urbano e social de cada edificação analisada*”. (VAZ, in LIMA e CARDOSO, 2010: 5). Especificamente nos séculos XX e XXI, cinco exemplares edificados no estado do Rio de Janeiro são

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

analisados nesse livro: o Teatro João Caetano, projetado por Alejandro Baldassini, o Teatro SESC Copacabana, o Teatro Popular Oscar Niemeyer de Niterói e o Teatro Raul Cortez de Duque de Caxias, sendo os três projetados por Oscar Niemeyer, e a Cidade das Artes (anteriormente Cidade da Música), concebido no Rio de Janeiro pelo arquiteto franco marroquino Christian de Portzamparc.

Algumas considerações

O estudo preliminar sobre o que a historiografia no Brasil tem abordado sobre a questão específica do edifício teatral comprovou que os estudiosos da arquitetura no Brasil no século XX pouco se debruçam sobre o programa que abriga as artes performáticas.

Em que pese ter abarcado apenas a história da arquitetura contemporânea até os anos 1970, o trabalho canônico do francês Yves Bruand, pareceu-nos o que mais aprofundou os estudos sobre a arquitetura teatral, visto que analisou em detalhe algumas obras e projetos relevantes, mas que deixa sem análise a maior

parte da produção nacional de edifícios destinados ao teatro e à música, ao passo que a obra de Segawa apesar de contribuir em suas análises críticas para um melhor julgamento sobre as tendências arquiteturais do século XX, pouco analisa o edifício teatral.

Arquitetura moderna brasileira (1982), de Marlene Milan Acayaba e Sylvia Ficher é um excelente trabalho e realmente abarca momentos bem distintos da arquitetura no Brasil, porém não contempla a arquitetura de teatros, enquanto *Brasil: Arquitetura após 1950*, de Maria Alice Bastos e Ruth Zein, introduz um novo olhar crítico e mais fragmentário sobre a arquitetura brasileira na segunda metade do século XX, ignorando, no entanto, as colaborações ocorridas na área específica dos edifícios teatrais

Consideramos, portanto, para efeitos de estudo da historiografia da arquitetura teatral no Brasil, que o livro *Arquitetura e Teatro*, de Lima e Cardoso (2010) signifique uma contribuição efetiva para o projeto em andamento no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Referências Bibliográficas

ACAYABA, Marlene Milan e FICHER, Sylvia, *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.

BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde *Brasil: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Trad. Ana M. Goldberger, São Paulo: Perspectiva, 1981.

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza, São Paulo: Perspectiva, 1985.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da Arquitetura Moderna*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 2003[1980].

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O Teatro Popular Oscar Niemeyer em Niterói e o Teatro Raul Cortez em Duque de Caxias. *Arquitextos* (São Paulo), v. 205, 2017.

LIMA, Evelyn F. W.; Cardoso, Ricardo B., *Arquitetura e Teatro*. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa / Faperj, 2010.

LIMA, Evelyn F. W. *Arquitetura do espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da

Cinelândia. 1st. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, v. 1. 2000 (Prêmio IAB/RJ-2000).

SEGAWA, Hugo *Arquitetura no Brasil 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SOARES, Eduardo Oliveira O Teatro Nacional Cláudio Santoro em três atos. A realização do projeto de Oscar Niemeyer em Brasília, *Arquitextos*, 182.00, ano 16, jul. 2015.

TAFURI, Manfredo. "Architettura e storiografia. Una proposta di método". *Arte Veneto XXIX* (1975): 275-282.

VAZ, Lilian F. Prefácio. In: LIMA, Evelyn F. W.; CARDOSO, Ricardo B. *Arquitetura e Teatro*. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2010, pp. 5-8.

Documentários

LIMA, Evelyn F.W. (Dir. Geral) *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Unirio/CAU/RJ, 2017. 57 min.

Modos de produção: museus, arte e cultura

Maria Cristina Cabral¹

Origens e transformações do museu de arte

Desde que a ideia de museu assumiu seu caráter moderno, no Iluminismo, essa instituição tornou-se paradigmática, ao associar legitimidade cultural a caráter nacional e universal. No século XIX, conhecido como a Idade de Ouro dos Museus, definiu-se o papel do museu como instituição e, também, as variedades de seus tipos arquitetônicos. Na primeira metade do século XX, o funcionalismo moderno modificou o antigo conceito de museu de *depósito de tesouros* para o de organismo ativo e atuante nas artes e na sociedade. A partir da década de 1960, a predominância da cultura de massa ampliou definitivamente o conceito e o papel institucional do museu, que nos anos 1980, incorporou as práticas do capitalismo tardio gerando o que nomeamos de

museu pós-moderno. Na passagem do século XX para o XXI, especialistas discutiram o novo papel do museu, em meio à existência de diversas propostas, que se desenvolveram no novo século, tanto dando seguimento às práticas empresariais neo-liberais quanto às mais recentes práticas de inclusão social. O trabalho aqui apresentado revisita a historicidade da ideia de museu, e especificamente do museu de arte, relacionando os modos de produção das práticas artísticas com as econômicas vigentes, buscando compreender como se materializam no espaço da arquitetura expográfica.

Desde as últimas décadas do século passado que a ideia de museu se afastou da sua definição original como depósito de uma coleção, responsável por sua coleta, restauração, conservação e amostragem. Neste século, observa-se a fundação de museus cujo foco não é especificamente a coleção de objetos, mas práticas culturais como o Museu da Língua Portuguesa (2006) e o Museu do Futebol (2008), e mais recentemente o Museu do Amanhã

¹ Arquiteta e Urbanista. Professora associada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU/UFRJ) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Urbanismo (PROURB). Pesquisadora do CNPq.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

(2015), embora com proposta diferenciada dos anteriores.

Atualmente, percebe-se o deslocamento da definição de Krzysztof Pomian para a ideia de museu.

Todo museu é uma coleção: um conjunto de objetos naturais ou artificiais, desviados de suas finalidades originais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar dentro de um lugar fechado destinado a este efeito. (POMIAN, 1989)

Quando a coleção do museu é constituída de objetos de arte, é importante distinguir o tipo de arte exposta: arte herdada do passado – e seu tempo histórico – ou arte em vias de ser feita (POMIAN, 1989, p. 6). No primeiro caso, os procedimentos limitam-se à escolha das obras dentro de um conjunto predeterminado. No segundo caso, há possibilidade de se exercer influência direta sobre as obras produzidas, sobre seus temas, formatos e técnicas, através de critérios aplicados à seleção das obras. Neste caso,

ocorre, indiretamente, uma espécie de mecenato da instituição sobre a produção artística.

Quando os museus de arte foram criados, no século XVIII, eles acolheram arte herdada, obras que haviam sido feitas para contextos espaciais específicos como igrejas, palácios e outros tipos de edifícios, e que foram deslocadas de seu contexto original. Ao entrarem nos museus, essas obras adquiriram um fim em si mesmas: um fim estético. Dentro de um museu, uma pintura litúrgica perde sua função religiosa e limita-se à definição dentro da tradição da pintura. Esse objeto é então oferecido ao olhar, à contemplação estética, independentemente de sua função original.

Durante longo período (até meados do século XIX, variando de acordo com o lugar), a instituição-museu ocupou-se somente da arte herdada. Os museus forneciam os modelos para a arte que estava sendo feita, segundo princípios da Academia de Belas Artes. Até a década de 1920, a arte moderna foi veiculada pelos marchands, galeristas e colecionadores. Em 1929, quando o cubismo já

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

contava com mais de vinte anos, foi criado em Nova York o Modern Art Museum (MoMA), que se constituiu, ao longo das décadas seguintes, um modelo no gênero. No início da década de 1930, 66 museus europeus, dos quais 30 alemães (POMIAN, 1989, p. 9), tinham galerias de arte moderna, cujos acervos não eram constituídos da arte da época, mas de obras produzidas até 50 anos antes. Tratava-se de obras de artistas vivos, mesmo de alguns que já haviam se tornado “clássicos” da arte moderna. As obras foram doadas por colecionadores ou adquiridas no próprio mercado. As obras de arte moderna, salvo raras exceções, não foram produzidas para museus. Até o surgimento do MoMA-NY, o museu era uma instituição com práticas e interesses artísticos ainda fundamentados nos preceitos do Século XIX.

Museu-manufatura e museu-máquina

A instituição museu de arte moderna alterou a relação entre o museu e a arte que estava sendo feita, conferindo-lhe uma dignidade

comparada à da arte do passado. A partir da Segunda Guerra Mundial, grande parte da produção moderna já era destinada aos museus, prática esta que triunfou nos anos 1950, sobretudo nos EUA.

Nas décadas seguintes, multiplicaram-se pelo mundo os museus de arte moderna. A partir de 1960, os conservadores e diretores de museus de arte moderna procuraram participar cada vez mais da produção artística do período. A arte realizada a partir da década de 1970 acarretou um alargamento no campo e na definição de arte, que ultrapassou os limites da chamada arte moderna (KRAUSS, 1984).

Os museus modernos continuaram adquirindo obras, gerando problemas de superlotação em suas reservas, e alargando os limites de suas coleções para além do recorte inicial: a produção moderna. Para Pierre Gaudibert, a modernidade, a arte moderna e os museus de arte moderna formam três instâncias encaixadas, constituindo três parâmetros intimamente ligados. O esfacelamento de uma delas implica triplo declínio, o que

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

ocorreu a partir dos anos 1980 (GAUDIBERT, 1989).

Recusando-se a assumir seu “encerramento” na história, os museus de arte moderna, sintomaticamente, foram-se tornando a partir do último quartel do século XX, museus de arte moderna e contemporânea. Ocorreu uma espécie de recuperação do seu objetivo inicial: ser um museu de artistas vivos, lugar de atualidades, e não de artefatos mortos, reafirmando assim sua contradição inicial.

O filósofo Hubert Damisch, expôs a contradição na gênese do museu de arte moderna e contemporânea que por ser um lugar que tem como função constituir suporte de uma memória específica, abriga algo que se caracteriza por sua atualidade (DAMISH, 2000). No entanto, os especialistas (curadores, arquitetos e museólogos) “acomodaram” esta contradição através das características dos múltiplos espaços expositivos.

Para explicar as transformações ocorridas na função do museu de arte, Damisch, compara a instituição aos

processos de produção materialista descritos por Karl Marx. Nessa comparação, afirma que o museu surgiu simultaneamente à produção manufatureira, e é lugar de representação desse novo processo de produção, ainda que de maneira simbólica. Damisch analisa a atuação da instituição em dois momentos, nomeando-os “museu-manufatura” e “museu-máquina”.

O museu imitaria a operação manufatureira de divisão do trabalho, reunindo os metiers, associando-os e combinando-os de maneira a criar a ideia de unidade de um conjunto cujas partes têm a mesma tarefa; ou seja, o museu reúne as obras de arte como a produção manufatureira reúne as tarefas. Por correlação, a arte aparece como produto coletivo de uma massa de artistas no lugar de trabalhadores especializados. Desta maneira, a arte poderá ser percebida pelo público como parte de um conjunto. Tal apreensão confronta-se com o sentido eminentemente moderno de valorizar a experiência da “solidão da obra”. A percepção da obra de arte pelo público alterna-se entre

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

elemento que faz parte de um conjunto, cujo sentido lhe será impregnado, e seu isolamento intransponível. Essa alternância de recepção está relacionada com a pretensão dupla da obra moderna de reinar e simultaneamente ter uma singularidade não compartilhada.

O museu-máquina repete a operação retrospectiva do museu-manufatura, pretendendo, além de acolher e apresentar a produção contemporânea ao público, fazer parte ativa na ordem da produção. Damisch afirma: "o processo histórico que conduz do museu-manufatura ao museu-máquina não obedece somente, nem inicialmente a determinações de ordem técnica ou tecnológica." (DAMISH, 2000, p. 76-77). Para ele, o museu de arte moderna pode funcionar no modo manufatureiro do museu clássico: cada artista e cada movimento ocupando seu lugar. As transformações e relações, complexas e contraditórias, que se estabelecem no museu têm sua origem sobretudo no divórcio operado entre a arte dos independentes e a arte dos Salões

Oficiais, mais do que na ruptura pretendida entre a arte moderna e o museu. Em outras palavras, a complexidade atual do museu é originária do confronto de uma arte que se pretendia, e que sempre se pretende, independente e nada mais.

Por correlação com o apresentado por Pomian, poderíamos associar as práticas do museu-manufatura com o museu que expõe arte herdada, o qual escolhe as obras dentro de um conjunto pré-existente e as organiza; neste caso, em lugar de nos limitarmos ao século XVIII, ao nascimento dos museus de arte, poderíamos referir-nos aos museus de Belas Artes em geral, e até mesmo aos museus de arte moderna, desde que de arte herdada. Os museus-máquina correspondem aos museus para arte em vias de ser feita, ou seja, os chamados museus de arte moderna a partir de 1940, e alguns dos atuais museus de arte moderna e contemporânea.

Ambos os autores apontam os problemas gerados pela influência da instituição sobre a prática e a produção artística. A posição de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Pomian demonstra desaprovação e desgosto com a arte moderna. Sua crítica é dirigida à arte americana produzida nos anos 1950, especificamente aos expressionistas abstratos, e ao meio artístico da época, que criou a ideia do cubo branco, uma espécie de espaço sacralizado para a arte. Pomian acredita que, ao exercer influência sobre a arte, o museu a deturpou de sua finalidade original, produzindo para ela efeitos perversos ao se construir como destinatário direto das obras (POMIAN, 1989).

A posição de Damisch é menos fatalista. Para ele, por mais que o museu tenha aprendido a acolher a arte moderna – por exemplo, o radicalismo dos ready-made de Duchamp –, a força atual do museu reside em sua capacidade de recolocar em cena uma arte que se pretendia independente da arte acadêmica e, por perversão da máquina da instituição, finaliza por institucionalizar a própria arte. Caberia à arte contemporânea fornecer as provas, através de seus próprios meios, de sua capacidade de dispor dessa máquina para

servir a seus fins, sem se deixar levar por ela. Damisch conclui que é importante substituir a crítica feita à instituição pela utilização lúdica de que sua máquina corresponderia à prática real da arte moderna e contemporânea. Às definições de Damisch somaremos à ideia de museu pós-industrial, cujo modo de produção, não se resume às experiências de fabricação, manufatureira ou industrial, mas que incorpora as práticas contemporâneas de interação social, sejam elas hegemônicas ou contra-hegemônicas, características da sociedade contemporânea. No entanto, antes apresentaremos o conceito de museu pós-moderno.

O museu pós-moderno

Foi o advento do Centro Georges Pompidou, sob a égide do curador Pontus Hulten, que coroou a transformação da narrativa museológica linear e hegemônica da arte moderna, iniciada pelo MoMA-NY, em múltiplas narrativas. Esta nova prática expandiu-se para outras instituições, tornando-se um novo modelo. Os museus abriram-se para novos e antigos artistas que não estavam inseridos no

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

circuito institucional, e novas curadorias sugeriram outras possibilidades de leitura, tanto da arte do passado como da de seu próprio tempo.

A partir dos anos 1980, o estabelecimento de modelos conceituais e de realização únicos tornou-se cada vez mais restrita, em meio à crescente pluralidade. Há poucas instituições cujas práticas metodológicas são referenciais, como o foram as de meados do século XX. Grande parte das instituições adaptou as práticas reconhecidas, aplicando-as de acordo com seus próprios contextos (nacional, político, cultural e econômico). Muitas questões são compartilhadas entre as instituições, como adaptações da arquitetura, metodologia de exposição, enfrentamento de intenções políticas externas aos objetivos do museu, conflitos entre fundos privados e do Estado e, no caso de instituições dedicadas à arte contemporânea, relacionamento com os artistas. O resultado das práticas institucionais é bastante diferenciado, muito embora os problemas sejam comuns, instaurando-se um

processo autocrítico e auto-analítico a partir da década de 1960. (SCHUBERT, 2009, 67)

De um ponto de vista mais amplo, essa transformação das diretrizes do conceito de museu – de centrada em um discurso homogêneo e linear para múltiplas narrativas – está em consonância com seu tempo, como parte da alteração do discurso hegemônico da modernidade, a grande narrativa, para os múltiplos discursos que caracterizam a chamada pós-modernidade. A história apresentada pelos museus através de um discurso linear iniciou-se com a constituição do conceito de museu iluminista e foi revisada junto com os limites do moderno.

Fredric Jameson apontou as origens do que denomina pós-modernismo em um conjunto de rupturas ocorridas no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, com a atenuação dos princípios do movimento moderno (JAMESON, 2000 [1991]). O aparecimento do

² Os problemas e as práticas dos museus são abordados por SCHUBERT, Karsten. *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. Londres: Ridinghouse, 2009.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

pós-modernismo está relacionado com a canonização e institucionalização acadêmica do movimento moderno, que remonta ao fim da década de 1950. A continuidade do estilo internacional na arquitetura, o expressionismo abstrato na pintura, o existencialismo filosófico são alguns exemplos do impulso final do modernismo que se exauriu na sistematização. Decorrida mais de duas décadas após o lançamento do livro do crítico norte-americano (1991), as teorias do pós-moderno multiplicaram-se, e o significado do termo alterou-se paulatinamente, até seu enfraquecimento, com a crise financeira de 2008, com o fim de um processo de consenso ideológico do capitalismo financeiro.

O ponto de vista de Jameson é adotado por abordar a questão da cultura neste novo estágio socioeconômico, possibilitando cerzir os diversos aspectos da instituição-museu. Para Jameson, qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é necessariamente uma posição política sobre o capitalismo multinacional. O pós-modernismo é

entendido não como um estilo, mas como uma dominante cultural do capitalismo tardio. Sociedade pós-industrial, sociedade de consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou sociedade high-tech, foram termos adotados por outros campos de conhecimento, cujas interpretações, assim como as teorias do pós-moderno, demonstraram como a nova formação social não mais obedece à lógica do capitalismo clássico e da luta de classes (JAMESON, 2000 [1991]).

Segundo Jameson, a era da informação ou da sociedade de mídia é uma era na qual, além de o capital atingir sua pura forma, os métodos industriais atingiram outras esferas, como a do lazer, a do esporte e a da arte. A mecanização, a standardização, a superespecialização e a divisão do trabalho, que no passado pertenciam ao âmbito da produção industrial, penetraram em todos os setores da vida social. A cultura na época do capitalismo tardio já não era dotada da autonomia, ainda que relativa, dos momentos anteriores. A cultura expandiu-se

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo da vida social pode ser considerado como cultural, dos valores econômicos ao poder do Estado.

O museu mudou progressivamente ao longo dos dois últimos séculos, de instituição iluminista com preceitos pedagógicos para empresa geradora de proventos. Este é o museu a partir dos anos 1980, que, na falta de uma nomenclatura mais adequada, é aqui denominado pós-moderno. Tal como Jameson havia apontado, o museu na era da cultura de massa incorporou os procedimentos industriais. O museu pós-moderno é uma empresa que, como todas as outras, busca altos índices de produtividade. Os grandes museus passaram a ter departamentos de marketing e de desenvolvimento, raridades no início dos anos 1990.

A audiência tornou-se a chave do sucesso e a questão central do reconhecimento. As maneiras de se referir àquele que observa a obra foram se transformando: observador, visitante, espectador e público são expressões que revelam a ideologia museológica,

mas sobretudo a concepção da relação do observador para com o objeto artístico observado. Para Karsten Schubert, a história do museu, da Revolução Francesa aos dias atuais, pode ser vista como um deslocamento gradual do público da periferia para o centro da prática museológica, do século XVIII, no qual os visitantes eram vistos como imagem do curador, admirador solitário, letrado e recluso, até os anos 1980, quando o público se tornou o interesse central da instituição (JAMESON, 2000).

Segundo Rosalind Krauss, a implosão cultural que marcou a prática estética dos anos 1980 realizou uma colagem de estilos históricos, em um período no qual a arte elevada (alta cultura) e a cultura de massas só se imitavam. Como exemplos de novos edifícios, Rosalind Krauss aponta o Städtisches Museum Abteiberg Monchengladbach, de Hans Hollein, e o Museum Für Kunstlandwerk, de Richard Meier, em Frankfurt, que não têm afinidades em termos formais e, em termos de agenciamento de layout interno, dizem muito pouco, porque a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

experiência espacial transcende a parede e o piso como obstáculos (KRAUSS, 1984 [1979]). Em termos conceituais, a ideia é abrir um campo perspectivo sobre diversos planos; nas paredes, inesperadas aberturas que permitem avistar um objeto ao longe, construindo referências entre as obras da coleção.

A circulação é simultaneamente física e visual, através de aberturas nas separações, janelas internas e balcões abertos. O olhar é constantemente solicitado por outra coisa, motivado pelo interesse e pela distração. Segundo Rosalind Krauss, é a descoberta do museu como mercado de pulgas.

Retomo Fredric Jameson, para quem o espectador pós-moderno é solicitado a ver todas as coisas ao mesmo tempo – no caso, obras diferentes, sem unidade, com questões próprias e radicais, inseridas em um espaço arquitetônico que está além das capacidades “do corpo humano de se localizar, de organizar o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável”,

concluindo uma experiência de desorientação (JAMESON, 2000[1991], p. 70). O espaço museológico e o discurso linear moderno foram substituídos por um espaço aberto, no qual o juízo estético foi substituído por um discurso de inclusão.

Segundo Fredric Jameson, na época do capitalismo tardio, as operações da indústria atingem outros campos, como o lazer e a arte, e a ideia de cultura é ampliada a todas as instâncias da sociedade (JAMESON, 2000). Apoiada na teoria de Jameson, Rosalind Krauss analisa as transformações operadas nos museus de arte moderna no início dos anos 1980. Essa autora é uma das primeiras a denunciar a apropriação dos discursos e práticas artísticas para fins estranhos a elas, exemplificando a maneira como o Minimalismo foi utilizado por Thomas Krens, diretor da Fundação Guggenheim como parte de uma estratégia para legitimar a nova concepção do museu (KRAUSS, 1997). Krens passou a se referir ao museu utilizando termos emprestados da linguagem econômica, como

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

indústria do museu, overcapitalização, fusão, aquisições e administração de recursos, em lugar de obras. Ele aplicou também termos da indústria se referindo às atividades do museu, exposições e catálogos, como produtos.

Rosalind Krauss identifica a existência de uma tendência de tratar a coleção do museu como patrimônio capital, em lugar de cultural. A fim de enfrentar a crise do espírito do mercado livre dos anos 1980, diretores e trustees de museus norte-americanos colocaram partes dos acervos em circulação, convertendo-as em recursos financeiros. O museu guardião do patrimônio público foi substituído pelo museu como entidade corporativa, com alto inventário comercial e elevadas expectativas de crescimento. Ocorreu uma reestruturação do original estético pelo mercado, através da transformação da obra como patrimônio em obra como recurso financeiro (KRAUSS, 1997).

Mas, ao mesmo tempo em que a arte e mais especificamente o Minimalismo lutava contra o mundo de cultura de massa (com

suas imagens comerciais descorporificadas) e cultura de consumo (com os objetos banalizados), ao fazer uso dos métodos materiais industriais, abre uma brecha para o mundo da produção capitalista. Nesse momento, Krauss se pergunta: como um movimento que se pretendeu ser contra a banalização do mundo em mercadoria e a primazia da tecnologia pode carregar os códigos de seu oposto? A resposta, Rosalind Krauss a encontra no conceito de revolução cultural de Jameson e na leitura que esse autor faz para compreender como a lógica do capital funciona na arte moderna.

Como uma arte que insiste na especificidade pode programar sua própria violação? Este tipo de paradoxo é comum na história da arte na era do capital. Na arte moderna, ao oferecer resistência a uma manifestação particular do capital, o artista produz uma alternativa ao fenômeno que pode ser lida em outra versão, em função dele ou favorável a ele. Por revolução cultural, compreenda-se que, enquanto o artista tenta criar uma alternativa utópica para o

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

pesadelo induzido pela industrialização ou pelo consumo, ele está, ao mesmo tempo, projetando um espaço imaginário formado pelas mesmas características estruturais que produzem o pesadelo, sugerindo a possibilidade de ocupar um território que poderá ser um nível mais avançado do capitalismo.

No entanto, Rosalind Krauss ressalta ainda, há que se diferenciar o sujeito minimalista, da experiência vivenciada do corpo da década de 1960, do sujeito disperso e submerso em um labirinto de signos, do pós-modernismo do final da década de 1980. Este é o sujeito que não percebe, que fica atordoado para decodificar os signos ao seu redor, o sujeito que se tornou foco de várias análises do pós-modernismo. Nestas, o espaço não mais é dominado pelo sujeito; trata-se de um espaço grandiloquente, que lhe escapa ao alcance e ao entendimento.

A revisão do Minimalismo processada nos anos 1990 coincide com a revisão e o reprocessamento do museu. Esta releitura sobre o Minimalismo explora aquilo que já

era potencial dentro do movimento, mas foi a revisão que efetivamente gerou o sentido atordoado e eufórico do espaço pós-moderno do museu, e não o movimento artístico, tal como o sugeriu Thomas Krens.

O museu do capitalismo tardio ou museu industrializado é conectado com a indústria de lazer. Os problemas de circulação dos produtos do museu, exposição e catálogos, exigem também um mercado conectado, capaz de escoar os produtos, o que Krens chama de mercado partilhado. Rosalind Krauss contabiliza os requisitos fundamentais capazes de permitir a expansão do mercado do museu: um extenso inventário, filiais de escoamento e alavancagem da coleção – requisitos presentes ou providenciados para a expansão promovida inicialmente pela Fundação Guggenheim, e no século XXI por outros grandes museus como o Louvre.

O museu pós-industrial

Identifica-se atualmente as práticas relativas aos museus-manufatura e museu-máquina definidos por Damisch. No entanto,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

a atual era da financeirização econômica que rege tanto as práticas sociais quanto políticas aponta tanto para o desenvolvimento de práticas hegemônicas na instituição-museu, quanto para práticas contra-hegemônicas. Nas práticas hegemônicas, podemos constatar a continuidade dos procedimentos do museu empresa, ou museu pós-moderno, já relatadas. Mas há também o aspecto que é o rompimento do suporte do edifício-museu para a exploração da cidade-museu, ou o do museu à céu aberto, tal como foi estabelecido no Projeto do Porto-Maravilha. A execução de grafites contratados pela Prefeitura do Rio explorou o significado simbólico desta mídia artística, extraindo-lhe o mais essencial e significativo do valor artístico, que é a liberdade do artista atuar sem finalidade e interesses pré-estabelecidos.

No entanto, como cada momento histórico produz sua ação e reação podemos perceber dentro da instituição-museu práticas contra-hegemônicas que caminham contra a hegemonia econômica da exclusão social por padrão

aquisitivo, buscando estabelecer processos de inclusão social não apenas do público, mas na própria produção da arte, tal como no museu-máquina. Neste sentido, podemos exemplificar com a proposta de curadoria do Museu de Arte do Rio, com suas temáticas expositivas e aquisições, mas também com as frequentes alterações dos espaços de convívio, abertos aos transeuntes como espaço público da cidade, focados nos jovens da periferia. A ação educativa do museu vem exercendo papel importante, ainda que em pequena escala, na formação cultural do cidadão.

Resta-nos acompanhar quais serão as novas perspectivas, respostas e questionamentos dos artistas sobre o atual processo. A instituição-museu só guardará o seu papel social legítimo de sua origem, e não apenas comercial, se de fato suas práticas museais estiverem em consonância com as práticas artísticas.

Referências bibliográficas

DAMISCH, Hubert. *L'amour m'expose*. Bruxelas: Yves Gevaert, 2000.

GAUDIBERT, Pierre. Modernité, art moderne, musée d'art moderne. *Les*

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Cahiers du MNAM. L'art contemporain et le musée. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989, p. 10-12. Hors-série.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000 [1991].

KRAUSS, Rosalind. Le musée sans mur du postmodernisme. *Les Cahiers du MNAM*. L'art contemporain et le musée. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 1, 1984, p. 87-93.

POMIAN, Krzysztof. Le Musée face a l'art de son temps. *Les Cahiers du MNAM*. L'art contemporain et le musée. Paris: Centre Georges Pompidou, Hors-série, 1989, p. 5-10.

SCHUBERT, Karsten. *The curator's egg: the evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. Londres: Ridinghouse, 2009.

Arquitetura e Teatro: a antropofagia e a perda da ágorafobia

Carolina Lyra¹

O presente artigo versa sobre a arquitetura cênica pretendida pela *Antropofagia* a partir do estudo do texto *A Morta* de Oswald de Andrade. No texto o autor expõe um questionamento à *caixa preta* propondo uma arquitetura aberta ao devir, ao imprevisível, transpondo os conceitos da *Antropofagia* para a arquitetura cênica. Em *A Morta*, Oswald critica o espaço cênico habitual por ser este um espaço idealizado que exclui a vitalidade e a imprevisibilidade da vida. Esta característica esteve presente nas *artes modernas* europeias e no *modernismo* paulista, ambos herdeiros da filosofia de Friedrich Nietzsche e contemporâneos ao crescimento da velocidade dos acontecimentos numa era de industrialização. No texto de Oswald uma "lareira" indicada como um dos poucos elementos cênicos sugere uma menção à *caverna* de Platão e

¹ Cenógrafa e Figurinista. Doutoranda na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.

assim como o mundo sob a mediação de sombras descrito pelo filósofo, o teatro que Oswald condena é uma representação de um mundo sob a mediação de um autor ou encenador, que além de excluir a vitalidade do *aqui agora*, inibe a permanente transformação inerente ao homem, em especial ao *antropófago*. A *Antropofagia* absorveu das *artes modernas* a qualidade significativa, o desejo da não significação como recurso propositor de uma ação do espectador, e o primitivismo, como *tábula rasa* para construção de um novo mundo. Porém a ação canibal dos Tupinambás, de potencialização a partir do devoração do que é do outro, emprega à esta ideia de primitivo o desejo da permanente transformação. Para o *antropófago modernista*, manter-se "virgem", ou seja, livre da moral e da mediação, permite que não haja barreiras ilógicas para o pensamento e a ação dos indivíduos. Para o teatro político de Oswald no qual o espectador toma consciência de sua passividade e é impelido à ação, tanto o recurso do distanciamento crítico, no qual o espectador assiste a sua passividade, quanto o choque, são

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

recursos utilizados em uma peça construída como um percurso que se inicia com o espectador na “catacumba”, passivo, e termina com ele nas “barricadas”. O espaço cênico oswaldiano em *A Morta*, ainda que não tenha um estudo arquitetural no qual a imprevisibilidade da cidade lembre ao espectador a imprevisibilidade da vida, o devir, reclama a queda da caixa preta com um recurso literário surrealista como no diálogo entre duas personagens sobre os riscos de abrir uma “porta” e a entrada de elementos como a “girafa, o oficial de justiça, a metralhadora, a poesia”. A arquitetura teatral criticada por Oswald é um edifício fechado, como uma “cidade sem luz direta” e esta busca do contato dos indivíduos com a cidade foi pauta da arquitetura de outro *antropófago modernista*, Flávio de Carvalho, que no mesmo ano da publicação de *A Morta* (1937), construiu em São Paulo um conjunto de dezessete casas cuja a base do pensamento é a de que as pessoas já não sofriam de *ágorafobia*, e por isso já não fazia sentido a construção de fortalezas. Deste modo, este artigo pretende analisar a partir da peça *A Morta*,

como a arquitetura cênica de Oswald e habitacional em Flávio, absorveram o conceito moderno de eliminação do que é ilusório, artificial para construir espaços no qual os indivíduos são incitados à vida real.

A Peça *A Morta* é posterior a elaboração do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928) e faz parte de uma série de peças do autor participantes dessa vontade criadora de uma estética antropofágica brasileira. A “trilogia da devoração”, como denomina Carlos Gardin em “O teatro Antropofágico de Oswald de Andrade” (1993) é composta por: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*. Segundo Oswald, “*A morta* foi escrita em São Paulo, em 1937. *O rei da vela* em Paquetá, em 1933” (Andrade, 1972, p. 2). A peça *O Homem e o Cavalo* foi também escrita em 1933 e deveria ter sido apresentada no *Teatro da Experiência* criado por Flávio de Carvalho no mesmo ano. O jornal *Diário da Noite*² noticia a leitura de cenas da peça, porém o *Teatro* que estreou com a peça *O bailado do*

² *Diário da Noite*. A leitura de algumas cenas de “O homem e o cavalo” será feita hoje a noite pelo sr. Oswald de Andrade. São Paulo, 21 de novembro de 1933, p.3.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

deus morto, de Flávio, em outubro de 1933, foi encerrado pela censura.

O *Teatro da Experiência* foi inaugurado em 15 de novembro de 1933, no piso térreo do mesmo edifício no qual funcionou o *Clube dos Artistas Modernos, CAM*, fundado em 24 de novembro de 1932 por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Gomide. O CAM funcionou no primeiro andar do edifício da rua Pedro Lessa, nº 2, São Paulo, edifício já ocupado anteriormente pelos ateliers dos artistas que se uniram para criação do *Clube* cujas finalidades seriam a criação de um espaço de reuniões, formação de uma biblioteca de arte, e a defesa de interesses de classe. No CAM foram realizadas palestras, exposições, bailes e reuniões e ainda que adaptado dentro das condições do edifício, Flávio garante que o “clube não tem limites dentro [das] paredes claras” e a comunicação do *Clube* com o mundo seria viabilizado pela tecnologia: a radiotelefonía, a aviação, e o *Graf Zepelin*³. O Teatro da Experiência ocupou o piso térreo deste mesmo edifício e teria sido um

³ Jornal presente nos cadernos de Flávio pertencentes ao arquivo Flávio de Carvalho. Sem indicação de título ou data. Referência do arquivo do Centro de Documentação Alexandre Eulália: FC_ALBI 1_139

depósito de couro segundo o levantamento da delegacia que buscava meios de censurar a prática teatral modernista que segundo Flávio objetivou “despertar no cérebro dos observadores emoções que estavam antes adormecidas: acordar forças capazes de mostrar um novo rumo”, o que Flávio chama de “processo de transformação” de uma “energia latente em uma força em movimento: energia cinética”⁴. O espírito de laboratório que motiva o Teatro de Flávio como espaço de transformação do estado de uma “matéria” também motivou a dramaturgia de Oswald em sua “trilogia” na qual estava *A Morta* em que segundo o autor “os soterrados, através da análise, voltam à luz, e, através da ação, chegam as barricadas” (ANDRADE, 1973, p.3)⁵.

Antes do primeiro ato, o personagem Hierofante sentado sobre a caixa do ponto⁶ anuncia a peça como uma “autópsia”, uma análise dos indivíduos assistida por eles próprios de suas cadeiras, os

⁴ Flávio de Carvalho em entrevista ao Correio de S. Paulo de 6 de dezembro de 1933.

⁵ Dedicatória de Oswald em *A Morta* à Julieta Bárbara em 25 de abril de 1937.

⁶ Didascália de Oswald no primeiro ato da peça *A Morta*.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

soterrados. Os espectadores, como afirma o Hierofante fazem parte da cena que se divide entre o palco e dois “camarotes” instalados no meio da platéia. Além de uma lareira e um banco metálico no qual a Enfermeira que demonstra “extrema fadiga de um fim de vigília noturna está posicionada, há quadro “tronos altos” com quatro marionetes que se movimentam a partir da fala dos personagens localizados nos “camarotes” no meio da platéia. Do primeiro diálogo entre os personagens *A Outra*, *O Poeta* e *Beatriz* manifesta-se a crítica ao teatro como espaço sob mediação:

A Outra: Estão batendo.

O Poeta: Aqui não há portas

Beatriz: Abre aquela porta

O Poeta: No meio da mágica.

Beatriz: Nunca se sabe quem é que está batendo.

A Outra: É perigoso abrir toda a porta.

[...]

O Poeta: O que haverá atrás de uma porta?

A Outra: Abre a porta! *Chi lo sá!*

O Poeta: Pode ser a girafa, o oficial de justiça, a metralhadora, a poesia! (ANDRADE, 1973, p.13)

A personagem *A Outra* observa no meio do diálogo: “Praticamente

este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro” e em seguida: “Navegamos num rio preso!”. Em *A Morta*, a abertura de uma porta por onde entrariam elementos inusitados, reclama a participação dos acontecimentos externos à sala preta como crítica a arquitetura cênica que representaria um espaço sob mediação, controlado. A *Antropofagia* oswaldiana, e a antes dela o Manifesto da Poesia Pau-Brasil⁷ também de Oswald reclamaram uma eliminação de barreiras e fronteiras do pensamento criticando a moral e os hábitos inquestionáveis, mas também as fronteiras espaciais, ainda que não houvesse por Oswald uma proposta arquitetural. Oswald define a *Poesia Pau-Brasil* como “uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas [...] e a Maricota lendo o Jornal. No jornal anda todo o presente”. A sala de jantar domingueira resume a estética brasileira, mas não exclui os fatos externos, o que garante a teoria de Oswald a criação de uma subjetividade brasileira em oposição

⁷ Manifesto da Poesia Pau-Brasil In ANDRADE, 1978, p. 5 – 10.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

a uma inflexível identidade. No Manifesto Antropófago, publicado quatro anos mais tarde, Oswald volta a reclamar pela destruição de fronteiras: “e nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental” (Andrade, 1928 In Campos, 1975, p. 3). A “Trilogia da devoração” de Oswald levou para o teatro o questionamento de um espaço cujo devir, o vir a ser, a imprevisibilidade são excluídos e o espaço cenico é um ambiente controlado e seguro como as leis morais que afastam o indivíduo do pensamento livre.

Com o fechamento do *Teatro da Experiência*, a cena antropofágica ficou reservada para à geração seguinte que revive na década de 1960 a teoria de Oswald de Andrade. A montagem de *O rei da vela* pela companhia *Teatro Oficina* em 1967 reativa a cena antropofágica e com ela toda a filosofia que será base não só dramaturgica, mas também arquitetural da companhia. Em *O rei da vela*, Oswald descreve como cenografia uma “ampla janela” por onde “entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala” (ANDRADE,

1973, p.63), e ainda que esta janela seja parte de uma cenografia, a questão da comunicação da cena com a imprevisibiliadde da cidade está presente. A solução de Hélio Eichbauer para a cenografia da peça em 1967, realizada em um palco giratório projetado por Flávio Império para o Teatro Oficina, foi uma janela que se põe entre a cena e a platéia, porém a concepção de espaço teatral presente na critica oswaldiana ultrapassa a cenografia e torna-se o paradigma teatral da companhia depois do encontro com a obra antropofágica de Oswald. A arquitetura do Teatro Oficina, como se conhece hoje, projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito concretizam o diálogo entre a cena e a cidade através de uma ampla janela, porém a arquitetura *modernista*, ainda na década de 1930 mobilizou-se para a projeção de habitações cujo o princípio era o de uma nova arquitetura para um novo homem que “já não sofre de ágorafobia”.

Flávio de Carvalho, engenheiro, arquiteto, artista plástico e encenador, qualidades até então reconhecidas no artista na década de 1930, une-se ao grupo de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

antropófagos ainda em 1929 e através dos jornais e congressos que participou entre as décadas de 1930 e 40 exibe a partir da filosofia e da psicanálise um diagnóstico do “novo homem”, o *antropófago*, e a partir do diagnóstico, como arquiteto, o espaço ideal.

E o homem e a curiosidade. Da beatitude intra uterina de fortaleza ele passa espiar a paisagem [...]. Ele põe a cabeça de fora para olhar o mundo e compreender. Ele exibe um pouco do seu interior ao que é para ele um mundo selvagem. Ele não sofre mais de agorafobia.” (CARVALHO, Dom Casmurro, 2 de março de 1940).

Flávio afirma que “sair de casa não tem mais a natureza de uma expedição” e não seria mais necessário ao Homem “armas e munições para enfrentar o mundo lá fora de casa”. As casas construídas por Flávio inauguradas em 1938 na cidade de São Paulo, ainda hoje pertencentes a paisagem paulista, apesar das inúmeras modificações que sofreram, são a concretização do ideal arquitetônico antropofágico de Flávio. O conjunto de casas da Vila Modernista de Flávio dialoga com o pensamento moderno da arquitetura de eliminação de elementos arquiteturais meramente

decorativos que mascaram a eficiência dos componentes estruturais, porém não se enquadra no conceito racionalista de construção baseado na standartização.

A arquitetura das casas sob o ponto de vista da eliminação de obstáculos entre o habitante e a sua liberdade de pensamento e ação é defendida por Flávio não só na estrutura, mas também através das cores e formas interiores:

As cores fortes foram evitadas para aumentar a ideia de volume e espaço, de horizonte livre nas salas e para diminuir a noção de obstáculo. As cores, combinadas com os volumes e as aberturas contrariam completamente a claustromania que tanto caracteriza a arquitetura colonial. [...] Saindo da escuridão fetal desse ovo colonial o nosso homem, ao despontar com a arquitetura e a arte modernas se acha diante do fenômeno de ‘nascer de novo’. (Carvalho, Revista Problemas, ano 1, número 8, 1938, p.56)

Flávio no mesmo artigo admite que o Homem ainda “sofre um pouco da aterradora ágorafobia”, mas analisa que a arquitetura ideal ao “Novo Homem”, o antropófago liberto, é também espaço de transformação a partir das

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

“combinações de cores e volumes que proporciam a ideia de grandes espaços.” (CARVALHO, 1938, p. 56)

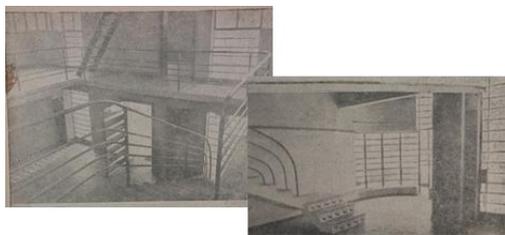


Figura 1- Fotografias de uma das casas da Vila Modernista. Revista Problemas, nº8, 1938, p. 55

Desta forma, tanto o espaço cênico oswaldiana em *A Morta*, quanto a arquitetura habitacional de Flávio compreendem, assim como as artes modernas, que a eliminação de barreiras morais é condição para a construção de uma nova sociedade baseada na ação. Os “soterrados” descritos por Oswald como os espectadores passivos do teatro, e os indivíduos que se encontram nas casas-fortalezas criticadas por Flávio, necessitariam de um espaço no qual a imprevisibilidade inerente a vida tome lugar. Tanto o espaço pretendido pela cena oswaldiana, quanto o espaço habitacional de Flávio exercem dupla função: o espaço ideal ao Homem livre e o espaço de confronto cruel que transforma a energia latente em energia cinética, ou seja, a passividade em ação.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. *Obras Completas de Oswald de Andrade 8: Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. *Obras completas de Oswald de Andrade VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990

CAMPOS, Haroldo. *Revista de Antropofagia - Reedição da Revista literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª "Dentições" – 1928 – 1929*. São Paulo: Abril, 1975

CARVALHO, Flávio de. *Revista Anual do Salão de Maio*. Nº1, 1939

_____. *A origem animal de deus e o bailado do deus morto*. São Paulo: Difusão europeia, 1973.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993.

LEITE, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho: o artista total*. São Paulo: Senac, 2008.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck & MONTEIRO, Cassia Maria Fernandes. *Entre arquiteturas e cenografias: a arquiteta Lina Bo Bardi e o teatro*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

LYRA, Carolina. *Apolo sob o signo da devoração: a antropofagia no desenvolvimento de uma prática cenográfica*. Dissertação de mestrado. 2016. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. São Paulo: Escala, 2013

TOLEDO, J.. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas: Unicamp, 1994.

Periódicos

"A leitura de algumas cenas de "O homem e o cavalo" será feita hoje a noite pelo sr. Oswald de Andrade". *Diário da Noite*. São Paulo, 21 de novembro de 1933, p.3.

"Clube dos Artistas Modernos". *Diário da Noite*. São Paulo, 24 de dezembro de 1932.

"O teatro da Experiência é um elemento de progresso". *Correio de S. Paulo*. São Paulo, 6 de dezembro de 1933, p.2.

"O teatro da experiência em São Paulo". *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1933.

"Por onde se insinuam doutrinas subversivas e a corrupção da arte e dos costumes". *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1933.

S. Paulo tem dezessete casas verdadeiramente próprias para a gente morar!. *Revista Problemas*. São Paulo, ano 1, nº 8, 1938, p.53 – 56

"A máquina e a casa do homem do século XX". *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 2 de março de 1940.

Mesa Redonda

ESPAÇO, CIDADE E CENOGRAFIAS

Reflexões sobre o Coletivo Cantareira - movimento pelas tradições e memórias da Ilha de Paquetá

Liliane Ferreira Mundim¹

São muitas as maneiras de perceber a cidade em seu arcabouço de características plurais e diversificadas, que se configuram em diferentes contextos sócio-histórico-culturais. Compreender esses diversos lócus, suas particularidades e complexidades como espaço em fluxo permanente, sempre em metamorfose é tarefa árdua, mas instigadora e provocadora de reflexões.

Especificamente, perceber nesses arcabouços a cultura popular como algo vivo e praticado e suas interfaces com as experimentações que envolvem o fazer artístico refazem muitas vezes esse tecido urbano que, como campo poroso e fértil e aberto às intervenções, modificações e transformações permite aos habitantes outros

olhares para os lugares.

A reflexão sobre o processo do Coletivo Cantareira², independente de tentativas de classificação, se pauta, prioritariamente, em apontar caminhos que possam articular a produção de uma cultura popular, no cerne comunitário, construído em bases cooperativas e coletivas, atribuindo valores estéticos a essa produção; o processo em si tem sido uma tentativa de integrar a criação artística, inserida nos pressupostos de um fazer cultural de cunho popular, entendendo esse termo como um conjunto de fazeres e saberes dos indivíduos, bem como seus papéis sociais e históricos na

² O Coletivo Cantareira é um movimento comunitário empenhado em lutar pela manutenção de algumas tradições e singularidades da Ilha de Paquetá, assim como em construir diferentes possibilidades criativas circunscritas no âmbito do teatro, da música e da performance. Inicialmente, o grupo tinha em média 15 ou 20 pessoas mais próximas, que de certa forma se mantêm até hoje como uma espécie de referência para as tomadas de algumas decisões necessárias ao andamento dos trabalhos, coordenadas gerais das ideias, entre outros aspectos – são como aglutinadores e integradores. Porém, o quantitativo de participantes oscila muito e o grupo pode chegar a aproximadamente 80 a 100 integrantes em muitas ocasiões, principalmente em tempos de pré-produção dos trabalhos artísticos, entre as encenações performáticas que o grupo realiza. O nome "Cantareira" deve-se ao Portal da Cantareira, a denominação usada para as fachadas do prédio nas ruínas remanescentes do antigo estaleiro e estação das barcas da Companhia Cantareira e Viação Fluminense. Como foi também a embarcação que transportava passageiros para a Ilha, a barca ganhou o apelido de Barca da Cantareira.

¹ Professora Adjunta da Unirio onde desenvolve pesquisa sobre a cidade e o espaço urbano em relação ao joço teatral e coordena vários projetos pedagógicos, inclusive o liqado à educação à distância. Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO) com Estágio Doutoral na Université Paris Ouest Nanterre La Défense (PARIS X).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

coletividade.

Prioritariamente o trabalho do Coletivo tem como premissa experimentar o teatro e a performance como um jogo de construção inserido em acordos de grupo, liberdade de expressão e produção de conhecimento sobre a linguagem teatral.

Considerando que na contemporaneidade, fatores como globalização e novas tecnologias, entre outros, provocam um aumento de tensão e apreensão, além de perda de referências, de privacidade e de vínculos, que afetam sobremaneira todos os níveis de relações sociais, ainda se pode vislumbrar pequenos e sutis movimentos que ainda apostam na contramão dos modelos formatados e estereotipados que dominam e determinam padrões de comportamento, agindo em detrimento das criações mais comuns e particulares. A Ilha de Paquetá³ pode ser considerada um desses lugares com peculiaridades e características que tangenciam e priorizam essas maneiras de fazer

cotidianas e comuns.

Em um mundo conectado às novas tecnologias, que influenciam comportamentos e costumes, a utilização da rua para o lazer e para a diversão vem perdendo gradativamente muito de seu significado e força, tanto social, como cultural e poético. No entanto, Paquetá pode ser citada como esses raros lugares onde ainda se pode vislumbrar manifestações dessa natureza, que utilizam o espaço da rua para suas práticas, servindo, muitas vezes, como exemplo de tentativa de recuperação da história e da memória local.

Em se tratando de um lugar com características singulares, principalmente por suas dimensões, mas muito também por conta de sua configuração geográfica,⁴ uma das particularidades se refere ao fato de que a população local e os visitantes, sejam eles eventuais ou mais frequentes, utilizam os mesmos espaços públicos e semipúblicos que ainda conservam algumas características típicas dos

³ Bairro da cidade do Rio de Janeiro situado em ilha bucólica no fundo da Baía de Guanabara, com características bem diferentes do restante da metrópole.

⁴Sua localização, no fundo da Baía de Guanabara, a aproximadamente 15km do centro nervoso da cidade do Rio, é um pedaço de terra em forma semelhante a um oito, com cerca de 1,2km² de área e 8km de perímetro.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

antigos subúrbios ou cidades interioranas. Costuma-se dizer que as ruas da ilha são como um grande quintal para todos; onde crianças brincam, jogam bola, eventualmente utilizam alguns brinquedos e brincadeiras infantis, como bolas de gude, pião ou pipas; entre outros fazeres como as rodas de conversas em cadeiras nas calçadas, entre outros.

Especificamente, o Coletivo Cantareira é um grupo formado por moradores e frequentadores da Ilha, que se reúne desde 2009, informalmente, em vários locais da própria ilha, entre casas de amigos, bares e praças, e dali saem ideias que acabam se transformando em produções de caráter artístico-cultural.⁵

⁵ O grupo foi se constituindo como um processo de criação e passou a produzir outros trabalhos que utilizam o espaço da rua. Algumas das criações do coletivo, como Autos de Natal, Folia de Reis, Corso carnavalesco e encenações diversas com temas do lendário da Ilha de Paquetá vêm se repetindo a cada ano em diferentes épocas. Embora, não contando com patrocínio ou verba fixa para a realização dos trabalhos, as doações, de caráter espontâneo e irregular podem vir tanto por meio dos próprios participantes, como também de contribuições diversas, como do comércio local ou outras. Vale ressaltar que, o grupo vem contando com forte apoio para seus trabalhos principalmente pelo responsável pela Paróquia Católica local que abre socializa o espaço do Salão Paroquial para reuniões e recentemente para a guarda do acervo de figurinos e adereços do grupo, o que vem facilitando o trabalho de forma qualitativa.

Seu mote principal foi a intervenção artística cênica realizada na festa de São Roque, tradicional festejo em homenagem ao santo padroeiro da Ilha de Paquetá – São Roque. A festa, que se perpetua até hoje mobiliza a comunidade local de forma significativa. Voltada para a representatividade do santo padroeiro de Paquetá, o festejo é comemorado há mais de cem anos e se realiza no mês de agosto, na data de aniversário do santo, atraindo muitos visitantes. Em forma de quermesse, a festa acontece na praça em frente à Capela de São Roque, construída no século XVII, em homenagem ao santo. Os relatos sobre a festa comprovam sua notoriedade, de acordo com historiadores, “foi sem dúvida a mais concorrida, tendo a ela comparecido por mais de uma vez o próprio imperador D. Pedro II e a imperatriz, hospedados, segundo consta, no Palacete Alambari”. (DE AQUINO & ZILBERGERG, p. 1991, p. 112 in Coleção Bairros Cariocas)

Porém, com o passar do tempo, essa festa foi tomando

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

outras características e, apesar da estética de “festejo colonial”, seus aspectos lúdicos foram sendo mantidos.

De maneira geral, parte da população de Paquetá – tanto moradores, como frequentadores habituais ou eventuais – participa de certa forma dos preparativos dos festejos de São Roque, ocupando-se com várias atividades. De acordo com pressupostos que caracterizam os festejos religiosos, a festa reúne trabalho, sacrifício, forças e poderes formais e informais; traz, fundamentalmente em seu âmago, a prática da sociabilidade. Estar presente na festa é, portanto,

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

Na atualidade, observa-se que essa capacidade de aglutinação e integração que o evento dos festejos de São Roque provocava outrora acontece em menor intensidade. Vale ressaltar, no entanto, que pode variar

bastante, segundo a própria organização da Paróquia local, pois há um rodízio dos párocos; tais mudanças de liderança religiosa provocam variações no envolvimento com a comunidade.

Retomando a trajetória do Coletivo Cantareira, a partir da primeira intervenção realizada na festa de 2009, o denominado Auto de São Roque, observa-se que, nos festejos subsequentes, a performance como encenação de rua que adentrou a Praça em meio ao festejo, causando estranhamento, surpresa e até mesmo um certo impacto visual, plástico, sonoro, cênico, mas principalmente modificando o fluxo e o trajeto do corpo da festa, foi de um simples movimento espontâneo e pontual a algo incorporado ao evento de forma oficializada pela própria comunidade tanto local como também alcançando os visitantes eventuais da festa. Agraciada pelos que puderam contemplar o acontecimento, foi a partir do ano seguinte cobrada como algo obrigatório a ser representado e pertencente ao festejo.

Ao longo desses dez anos de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

participação efetiva, já faz parte do calendário oficial dos festejos e vem passando por modificações e transformações, perfazendo um trabalho processual baseado nos pressupostos da construção coletiva e colaborativa. O trabalho que envolve das conversas informais a pesquisas tanto historiográficas, contendo elementos e repertório das Artes em geral, como Teatro, Música, Artes Visuais, entre outras abordagens, tem características tanto do Teatro de Rua⁶ quanto da Performance;⁷ porém, a partir das análises apontadas nessa investigação, optou-se por defini-lo no campo da Performance, visto que a dramaturgia, a criação de personagens, figurinos, adereços e sonorização, além de serem construídos processualmente, de forma coletiva, cooperativa com

fortes elementos lúdicos atravessados pelas influências da Comédia Del`Art e o Carnaval, transitam em uma seara que possibilita liberdade estética, incluindo múltiplas linguagens, sempre em modificação e transformação. Para embasar essas reflexões sobre processos de trabalho que tangenciam diferentes vertentes, Pavis aponta que “o termo inglês *performance*, aplicado ao teatro, designa aquilo que é desempenhado pelos atores e realizado por todos os colaboradores da 'representação', ou seja, daquilo que é apresentado a um público após um trabalho de ensaios” (PAVIS, 2010, p.43).

Nessa perspectiva, pode-se dizer também que o trabalho desenvolvido pelo Cantareira tem sido uma tentativa de integrar a criação artística, inserida nos pressupostos de um fazer cultural de cunho popular, entendendo esse termo como um conjunto de fazeres e saberes dos indivíduos, bem como seus papéis sociais e históricos na coletividade. Além dessas iniciativas, tem como premissa experimentar o teatro como um jogo de construção

⁶ Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidades, etc. Desenvolveu-se particularmente nos anos sessenta, mas, na verdade, volta às origens gregas. Atualmente tende a se institucionalizar e se organizar em festivais e se instalar num percurso urbano (PAVIS, 2003, p. 385).

⁷ A performance ou *performance art* é uma expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”. Surgiu nos anos 1960 e associa artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. Enfatiza a efemeridade e a falta de acabamento da produção (PAVIS, 2003, p. 284).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

inserido em acordos de grupo, liberdade de expressão e produção de conhecimento sobre a linguagem teatral.

Considerando ser essa uma discussão sempre renovada, o trabalho comunitário desenvolvido pelo Cantareira, baseia-se em princípios e procedimentos metodológicos extremamente flexíveis e maleáveis. É um espaço aberto a todos que desejam contribuir e participar, sendo essa uma das principais características de um trabalho popular. De acordo com a professora e pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos,⁸

“Popular” é um termo literalmente repleto de definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”.⁹ (FONSECA DOS SANTOS, 1999, p. 14)

Para melhor se definir, portanto, o trabalho do grupo, os pressupostos expostos por Santos foram tomados como parâmetro, ou seja, trata-se de um trabalho de cunho popular, em permanente movimento de atualização de memória e histórias locais, aberto e em busca da consolidação de antigos e novos vínculos, produzindo uma cultura comum e ordinária.

Tais experiências do Coletivo Cantareira podem comprovar que a sociedade civil, organizada e reunida em torno de objetivos comuns, pode vir a adquirir a retomada do espaço público da rua não só como um direito à rotina e ao fluxo cotidiano, mas também ao folguedo, à festa, ao cortejo, como formas singulares construídas no âmago da comunidade. Afirmam também o potencial do espaço como lugar de memória e história, aberto e fértil a interferências criativas e imaginativas.

Pode-se dizer também a relevância da ocupação do espaço público do local que se revelou um forte indutor para a criação da dramaturgia, das cenas, dos

⁸ Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Université Paris Ouest Nanterre La Défense, UFR de Langues et Cultures Etrangères/Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines/ Université Paris Sorbonne Nouvelle.

⁹ Tal conceito está baseado em seus estudos com Geneviève Bollême.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

personagens e de todo o processo de criação. Os elementos do espaço, em sua amplitude de dimensões concretas e abstratas, instigaram as experiências no campo das artes cênicas e particularmente no caminho da performance.

O pesquisador Jorge das Graças Veloso¹⁰ aponta que Carl Gustav Jung, em *Memórias, sonhos e reflexões* (1963), se refere ao processo criativo como um diálogo entre o consciente, o presente, o inconsciente, o passado, o presente e o futuro, em uma prevalência constante da memória (BIÃO, 2007, p. 294). Para justificar essa afirmativa, é importante ressaltar que o espaço onde se realizam os festejos do santo, seus elementos arquitetônicos e sua história e memória, para os habitantes e frequentadores da ilha, são dotados de forte simbolismo histórico-cultural, construído ao longo desses mais de cem anos. Ainda complementa o autor que esses processos criativos são guiados por uma imaginação que nos remete ao futuro e se tornam

mais fortes quando ligados ao passado, não no sentido de perpetuação, mas como fundadores de outros sonhos e devaneios (BIÃO, 2007, p. 294).

Nesse sentido, apontar que a força aglutinadora e integradora como ação comunitária, além de contribuir sobremaneira para instigar e provocar outros olhares e sentidos mais aguçados para o local reflete o desejo de construir coletivamente um maior sentimento de pertencimento para com o lugar, reavivando e atualizando seu patrimônio material e imaterial.

O espaço público da Ilha de Paquetá, por sua carga simbólica, induz à prática desses experimentos, visto que, além de ser um espaço repleto de histórias que são passadas de geração a geração, guarda memórias e ancestralidades. Mas, principalmente, porque se modifica e se transforma através do fluxo permanente de seus habitantes, estreitando vínculos através da fácil circulação por entre as ruas, ladeiras, morros e praias do local. Essas formas dialógicas entre o grupo e conseqüentemente do grupo com o espaço promovem relações interpessoais, se não

¹⁰ Ator, dramaturgo e encenador, mestre e doutor e Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

mais qualitativas um pouco mais estreitas. Nesse sentido, o próprio ato de criação se configura, por si só, como um ato performático, pois abrange elementos de gestualidade, teatralidade, expressividade, comunicação oral, transmissão, recepção e trocas como práticas preponderantes, que fazem parte do processo de criação do grupo.

Embora o trabalho não esteja não esteja inserido oficialmente como projeto de extensão acadêmico, ligado à Universidade (UNIRIO), visto que, como professora efetiva do Curso de Licenciatura em Teatro e como habitante da Ilha de Paquetá e coordenando o projeto nesses 10 anos de existência ¹¹ desde sua criação vem contando com apoios pontuais de alguns profissionais do Curso de Teatro que eventualmente prestam consultorias de cunho técnico e artístico ao grupo, de forma espontânea. Essas participações

dão um caráter maior na qualidade dos trabalhos e podem também apontar para futuras parcerias. O trabalho também, especificamente o Auto de São Roque foi analisado criticamente em minha Tese de Doutorado¹², defendida em 2016.

Comprovando mais uma vez a potência da Arte, especialmente do Teatro, como linguagem milenar, de características abertas e democráticas, que vai se revelando cada vez mais disponível para todos aqueles que desejam se apropriar dessa área de conhecimento, de caráter artístico ou performático; mas também afirmando seu fazer como exercício de ocupação, intervenção, entre outras possibilidades estéticas e pedagógicas, como parte integrante e fundamental para os processos de aprendizagem e construção de cidadania.

¹¹ Como nota triste dessa trajetória, vale mencionar a perda inestimável de minha parceira de trabalho, falecida em novembro de 2018, criadora e responsável pela coordenação da confecção de figurinos e adereços, Valéria Maia (*in memoriun*) houve um forte abalo na estruturação do trabalho desse ano de 2019, porém o grupo se reintegrou e se fortaleceu mais ainda prestando uma homenagem inserida no próprio roteiro e repertório das cenas e músicas apresentadas.

¹² Trabalho de Tese defendida em março de 2016 pela Prof^a Dr^a Liliâne Ferreira Mundim com o título *O espaço da cidade como indutor de jogo teatral*, sob a orientação Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima e foi referendado como performance e cultura popular pela Prof^a Dr^a Idelette Muzart Fonseca dos Santos. (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, UFR de Langues et Cultures Etrangères/Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines/ Université Paris Sorbonne Nouvelle) durante o período de Doutorado Sanduiche em Paris.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERNAZ, Paula. Reflexões sobre o espaço público atual. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (Org.). *Espaço e cidade: – conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AUGUSTO Boal. *Centro de Teatro do Oprimido*, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/augusto-boal/>>. Acesso em: 8 mar. 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____.(Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.
- CARDOSO, Marcelo Augusto Limoeiro. *O descobrimento de Paquetá*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1994.
- _____. *Lendas de Paquetá*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Brasileira, 1975.
- CARREIRA, André. *A cidade como dramaturgia do teatro "de invasão"*. 25 de junho de 2015. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/andre-carreira-a-cidade-como-dramaturgia.html>>. Acesso em: 7 mar. 2016.
- CARVALHO, Lia de Aquino; ZILBERBERG, Sônia. *Paquetá: memórias da ilha*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COELHO, Maria Helena da Cruz. *Ócio e negócio*. Coimbra: Inatel, 1998.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. 102 p.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. Políticas de desenvolvimento e patrimônio cultural. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (Org.). *Espaço e cidade: – conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SÁNCHEZ, Fernanda. Cultura e renovação urbana: a cidade: mercadoria no espaço global. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira. *Espaço e Cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Unicamp, 2009.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Periódicos e sites:

BRITTO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. *O corpo nas ruas: micro-resistências urbanas*. In: SEMINÁRIO 4 DIAS PARA FALAR DA RUA. 2009, Rio de Janeiro.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. *O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009*. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/402>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. A Baía de Guanabara: os itinerários da memória. *Revista USP, São Paulo, n. 30, p. 156-169, jun.-ago. 1996*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/25915/27647>>. Acesso em: 8 mar. 2016.

COLEÇÃO BAIROS CARIOCAS – Paquetá: Memórias da Ilha. Departamento Geral de Patrimônio Cultural/Departamento Geral de documentação e Informação Cultural/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1991.

MALUF, Marcia. *O aspecto barroco das festas populares*. *Revista Olhar, ano 3, n. 5-6, p. 2, jan.-dez. 2001*. Disponível em: <<http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/68/59>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

Ah, se eu fosse esse Rio e soubesse falar...experimentos cênicos na cidade histórica de Laranjeiras

Joana Angélica Lavalée Mendonça e Silva¹

Fui à praia pegar peixe/ mas não
peguei peixe não.

Peguei uma sereia/ que roubou meu
coração

O presente trabalho propõe apresentar uma etapa do projeto de extensão *Renovação e recuperação do Rio Cotinguiba*, uma parceria dos Departamentos de Arquitetura e Urbanismo, do Departamento de Teatro e do Departamento de Engenharia Ambiental da Universidade Federal de Sergipe (UFS), sediado na Casa de Extensão do Campus Laranjeiras.

Especificamente, trata-se da partilha de processos de experimentação cênica em andamento que envolveram estudantes bolsistas e professores dos cursos de Arquitetura e Urbanismo e de Licenciatura em Teatro da UFS, jovens estudantes de escolas municipais de

Laranjeiras, estudantes de diversos cursos da UFS e a comunidade em geral, participantes de oficinas de teatro e de oficinas de figurino. Foi prevista uma apresentação pública ao final do ciclo de oficinas teatrais do referido projeto na feira livre que acontece aos sábados no centro da cidade, com vistas a investigar possibilidades de abordagens poéticas em torno da sensibilização a respeito das questões da saúde do rio Cotinguiba, território de convívio comum na cidade de Laranjeiras.

O Vale do Cotinguiba é entrecortado por rios, inclusive por aquele que o nomeia. O município de Laranjeiras, distante aproximadamente 20 quilômetros da atual capital de Sergipe, Aracaju, é situado na região leste do estado. Laranjeiras teve sua origem durante a colonização portuguesa, tendo sua paisagem marcada pela presença do rio Cotinguiba, pela arquitetura barroca das numerosas igrejas, por alguns casarões do século dezanove que ainda persistem e é envolvida por colinas, como a do Morro do Bonfim. As praças e ruas alinham-se, obedecendo ao traçado fluvial, e, ao redor delas, estão

¹ Cenógrafa e Figurinista. Professora Adjunta do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

implantados os principais edifícios, trapiches, sobrados comerciais e residenciais, mercado e centro administrativo. Grande parte do núcleo urbano atual é formado pelo centro histórico, conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), desde 1996.

Nações indígenas viveram ao longo do grande rio que nascia na Serra Comprida e desembocava no mar, utilizado-o para navegação, pesca, rituais e, às margens, solo fértil para a agricultura de subsistência. Chamavam-no Cotinguiba, segundo Cezar Alexandre Neri Santos (2012), nome proveniente da união das palavras em tupi Ybi (terra), cui (pó), tinga (branco), tyba (lugar). A expressão “lugar de pó branco de terra” possivelmente se deve à presença de grande quantidade de sedimentos calcáreos nas águas.

Tropas de Cristóvão de Barros dizimaram as nações indígenas residentes na região, por volta de 1590, e desde então, iniciou-se novo povoamento nas margens do Rio. A antiga vila foi alçada à condição de cidade em

1848, dispondo de um porto de importantes trocas comerciais com a Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Europa, segundo Wellington Bonfim (2014:63-64). As cidades daquele período eram construídas, preferencialmente, próximas a rios, melhor meio de circulação da época. Nas partes altas da povoação estavam localizados os poderes da Igreja e do Estado e ainda a residência dos mais abastados. Na parte baixa localizava-se a moradia dos menos afortunados, juntamente com o comércio.

A economia açucareira no século dezenove, calcada no sistema escravista estruturado no tráfico de pessoas oriundas de diferentes regiões do continente africano, alavancou o crescimento de várias cidades nordestinas, como foi o caso de Laranjeiras. Esta foi especialmente favorecida pela fertilidade do terreno massapê² próximo ao Rio e pela possibilidade de escoar a produção por via fluvial, distribuindo e recebendo mercadorias de outras localidades. Os senhores de engenho construíram seus

²Terra argilosa de excelente qualidade para a cultura da cana-de-açúcar.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

casarões e abasteciam-se de produtos e da mão de obra escravizada por meio desse porto. Barracões de armazenamento (trapiches) localizados à beira do rio Cotinguiba foram construídos para efetivar transações comerciais.

Segundo Janaína Mello (2011: 305), de 1878 a 1904, Laranjeiras vivenciou seu apogeu econômico. Neste momento, foi amplamente propagado o título de *Atenas sergipana*, amparado pela efervescência cultural e intelectual da cidade materializada na presença de dois grandes teatros: o Teatro Santo Antônio e o Teatro São Pedro. O Teatro Santo Antônio³ recebeu companhias nacionais e internacionais que se apresentaram em seu espaço.

Passado o auge da economia açucareira, o rio passa a ser navegado por pescadores e utilizado por agricultores para irrigação. Ainda no século XX, Laranjeiras experimentou seu processo de urbanização no quadro

de formação da região metropolitana de Aracaju com a redução das áreas rurais, a ampliação da população urbana com novos modos de viver, a diversificação das atividades econômicas, o trabalho nos mercados e fábricas (MELLO, 2011).

A restauração do conjunto do antigo Quarteirão dos Trapiches, realizada pelo Programa Monumenta⁴ foi obra concluída em 2009 e permitiu a implantação de um campus da Universidade Federal de Sergipe num antigo quarteirão em avançado estado de arruinamento, situado na margem do Rio Cotinguiba (COSTA, 2013:81). Aquele espaço era composto por sobrados residenciais, depósitos de mercadorias e um *pier* onde aportavam navios comerciais. Hoje comporta o campus da UFS no qual estão estabelecidos os cursos de Arquitetura e Urbanismo, Museologia e Arqueologia. Este campus já abrigou o curso de

³ Posteriormente este edifício teatral ficou abandonado, utilizado como cortiço, mas obteve novo uso após restauração, passando a sediar a Biblioteca e salas de professores do campus da UFS.

⁴ O Programa Monumenta foi um programa do governo federal brasileiro executado pelo Ministério da Cultura e patrocinado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) que consistiu na reforma e resgate do patrimônio cultural urbano em todo Brasil. Criado em 1995, atendeu a mais de 26 cidades.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Teatro, hoje situado no Campus de São Cristóvão, antiga capital de Sergipe.

Entre os problemas de cunho socioambiental detectados no rio Cotinguiba no século XXI, segundo Wesley Santos (2012: 136), destaca-se a degradação da qualidade dos mananciais ocasionada pela falta de tratamento adequado de resíduos e a consequente contaminação por fontes diversas, recebendo dejetos provenientes das indústrias, agrotóxicos, matadouro, postos de gasolina entre outros.

Nesse sentido, o objetivo geral do projeto é fomentar uma campanha de recuperação do rio Cotinguiba que mobilize a população em prol desse fim. A situação das águas é de fundamental importância para a qualidade de vida. No caso de Laranjeiras, o rio Cotinguiba, além de apresentar valores simbólicos relacionados à história da cidade, é de vital relevância para a manutenção da comunidade pesqueira da região. Assim, este projeto visa criar um impacto positivo no engajamento tanto da população residente quanto na população acadêmica no

compromisso com o meio ambiente, buscando consolidar vínculos diretos entre a universidade e a sociedade.

O projeto de extensão *Renovação e recuperação do rio Cotinguiba* tem atuado a partir de uma demanda da Cooperativa de Pescadores de Laranjeiras. Esta ação de extensão propõe trabalhar uma frente junto à Associação dos Comerciantes e à Câmara de Vereadores com o intuito de iniciar um programa para a diminuição de sacolas plásticas nos estabelecimentos comerciais, visto que este item foi um dos principais resíduos encontrados no leito do rio em uma ação da universidade em 2017.

A realização de eventos visa associar-se a oficinas de teatro oferecidas a jovens estudantes das escolas municipais na Casa de Extensão de Laranjeiras, tendo como foco dramático o próprio rio Cotinguiba. No intuito de sensibilizar moradores e frequentadores, Maria Cecília Tavares, como coordenadora do projeto e professora do curso de Arquitetura e Urbanismo, juntamente com a coordenadora adjunta e professora do

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Departamento de Teatro Márcia Baltazar, apoiaram-me como professora orientadora do mesmo Departamento. Desenvolvi o projeto orientando a estudante de Arquitetura e Urbanismo Mayra Lima e os estudantes de Licenciatura em Teatro Elenilton Farias e Anderson Severo, que integraram esta etapa.

Desde os primeiros encontros ficou estabelecido que os estudantes bolsistas envolvidos compartilhariam com toda equipe o que chamamos de Diário de Bordo, que consiste em registros compostos por fotografias e relatos das atividades das oficinas.

Como afirma Evelyn F.W. Lima, deve-se ter em vista as afinidades entre a cidade e o teatro como lugares de trocas e de sociabilidade, como estímulo à micropráticas do espaço cotidiano vivido e a ênfase nas práticas artísticas como meio de conferir novos significados aos espaços urbanos (LIMA, 2013).

Após alguns encontros destinados a jogos de iniciação teatral, propôs-se uma deriva pelo centro da cidade, para que os jovens participantes, estudantes de

escolas municipais moradores do centro de Laranjeiras, recolhessem e anotassem suas impressões a respeito desse território aparentemente já tão conhecido e corriqueiro como o rio e a paisagem que o circunda. Saindo da Casa de Extensão, foram visitados pontos do centro histórico como a lateral dos trapiches, local onde atualmente está instalada a universidade, o marco inicial da cidade (entre a universidade e o mercado), a Praça da Prefeitura e o Largo do Quaresma, ao lado do Centro de Artesanato. Os jovens demonstraram o desejo de apresentar um outro aspecto não incluído no trajeto, que seria a ponte antiga da cidade, pela qual é possível acessar o rio Cotinguiba. A ponte fica próxima à Igreja Nossa Senhora da Conceição dos Pardos e às ruínas do antigo Teatro São Pedro.

No encontro que se seguiu à essa experiência da caminhada pelo centro, em um grande papel estendido no chão da sala na qual aconteceram as oficinas, os participantes foram estimulados a registrar impressões recolhidas sobre o rio, por meio de desenhos e por meio da escrita, por livre

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

associação de ideias. Partilhamos algumas músicas que expressam a temática das águas de diversas maneiras, com vistas a atender para aspectos poéticos, e buscando evitar o já suficientemente explorado modo discursivo e panfletário de abordagem destas questões.

Como levantamento de possibilidades de criação de aspectos da visualidade da cena a ser construída, os jovens participantes das oficinas de teatro foram estimulados a propor figurinos individuais, com base nos desenhos e impressões recolhidos por eles mesmos no grande painel. Foram sugeridos, por meio de livre expressão gráfica, tanto personagens do cotidiano como pescadores, como peixes apresentando aspectos humanizados ao sinalizar apreensão e melancolia e ainda figuras míticas como sereias e entidades protetoras das águas.

Ao longo destes encontros foi detectada a necessidade de se abrir nova turma, dedicada exclusivamente à criação e construção de figurinos, já que no decorrer das oficinas teatrais observou-se que o

desenvolvimento de propostas cênicas tomaria tempo integral.

No primeiro encontro da oficina de figurino, ao qual compareceram tanto estudantes da UFS quanto jovens moradores de Laranjeiras, apresentou-se a problemática do rio e o intuito do curso de curta duração que era criar e confeccionar os figurinos para a cena em andamento nas oficinas de teatro. Ao longo da apresentação pessoal de cada participante, trocamos ideias sobre qual era a relação de cada um com o vestuário, com o figurino. Os participantes da oficina de figurino circularam em torno do painel de impressões e dos desenhos de figurinos produzidos pelos alunos, observando e refletindo a respeito das palavras e os desenhos dos alunos.

No encontro seguinte da oficina de figurino propôs-se uma deriva pelo centro da cidade, para que os alunos, alguns não moradores de Laranjeiras, se familiarizassem com o rio e a paisagem que o circunda. Foi feito um percurso com alguns pontos semelhantes aos que alunos da oficina de teatro percorreram no centro histórico. Naquele momento atentou-se para o fato de que o

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

experimento cênico deveria transitar pelo local ocupado pela feira livre, que ali acontece desde o século XVII quando ainda existia o porto fluvial. A feira instala-se na rua paralela ao curso do rio. Propôs-se que os participantes expressassem de forma livre o que viram e sentiram ao longo de todo o percurso. Foram visitados a rua na qual se instala a feira aos sábados, a praça da Prefeitura, na qual encontra-se a estátua em homenagem ao poeta João Sapateiro e o busto em homenagem ao pintor romântico Horácio Hora, ambos moradores ilustres da cidade. E por fim o Largo do Quaresma, que margeia o Rio, onde se pode acessá-lo e vê-lo mais de perto. Poemas, fotografias e desenhos e observações foram partilhados ao fim da caminhada.

Voltamos à Casa de Extensão e nos reunimos em roda. Os participantes partilharam suas anotações e desenhos sobre o rio e expressaram suas impressões. Alguns através de poesia, desenho e desabaços, sobre a atual situação do rio que se encontra poluído e um pouco mais seco do que outrora. A professora Márcia e o aluno Elenilton que ministram a

Oficina de Teatro no mesmo turno, chegaram ao fim da discussão e falaram sobre ideias que foram discutidas com os alunos da oficina de Teatro sobre ideias de personagens como base para pensarmos figurinos.

Como traçados iniciais da visualidade deste experimento cênico, foi proposta uma espécie de figurino-cenografia (PAVIS, 2009), um grande tecido de cerca de 5 metros de comprimento por 3 metros de largura, a princípio utilizado nos aquecimentos e jogos teatrais vivenciados na abertura dos encontros da oficina de teatro. Este passou a ser o dispositivo vestido e manipulado em movimento pelos participantes em cena.

Nos encontros finais os participantes criaram e confeccionaram, usando como matéria-prima materiais recicláveis que seriam descartados, adereços de cabeça, adereços para os punhos e para o tronco, isto é, destinados às partes do corpo mais evidenciadas com o uso do grande tecido. Visualmente, passaram a operar como pontos de lixo descartados no leito do Rio.

Vestido com esse figurino-cenografia por meio do uso

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

coletivo, o grupo participante transitou na feira livre que acontece aos sábados, chamando a atenção dos transeuntes, recolhendo lixo com talheres de salada que, pela forma com que são manipulados remetem às patas de caranguejo. Percebeu-se o papel dinâmico que um dispositivo cênico opera, ao orquestrar o ambiente visual e sensorial.

Após as referidas caminhadas realizadas no centro com os participantes das oficinas de teatro e de figurino, no intuito de captar impressões, a feira terminou por se constituir de fato como a circunstância e local escolhido para a partilha pública, historicamente consolidado como local de trocas e de sociabilidade desde a consolidação daquela localidade. A feira e o porto foram elementos determinantes no desenvolvimento e consolidação do núcleo urbano laranjeirense (COSTA, 2013: 84). A feira situa-se dentro do perímetro do centro histórico, próxima ao Campus da UFS, região na qual se concentram as principais atividades comerciais, administrativas e muitas dos eventos em torno dos quais o turismo local se organiza.

Neste percurso cênico, a materialidade efetivou-se no uso como matéria-prima do que seria descartado, com o intuito do alerta a respeito daquilo que se descarta no território comum que é o rio Cotinguiba. Frequentadores da feira, são encorajados a se engajar subjetiva e imaginativamente com a performance por meio do construto espaço-visual do figurino que se movimenta pelo espaço urbano. O próprio lugar, a feira, foi concebido como o anfitrião, ressonante com as vidas dos habitantes. O outro componente ativo que constitui o evento é o público. Conforme Arnold Aronson (2005: 1), a apreensão do espaço, apesar de ser quase sempre registrada subconscientemente, pode vir a ser a mais profunda e vigorosa experiência teatral.

Ao longo do trajeto, foram cantadas cantigas populares amplamente conhecidas que remetem à temática das águas, associadas ao universo da infância de várias gerações. Todas elas apresentam refrões de fácil assimilação, como *A canoa virou*, *Peixe vivo*, *Caranguejo não é peixe*, *Fui no Tororó* e *Peixinhos do Mar*.

As canções entoadas pelo grupo foram lançadas como recurso de memória e afetividade, aqui lançadas sobretudo no (re)atentar à presença do Rio naquela cidade. O recurso da repetição propicia outras camadas de significados para as respectivas letras. A exemplo das palavras de um trecho de *Peixe vivo*: “como poderei viver sem a sua companhia?”, pergunta que pode ser aplicada a uma possível falta ou ausência do rio e seus recursos.

Considerações finais

Como resultado desta etapa, pretende-se proporcionar aos envolvidos o conhecimento e a reflexão crítica a partir de realidades vivenciadas na cidade de Laranjeiras no seu convívio com o rio Cotinguiba. Atentamos para inúmeras possibilidades expressivas e comunicativas ocorridas no percurso ao longo da feira livre no centro histórico de Laranjeiras, a interação com fragmentos de dramaturgias sugeridas pelas cantigas populares que evocam a temática das águas, com os participantes e o engajamento do público espontâneo.

Observou-se que que experimentos como estes podem ainda estabelecer elos conceituais com práticas e reflexões a serem desenvolvidas nas disciplinas do curso de Licenciatura em Teatro diretamente ligadas à visualidade da cena como Indumentária, Teatro de Formas Animadas, Máscaras e Cenografia, aliados ao estímulo a um olhar atento e sensível às questões da cidade. Joslin McKinney observa que conceber cenografia é um processo de pensamento que oscila entre o visual e o cognitivo (MCKINNEY, 2008:34).

Está sendo discutida a proposta de apresentar o experimento cênico *Ah, se eu fosse esse Rio e soubesse falar...* em outras localidades nas quais verificam-se problemáticas semelhantes. É recorrente, desde a colonização até o momento, o descaso das políticas públicas com as nascentes dos rios, cursos d'água e áreas do entorno, comprometendo a quantidade e qualidade de recursos vitais.

Evidenciou-se que resultados podem ser desenvolvidos e utilizados na próxima ação e assim sucessivamente, de forma a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

propiciar uma espiral de experimentações cênicas.

Referências Bibliográficas

BONFIM, Wellington de Jesus. *Identidade, memória e narrativas na dança de São Gonçalo do povoado Mussuca (SE)*. São Cristóvão: Editora UFS, 2014.

BONJARDIM, S. G. M., & VARGAS, M. A. M. (2010). O visível e o invisível: A paisagem arqueológica da morte em São Cristóvão e Laranjeiras – SE - DOI 10.5216/ag.v4i2.9915. In: *Ateliê Geográfico*, 4(2), pp. 190-214.

COSTA, Tatiane Carvalho. *A Arqueologia como instrumento de preservação do patrimônio arquitetônico: a restauração do Quarteirão dos Trapiches de Laranjeiras/SE*. Dissertação de Mestrado. Laranjeiras: Programa de Pós-Graduação em Arqueologia da Universidade Federal de Sergipe, 2013.

DE MELLO, Janaina Cardoso. A Arqueologia Histórica em Laranjeiras (SE-Brasil): uma proposta de salvaguarda da cultura material portuguesa nas ruínas da cidade. In: *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, n. 11, 2011, pp. 297-315.

LIMA, Evelyn F.W. Representações da cidade na cena e nas políticas públicas. In: Fortuna, Bógus, Corá, Almeida Junior (org.) *Cidade e espetáculo: A cena teatral luso-brasileira contemporânea*, São Paulo: EDUC, 2013, pp. 43-62.

MCKINNEY, Joslin; Iball, Helen. "Researching Scenography". In: Kershaw & Nicholson (ed.) *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos espetáculos: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro, Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Fernanda et alli. *IPHAN entrega obras em Aracaju e Laranjeiras*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/se/noticias/detalhes/4453/iphan-entrega-obras-em-aracaju-e-laranjeiras> Acesso em 03/08/2019.

SANTOS, Wesley Alves dos. *Ocupação e dinâmica socioambiental da sub bacia hidrográfica do Rio Cotinguiba/SE*. Dissertação de Mestrado. São Cristóvão: Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Sergipe, 2012.

Ocupação #6 Terras - entre o teatro épico e o teatro performativo, a cidade

Sara Fagundes¹

O presente estudo se dedica a analisar o trabalho desenvolvido pelo grupo teatral paulistano *mundana companhia* – a partir do texto dramático de Bertolt Brecht *Na Selva das Cidades* (1923) – no projeto *Na Selva das Cidades – Em Obras - #ocupasp* (2017), especificamente na encenação denominada de *Ocupação #6-Terras*. O trabalho busca reflexões acerca do espaço da cidade como elemento central na conjunção de uma estética e poética épico-performativa.

O jovem Brecht escreveu *Na Selva das Cidades* em meados da década de 1920 momento em que a Alemanha tentava se reconfigurar política, social, econômica e culturalmente, após a destruição da Primeira Guerra Mundial. Enquanto isso, em Chicago, vivia-se um momento de euforia com a modernidade em

forma de ferro e vidro². É justamente na cidade símbolo do desenvolvimento e do progresso capitalista que ocorre a luta entre C. Shilink, um comerciante de madeiras malaio e George Garga, funcionário de um sebo de livros que se mudou, junto de sua família, do campo para a cidade grande. O texto é dividido em onze cenas independentes que acontecem como se fossem rounds de uma luta de boxe. A cada sequência um confronto vai traçando o caminho da família e dos personagens rumo a decadência na selva das cidades. Conflitos muitas vezes contraditórios, sem uma explicação clara. É a luta pela luta. A peça se desenvolve em cenas isoladas, mas traça, embora de forma fragmentada e lacunar, um

² Havia crença nos modelos capitalistas que se conformavam e, com isso, aumentava-se a confiança no progresso que chegava. A proposta urbanística desenvolvida após o incêndio que destruiu a cidade, em 1871, mostrou-se como uma excelente resposta ao elevado crescimento urbano do período. Racionalismo, novos materiais, novas tipologias, verticalidade e vias de transporte rápido eram os pressupostos adotados para a conformação do que hoje seriam as metrópoles.

¹ Arquiteta e cenógrafa. Mestranda em Artes Cênicas (CAPES/UNIRIO)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

percurso do início em direção ao catastrófico final.

Os senhores encontram-se no ano de 1912 na cidade de Chicago. Observam a inexplicável luta entre dois homens e acompanham a decadência de uma família que veio do campo para a selva das cidades. Não quebrem a cabeça sobre os motivos dessa luta, mas participem das jogadas humanas, julguem imparcialmente o método de luta dos adversários e voltem seu interesse para o final. (BRECHT, 2016:28)

Foi no encontro do texto com a realidade atual da cidade de São Paulo, que a *mundana companhia* desenvolveu a primeira etapa do projeto, *Na Selva das Cidades - Entre tempos e Espaços (2014/2015)*, que se propunha como uma pesquisa, ainda sem vistas à montagem da peça. Esta etapa se constituiu a partir de imersões em espaços pungentes da cidade, experimentando as ações evocadas pelo texto e criando a partir da imersão nesses espaços as estruturas e a espessura das cenas. A cada local ocupado um quadro específico da dramaturgia foi trabalhado. No entanto, o desejo de encenar o

texto para além das experiências de caráter mais aberto surgiu, e ao retomar a sala de ensaios e uma possível relação tradicional com o espaço, texto e espectadores a companhia precisou pensar uma forma que não sintetizasse em um único espetáculo as experiências realizadas. Mas, um modelo que se testasse no esgarçamento de sua própria forma, nas idas e vindas, nas construções e desconstruções realizadas a partir das imersões na cidade.

Voltar ao centro da cidade, à sala de ensaio, ao texto e, em última instância, ao teatro, parecia não fazer mais sentido. As experiências que vivemos na cidade eram tão mais potentes, radicais e, principalmente, mais vivas e urgentes, do que simplesmente montar mais uma peça de teatro. [...]

Resolvemos, juntos, abrir radicalmente o espetáculo para a potência das experiências vividas na cidade. A cada nova ocupação, faríamos uma nova pesquisa de campo e uma ocupação singular onde tudo se transforma na relação com o espaço ocupado, as pessoas que frequentam e a sua história. (FORJAZ, 2016:17)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

A segunda etapa do trabalho, *Na Selva das Cidades – Em Obras*, compreendeu 15 ocupações³, ao longo de dois anos – 2016 e 2017 – também na cidade de São Paulo. Esta etapa sofreu uma subdivisão, que separaram as três primeiras ocupações, das 12 subseqüentes. As Ocupações #1, #2 e #3, aconteceram em espaço dos SESC's da cidade e em um centro cultural, e as seguintes, da #4 a #15, fizeram parte de um subprojeto dentro deste maior, o *Na Selvas das Cidades – Em obras – #ocupasp*. Neste

³ Encenações em tempos e espaços específicos. Em cada ocupação era apresentada uma montagem diferente do mesmo texto: Ocupação #1 – Sesc Ipiranga – SP (2015); Ocupação #2 – Instituto Capobianco – São Paulo (2015); Ocupação #3 – Sesc Pompéia – São Paulo (2016).; Ocupação #4 – Pessoal do Faroeste (Sede da Companhia do Faroeste, Região da Luz), Ocupação #5 – Águas (Yacht Club de Santo Amaro), Ocupação #6 – Terras (Vila Coliseu, Vila Olímpia), Ocupação #7 – Comida (Sindicato dos Carregadores da CEAGESP, Vila Leopoldina, Ocupação #8 – Reciclagem (Favela do Escorpião, Jardim Ipanema), Ocupação #9 – Pele (Madeira Amarante, Butantã) Ocupação #10 – Love Story (Centro), Ocupação #11 – Morte (Cemitério da Lapa), Ocupação #12 – Espetáculo (Paróquia Divino Espírito Santo, Arthur Alvim), Ocupação #13 – Matas (Horto Florestal), Ocupação #14 – Catch (Viaduto Alcântara Machado, Região da Luz), Ocupação #15 – Caos (Teatro Oficina Uzyna Uzona).

desdobramento, o grupo retornou aos espaços que imergiram durante a primeira fase do projeto, colocando a encenação já estruturada para ser atravessada e reconstruída a partir da realidade dos lugares que ocupou. Cibele Forjaz aponta que “a concepção que a gente conseguiu ter na Selva, a partir da experiência forte das imersões, foi que era impossível ter uma [única concepção]. Que qualquer uma e qualquer teatro diminuiria. Porque já que a personagem principal é a cidade, o lugar é o diretor.” (FORJAZ, 2019).

Deste modo, o encontro da companhia com a comunidade Coliseu ocorreu em 2014 durante as pesquisas imersivas realizadas em *Na Selva das Cidades - Entre tempos e Espaços*. O grupo, que investigava a espacialidade da Avenida Luís Carlos Berrini e o novo centro econômico da capital paulista – e elegeu o Shopping JK para a leitura da segunda cena da peça –, descobriu a favela em uma deambulação pelas ruas do entorno do shopping. Nesta fase do projeto, realizaram na casa de Dona Terezinha, uma moradora da

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

comunidade, a leitura do quadro três⁴. Com prosseguimento do trabalho e seu desdobramento com o *Na Selva da Cidades - Em Obras -#ocupasp*, o grupo decidiu retornar à favela para a realização de uma versão específica para o local.

A Favela Coliseu surgiu em meados da década de 1960, quando as primeiras famílias de imigrantes pernambucanos e mineiros, em busca de oportunidade de trabalho na selva da cidade grande, instalaram-se no bairro Vila Olímpia – que na época era uma região pouco ocupada, uma área alagadiça sem infraestrutura urbana. Atualmente, com a consolidação do bairro como o novo centro econômico da capital a favela se encontra espremida entre arranha-céus espelhados, sedes de multinacionais e o shopping mais luxuoso da cidade. Inclusive a área que corresponde a comunidade faz parte de um programa maior – Operação Urbana Consorciada Faria Lima – de “requalificação” de três favelas

⁴ Que tem como indicação a casa da família Garga.

da região, que certamente aos olhos do capital perturbam a imagem de bairro de elite e centro de negócios da cidade. A referida operação propõe a construção de torres residenciais que em tese abrigariam as famílias que moram na comunidade. No entanto, na prática, o momento vivido é de completa incerteza, pois primeiramente os moradores terão de ser removidos do local para a demolição dos barracos – inclusive cerca de setenta famílias já desocuparam o local –, para apenas depois da construção dos edifícios poderem comprar suas unidades habitacionais.

A equipe propositora da *Ocupação#6 - Terras*, formada por Nana Yazbek, Renato Banti e Yghor Boy, tinha como ponto de partida o desejo de perpassar toda a peça – ou seja, do prólogo ao quadro onze –, respeitando o texto e as situações evocadas por ele, mas ao mesmo tempo, desejavam que a encenação fosse contaminada pela vida que vibra na Coliseu, suas complexidades e contradições com o suntuoso entorno. A encenação aconteceria em um percurso pela comunidade

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

e a intenção era relacionar cada quadro da dramaturgia – e seus conflitos essenciais – à um lugar específico da favela.

O espetáculo teve início com um cortejo que entoava marchinhas carnavalescas e misturava os atores e membros da comunidade, que juntos, convidavam o público para o acontecimento. O cortejo encaminhou público e cena até a sede da comunidade, na qual existe um escritório / biblioteca e um pátio coberto, onde aconteceria o prólogo e a quadro um. Dentro do espaço retangular do pátio, havia alguns engradados que conformavam um quadrado, no qual a plateia se posicionava. Na parede do fundo lia-se “Sou Coliseu” pintada com cores coloridas. O prólogo foi dito por uma moradora da comunidade, que dentro do espaço delimitado pelo público, através de um microfone, lia num caderno o texto. Uma batida no gongo, uma mudança sutil nas luzes – ainda era dia e as luzes naturais invadiam o espaço –, enquadraram a centralidade da cena e o ator Lee Taylor anunciou

o a rubrica do texto. Foi ali, dentro do sebo de livros C. Maynes / Biblioteca Coliseu que teve início o confronto entre as duas personagens principais. George Garga⁵, em seu ambiente de trabalho – que se resume a algumas pilhas de livros – recebe de C. Shlink⁶ que está acompanhado de seu funcionário Skinny⁷, uma oferta para que venda sua opinião sobre um livro que não conhece e não se interessa. O ator é provocativo e direciona para a plateia a pergunta, “um quilo de peixe ou uma opinião?”⁸. A tensão vai aumentando a medida que Garga resiste, afinal como diz a personagem, sua opinião não estava a venda. A sonoridade de animais rastejantes realizada pelo ator/músico Guilherme Calvazara com uma baqueta nas grades das janelas e nas paredes do espaço, assim como uma música eletrônica se juntam a intensidade, ao ritmo

⁵ Interpretado pelo ator Lee Taylor.

⁶ Interpretado pelo ator Aury Porto.

⁷ Interpretado pelo ator Vinícius Meloni

⁸ O texto original: “Shlink com ingenuidade: É preciso saber o que é melhor: meio quilo de peixe ou uma opinião, ou um quilo de peixe ou uma opinião. (BRECHT, 2016: 52).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

e aos direcionamento dos movimentos dos outros personagens em torno do funcionário – Verme⁹ e Babuíno¹⁰ que fazem parte do bando do malaio e que também adentraram a cena. Garga se mantém firme, embora coagido e perplexo com o complô que vê surgir diante dele. No ápice da tensão e da provocação, a personagem Senhor Maynes¹¹ – o chefe do rapaz –, interrompe a cena e com veemência anuncia que ele está demitido. Neste momento a música cessa e os movimento dos atores também. George, tomado pela sensação de liberdade tira parte de suas roupas e sai correndo do centro do ringue e da biblioteca. O gongo soa e o público é convidado a pegar um engradado e seguir a cena.

Para o segundo quadro o público foi conduzido para fora da sede, retornou à rua principal da favela e foi direcionado a um terreno repleto de entulhos de construção, com alguns barracos

⁹ Interpretado pelo ator Guilherme Calvazara.

¹⁰ Interpretado pelo ator Mariano Mattos

¹¹ Interpretado pelo ator João Bresser.

em processo de demolição. Rodeados por muros imensos, e que acima deles deixavam ver os edifícios espelhados do entorno, a tensão visual entre as duas realidades naquele espaço era muito evidente e intensa, sobretudo porque ainda era dia e os elementos do terreno e do entorno se faziam muito presentes. As ações realizadas pelos atores – que não Shlink e Garga –, caracterizados como operários de obras, com capacetes e luvas e óculos de proteção, giravam em torno do manejo dos entulhos da (des) construção. A luz verde que vinha de um refletor instalado em um dos muros, associado à música eletrônica – que vinha de uma caixa de som móvel em cima de um carrinho que percorreu toda a peça – potencializavam a atmosfera de uma grande máquina em funcionamento – o escritório do comerciante, neste caso um canteiro de obras destruídas. Enquanto os outros atores trabalhavam com os entulhos e os dois personagens principais travavam o diálogo que revela o aceite da luta por Garga, foram

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

incluídas não apenas referências espaciais do local, mas também da situação vivida – a iminência de remoção da população e a construção de um conjunto habitacional –, de modo que não somente no âmbito visual, mas textualmente a realidade da favela passava a fazer parte da peça. Como exemplo pode-se destacar o momento em que Shlink passa seus bens para Garga e diz, “Esse terreno todo é seu. Esse negócio de madeiras e de construção civil também é seu.”¹², ou ainda quando Garga indaga “O senhor se referia a todo terreno, Mr. Shlink? A todo o estabelecimento, os barracos, o inventário?”¹³. Naquela espacialidade, o confronto entre o poderoso Shlink e o humilde funcionário do sebo de livros se traduzia de forma muito potente na opressão vivida pela comunidade com seu espaço destruído em oposição aos edifícios do entorno, que

representam justamente o poder opressivo e perverso do dinheiro. Como diz o comerciante, e que faz completo sentido em relação àquela realidade, “Minha casa e o meu negócio, por exemplo, me colocam em condições de tocar os cachorros no seu encaço. Dinheiro é tudo.” (BRECHT, 2016:72).

Para o quadro três o público fora conduzido à casa da moradora mais antiga da comunidade, Dona Amazina, na qual aconteceu a cena três. A rubrica “Varanda na casa da família Garga”¹⁴ foi anunciada por John Garga, o pai de George. O público se posicionou na Rua Coliseu com seus engradados e assistiu frontalmente a cena. A fachada da casa era atravessada por fios e em um dos postes foi instalada uma lâmpada tubular de LED branca, o que acentuava o imprevisto já evocado pelos fios, mas também fazia uma interferência na luminosidade original da rua e da casa. A fachada funcionava como um plano de fundo para a cena. Na frente uma varanda repleta de

¹² O texto original: “Essa casa e esse negócio de madeira, registrados no cadastro público de bens e imóveis da cidade de Chicago com o nome Shlink, no dia de hoje passam para o senhor George Garga de Chicago.”. (BRECHT, 2016: 73)

¹³ O texto original: “O senhor se referia ao seu negócio de madeiras, o legítimo Shlink? O estabelecimento, os troncos, o inventário?”. (*Ibidem.*)

¹⁴ Rubrica original: “Sala de estar da Família Garga”. (*Ibidem*, p.90).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

plantas, com uma escada móvel que se apoiava em um pequeno volume criando um plano intermediário entre o primeiro e o segundo pavimento da casa, no qual o John Garga¹⁵, Pat Mankey¹⁶ e a Mãe¹⁷ conversavam sobre o paradeiro de George e de sua irmã Marie que andavam sumidos. Quando Garga chega à casa da família para anunciar sua partida, há um diálogo entre ele e a Mãe que deixa muito evidente a questão da luta de classes¹⁸, na

¹⁵ Interpretado pelo ator João Bresser.

¹⁶ Interpretado pelo ator Vinícius Meloni.

¹⁷ Interpretada pela atriz Sylvia Prado.

¹⁸ "Nós não somos livres. Começa de manhã com o café e a surra quando se é um pobre macaco e as lágrimas da mãe salgam a comida dos filhos e suor dela lava a camisa deles e você está garantido até a era glacial e a raiz está presa no coração. E quando o filho cresce e quer fazer alguma coisa de corpo e alma aí é pago, contratado, carimbado, vendido a alto preço e não tem liberdade para naufragar. (...) Ah, todas essas outras pessoas, essas muitas pessoas boas, todas essas muitas outras e boas pessoas, que trabalham nos tornos e ganham o seu pão e fazem muitas mesas boas para os muitos bons comedores de pão, todos os muitos outros bons fabricantes de mesa e comedores de pão com suas muitas boas famílias, que são tantas, já são multidões e ninguém cospe na sopa deles e ninguém despacha eles para o outro bom mundo com um bom pontapé e nenhum dilúvio cai sobre eles ao som de 'Noite de tempestade e o mar se revolta'." (BRECHT, 2016: 90)

qual se explicita a falta de liberdade do trabalhador e sua ausência de opção frente à exploração do trabalho. Após a conversa, que tem a emoção acentuada, sobretudo pela atuação de Sylvia Prado, o filho lhe entrega um dinheiro para que viva por mais seis meses. Os dois se abraçaram e neste momento o público não se conteve e aplaudiu em cena aberta. A identificação da plateia com o diálogo de Garga com sua mãe foi muito clara, havia ali um espelhamento sobre as mães da comunidade, assim como das dificuldades encontradas para sobreviver na selva das cidades, na qual as "as paredes estão sujas e o fogão não aguenta mais um inverno" (BRECHT, 2016:91). Ouviu-se uma moradora na plateia dizendo "eu fiz isso semana passada com meu pai". As dificuldades da família Garga pareciam perpassar a vida de todos por ali. Sem muito tempo para a comoção – assim como na vida que não os permite demorar sobre as lamúrias – e também provocando, após a identificação, um distanciamento da situação, Shlink chega à casa após a partida

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

do oponente para sustentar sua família que perdeu o principal esteio. O gongo, novamente, marca o fim da cena.

Avançando no tempo e no espaço, a encenação passou pelo Bar da Dona Regina, no qual aconteceram os quadros quatro e cinco¹⁹ e o quadro seis foi realizado na entrada da comunidade na Rua Coliseu. Para o quadro sete, o público fora conduzido ao som de um samba antigo à porta de uma das igrejas evangélicas da comunidade. A mãe do noivo anunciava o casamento de Jane e George e de dentro da igreja saiu o pastor Danilo cantando uma canção gospel. Depois saíram os noivos que foram recebidos com chuva de arroz pela plateia. Após a música o público foi convidado para o coquetel de núpcias no Bar da Dona Graça, que fica ao lado da igreja. Ao chegar, as fitas de led que atravessavam a rua demarcavam o ambiente festivo. O estabelecimento em madeira possuía uma pequena varanda onde estavam alguns de seus

frequentadores, e o público da rua assistia frontalmente a cena. Garga distribuiu pizza aos convidados e comentava sobre as melhoras trazidas pelo comerciante de madeira à vida da família. Vestes novas, móveis novos, anunciava a Mãe no início do quadro. Embora a localização dada pelo texto seja a casa renovada pelo mobiliário, a tradução na fatura do banquete trazia a dimensão da ascensão da econômica da família. A aquela altura da peça, as crianças estavam completamente envolvidas na cena, fosse por Jane com um menino no colo, ou pelo fato do posicionamento claro diante da luta. Na chegada do malaio à festa elas começam a gritar em coro: "ih, fora!", e ao longo da cena repetiram o gesto em vários momentos. O comerciante vai comunicar a Garga a carta que recebeu do tribunal da Virgínia, na qual é acusado pela venda dupla da madeira – realizada pelo jovem funcionário no quadro dois quando o malaio passa para ele seus bens. Shlink o pressiona para que ele vá para a cadeia em seu lugar, afinal

¹⁹ Que tem como localização indicada pelo texto o Hotel Chinês.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

é o mais jovem. George acaba aceitando a proposta. Sua família, que parecia se estar se reintegrando na celebração do matrimônio volta ao processo de ruína. Ele se entrega a polícia, Jane retorna ao hotel Chinês e a Mãe desaparece.

Saltando em direção ao final do espetáculo, após a saída de George da prisão e a revelação da carta escrita por ele denunciando os crimes cometido pelo malaio contra sua família, e revelados pela imprensa – conflitos dos quadros 8 e 9 –, o público foi encaminhado para a batalha final entre os dois homens – quadro dez –, no acampamento abandonado dos trabalhadores na estrada de ferro, ali novamente o terreno com entulhos do segundo quadro. No entanto, já era noite e entorno ficava menos visível. Os escombros eram visibilizados por uma luz branca e indireta que iluminava a cena. O confronto final entre Shlink e Garga marca alguns pontos centrais do combate que fora travado entre eles. Num diálogo que por vezes se acalora, os dois trocam os últimos golpes, por vezes verbais por outras físico.

Shlink, só queria a luta, e Garga seu fim. Entretanto, o malaio diz que “o fim não é a meta, o episódio final não é mais importante que qualquer outro” (BRECHT, 2016: 264). Independente disso, Garga, em cima de uma pilha de escombros, após arrancar brutalmente os sapatos de Shlink, grita aos quatro cantos: “o mais jovem vence a luta” (BRECHT, 2016: 265). A plateia aplaude, assobia, comemora. Os linchadores – atores com roupas pretas, lanternas de cabeça e sinalizadores de fumaça vermelha na mão – adentram a cena ao som pulsante dos tambores. Eles cercam o comerciante e a tensão aumenta. Maior intensidade dos tambores, Shlink está sendo linchado. A ação se resume ao cerco e aos movimentos com os sinalizadores em direção a ele, como se o estivessem apunhalando. Fim do linchamento, blackout, fogos de artifício explodem.

O quadro onze foi anunciado ainda dentro do terreno por um

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

dos atores²⁰ com capacete de obras e uma placa de venda de imóveis. Ele veio comunicar o pedido de reintegração de posse da área, exigindo que as famílias se retirassem do local. O público reclamou, mas foi empurrado para fora. A plateia se posicionou na entrada do terreno, na qual os barracos em demolição foram iluminados e foi colocada uma fita de obras indicando a interdição do local. A cena que corresponde a venda da madeireira de Garga, de sua irmã e de seu pai para Pat Manky se converteu na venda da comunidade para uma grande empreiteira. George debateu o valor com Manky, que se interessava em comprar a comunidade. A plateia interferiu diretamente reivindicando valores mais elevados, questionando que o valor oferecido – dez mil reais – não comprava sequer um barraco. Pat, por fim, oferece cinquenta milhões e um apartamento para cada família. Garga pergunta ao público se deveria vender. A favela aceitou a oferta. Estava feito o negócio. Terreno vendido, Garga

parte para Nova York, fim do espetáculo.

Conforme procurou-se evidenciar, ao longo do acontecimento teatral – que durou cerca de três horas – o espetáculo foi invadido e reestruturado por múltiplos elementos que pulsam na vida da favela. André Carreira quando pensa o teatro performativo a partir do uso da cidade como texto dramático afirma que “um teatro na cidade deve explorar funcionamentos que contemplam o ruído da rua e sua multiplicidade de estímulos e interferências, não como meros obstáculos, mas como condição *sine qua non* do estar na cidade.” (CARREIRA, 2012:12). Nesse sentido, a prática cênica performativa empreendida pela *mundana* permitiu que a dinâmica e os fluxos da favela, para além da luta entre Shlink e Garga, fosse o grande estruturador da encenação. Da materialidade do espaço às pequenas e muitas interferências da vida na Coliseu, o teatro invadiu o território e foi invadido por ele.

²⁰ Mariano Mattos Martins.

Ainda sobre a performatividade da cena, o fato de estarem em um espaço da vida comum e ordinária exigia dos atores – e ao mesmo permitia a eles –, que suas subjetividades aflorassem. Conforme aponta Féral, em uma obra performativa “o performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido.” (FÉRAL, 2008: 204). Ou seja, ora eram personagens, ora os próprios indivíduos que estavam em cena, e assim, sujeitos reais e objetos ficcionais muitas vezes não se distinguem ou estavam em uma constante tensão. E isso também pode ser aplicado ao público, que por vezes eram espectadores, por vezes os próprios co-atores e co-autores da cena.

Já no âmbito dos dispositivos épicos, pode-se considerar que os efeitos de distanciamento na Ocupação #6 ocorrem por meio de elementos presentes na estrutura do texto e por meio de dispositivos da encenação – como o gongo que separa as cenas, o anúncio da rubrica dos quadros, a quebra da quarta parede pelos atores e o

próprio deslocamento entre uma cena e outra. Entretanto, somam-se a tais elementos os fluxos da favela, que por muitas vezes interrompiam ou cruzavam as ações, fosse o carro que parava a cena e fazia o público se levantar para que o automóvel passasse pela a rua, pela música alta que tocava na comunidade e por vezes encobria a voz dos atores, pelo público que emitia opiniões e interferia nos diálogos dos personagens, ou ainda pelos moradores que cruzavam a rua e passavam em frente à cena. Ao mesmo tempo que compõe o texto dramaturgico conformado pela cidade, tais elementos também podem ser apreendidos como dispositivos que provocam o efeito de distanciamento da cena.

Nessas interrupções geradas pela vida na favela o *gestus social* emergia. Afinal, para Walter Benjamin, “quanto mais interrompemos alguém em ação, mais gestos obteremos. (...) Ou seja, o teatro épico não reproduz situações; antes, as revela. A revelação das situações acontece por meio da interrupção dos processos.” (BENJAMIN, 2017:12-

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

13). E, no caso deste deslocamento para o espaço urbano, conforme afirma Cibele Forjaz, “a releitura do *gestus* é menos cênico, menos teatro explícito como é com Brecht, porque é no palco, e mais a visão dessas máscaras sociais em pleno vigor na vida. (...) É como se ele não fosse mais teatral, (...) porque a gente foi pra vida.” (FORJAZ, 2019). Desse modo, o *gestus social* adquire uma nova abordagem que amplifica a função social do teatro almejada por Brecht, pois ocorre no território da vida cotidiana e a partir dela. Isto é, a própria dinâmica do espaço utilizado pelo grupo que interrompe, distancia e reorienta o público, aguçando sua capacidade crítica em relação ao seu contexto social.

Uma outra questão que pode ser apreendida por meio da encenação na Coliseu é o despertar crítico para as condições urbanas, de duas diferentes formas. Primeiro para os próprios moradores da Coliseu, que já estão habituados – porém jamais conformados – às condições precárias da comunidade, às

contradições com o entorno e a iminência da remoção, a possibilidade de enxergarem o próprio espaço por um viés poético diferente da realidade cotidiana, e por meio deste olhar poderem aguçar ainda mais a visão crítica e política sobre a situação. E, para o público externo, a possibilidade de se deslocar das salas convencionadas para o uso teatral e descobrir outros fragmentos da cidade, a história de luta e resistência da favela e potencializar o olhar questionador sobre a produção capitalista do espaço urbano em que vivem. Cibele Forjaz afirma que

esse *gestus social* tem a ver com ir para lugares e olhar os lugares, ver a contradição dos lugares, e atravessar a peça revelando essa contradição do humano com a cidade na cidade, na sua cidade, na cidade em que você vive, na sua selva. Para que talvez você abra os olhos para a desigualdade da cidade, para como a cidade vai devorando, como *chronus*, com as nossas agendas, os seus filhos, como a gente vive para a cidade e não faz da cidade um lugar pra pessoas morarem. É para os carros, é para o capital, é para a venda. (FORJAZ, 2019)

Ao ocupar a comunidade Coliseu com o texto de Brecht, a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

mundana coloca o teatro brechtiano do pensamento crítico, da luta de classes, das relações de poder e dominação engendradas pelo capital, para além da representação – embora não abriquem dela. E é nesse sentido que a estética performativa aflora na cena, na tensão entre o ficcional e o real, na tensão entre a representação e apresentação.

A invasão da favela, entretanto, não ocorre sem as camadas que conformam a dimensão teatral do evento, afinal o que acontece ali, embora se integre a vida ou rompa com ela, ainda é teatro. A base conformada pelo texto brechtiano não está apartada do contexto no qual se insere fisicamente, do mesmo modo que a realidade não está crua, pois é contaminada pelas operações de teatralização. Por essa perspectiva, o cuidado meticuloso com a visualidade da cena, a iluminação específica para cada quadro, o figurino, a música, a relação entre as personagens, o jogo entre atores e a narrativa ficcional que conduz toda peça não abscondem o real. Mas criam essa tensão e oscilação em que hora

emerge a ficção, hora se desperta para a vida.

No que diz respeito a ocupação do espaço, embora estivessem fora do palco italiano e houvesse o percurso e o deslocamento das cenas, as configurações entre palco e plateia muitas vezes passavam pelos modelos já amplamente experimentados dentro da caixa cênica – ainda que alternativa –, como a frontalidade, a circularidade e a bilateralidade. Por essa ótica, é interessante observar como o espaço, embora possibilite rompimentos, muitas vezes reforça dispositivos teatrais convencionais. O que em hipótese alguma diminui a potência do acontecimento, mas, mais uma vez aponta a ambiguidade que envolve os procedimentos atuais de configuração da cena.

Deste modo, o trabalho realizado pela companhia na referida encenação aponta a contradição e o desejo ambíguo das práticas cênicas atuais de sair e retornar ao teatro, buscando nessa tensão a possibilidade de criar novas leituras sobre o

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

homem e sua relação com o mundo, com a cidade. E, dentro de sua maneira de operar, sempre este caráter duplo. Ao mesmo tempo em que se direciona para fora, o teatro também reforça a potência daquilo que o configura do ponto de vista interno; o texto e a cena que ressignificam a cidade e a cidade que ressignifica texto e cena; o espaço cênico como elemento estrutural e estruturante que configura e é configurado; a capacidade do teatro em tornar-se vida e da vida em tornar-se teatro.

Se o viés político de teatro épico de Bertolt Brecht se constrói na formalidade textual, nos debates engendrados pelo texto e na forma de sua representação – e isso incluía o espaço da cena como um agente político dentro da encenação –, e a partir disso na criação de possibilidades de desenvolvimento de um pensamento crítico acerca da realidade, a *mundana companhia* radicaliza o pensamento brechtiano, pois coloca a cidade, ou seja, a vida real, como um elemento sobre o qual o texto vai agir de diferentes maneiras,

provocando em cada um dos espaços por onde passou distintas possibilidades de leitura sobre a condição humana e urbana nos tempos de hoje. É nesse sentido que se fala em uma estética épico-performativa, pois, a representação é fundamentalmente épica, mas é a todo momento invadida pelas centelhas da realidade, que refazem seu sentido, que reposicionam as discussões e críticas passíveis de serem tecidas em cada uma das realidades urbanas percorridas. E nesse sentido, a cidade funciona como disparador e agente das duas poéticas exploradas.

Por fim, a cena épico-performativa instaurada pela *mundana companhia* carrega um desejo constante de construção e desconstrução dos modos de fazer e sentir, seja do objeto artístico, seja da própria cidade. Não se trata, portanto, da negação de características muitas vezes convencionais do fazer teatral, mas a possibilidade de trazer esses dispositivos para serem entrecruzados pela vida. E, a partir de então, ter-se a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

possibilidade de ressignificá-lo como manifestação poética e política. Para além de promover uma discussão teórica sobre uma estética do teatro contemporâneo, a *Ocupação #6 – Terras* permite, por meio ato teatral e de sua relação com o espaço urbano, a reivindicação do direito à cidade como valor de uso, na contramão de um todo sistema rege e organiza a vida urbana como mercadoria, extremamente evidente na realidade vivida pela comunidade Coliseu.

Cidades – Em Obras. In: *Imersão Selva*. São Paulo, 2016.

FORJAZ, Cibele. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2019.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

CARREIRA, André. O teatro performativo e a cidade como território. In: *ArteFilosofia*. Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, número 12, Ouro Preto, 2012, p. 5-15.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*, n 8, 2008.

FORJAZ, Cibele. Das imersões ao conceito do espetáculo Na Selva das

Mesa Redonda

ARQUITETURA, TEATRO e ARTES VISUAIS

**No arquipélago das
sensações: a visualidade
háptica nas fotografias da
performance "A voz do ralo
é voz de Deus"**

Elizabeth Motta Jacob¹

A construção da visualidade háptica tem sido o centro de nossas investigações nestes últimos anos uma vez que identificamos no cinema e na arte contemporânea a abertura para novos processos e práticas artísticas que contemplam esta dimensão da imagem mais tátil do que visual. Nossa preocupação recai nos discursos artísticos contemporâneos que operam no corpo buscando novas dimensões dos sentidos promovendo agenciamentos fora da mediação lógica e racional.

Deste modo pretendemos analisar o agenciamento dado por fotografias da performance realizada no calçamento em frente a Casa França Brasil, em 14 de janeiro de 2019, chamada "A voz do ralo é a voz de Deus" do Coletivo És Uma Maluca. Tais

fotografias foram encontradas na internet, muitas delas sem autoria explicitada. Busca-se entender os efeitos de intensificação da experiência estética da performance a partir da construção da visualidade háptica pela fotografia neste nosso mundo contemporâneo no qual os sujeitos estão sobrecarregados pelo excesso de informação visual que lhes é oferecido pelas mais diversas mídias.

A partir da livre navegação no mar de imagens que nos é oferecido pela internet nos deparamos com a pungência imagética criada por diferentes olhares impressos por fotógrafos diante desta performance realizadas no espaço público. Entendendo que a força destas imagens reside em sua capacidade de realizar a transposição das qualidades do toque para o domínio da visão e da visualidade, as consideramos relevantes para análise.

A visualidade háptica:

A imagem háptica é aquela que induz um espaço e um modo de percepção mais tátil do que

¹ Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Artes da Cena, ECO/ UFRJ, Professora Adjunta do Curso de Comunicação Visual - Design, EBA/UFRJ

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

visual, uma imagem que demanda uma percepção próxima, funcionando pelo toque. Na visualidade háptica os olhos funcionam, eles mesmos, como órgãos de toque, como uma forma de contato. O olhar tende a se aproximar da imagem e sobre ela correr, alongando sua permanência sobre ela.

O que temos aqui é um tipo de visualidade que poderíamos qualificar, juntamente com Gilles Deleuze e Félix Guattari, como háptica. Isto é, um tipo de imagem que induz um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção próxima, funcionando pelo toque. Na visualidade háptica, afirmam os filósofos franceses, os olhos funcionam, eles mesmos, como órgãos de toque, como uma forma de contato. Mais do que ser projetado numa estrutura centralizada ou num espaço ilusionístico profundo, o olhar tende aqui a se aproximar do corpo da imagem, a correr por sua superfície, hesitando e demorando-se sobre inúmeros efeitos de superfície. (GONÇALVES, 2012, p.78)

Segundo Carvalho “trata-se para Deleuze de uma descoberta, por parte da visão, de uma função de tocar que lhe é própria, que lhe

pertence, e é distinta da função ótica”. E ainda:

Uma imagem tátil se aproxima de um tipo de imagem que, por sua natureza fugidia, imaterial, provoca-nos o desejo de tocar. Uma imagem pode ser ótica e/ou tátil, enquanto a visão háptica se refere a um modo de compreensão do papel do observador. A visão háptica, segundo Gilles Deleuze, relaciona-se primeiramente a uma capacidade de tocar da visão, a uma aderência do olho à superfície das coisas a ponto de todos os contornos se esvaírem, todas as sombras que podem trazer uma mudança de profundidade desaparecem. Nesse sentido, trata-se de uma aproximação radical entre sujeito e objeto de modo a ultrapassar qualquer possível profundidade. Em uma visão háptica há a supressão da profundidade e tudo corre para a superfície, suprimindo a distância entre observador e imagem. A perda de centro e de subjetividade torna-se um ganho de subjetividade para o objeto. Nessa aproximação, é o objeto que nos vê de sua profundidade. (CARVALHO, 2017, p.86-87)

Observando a fotografia da performance disponíveis na internet verificamos, em muitos casos, uma imagem comprometida em despertar sinestesticamente o espectador. Identificamos nas imagens uma materialidade pautada em texturas, relevos,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

cores, corpos, objetos, fragmentos. Os planos fechados recortam a imagem, o espaço, os corpos, lhes dão densidade, fisicalidade ao mesmo tempo que os resignificam a partir da restituição imagética de sua tactibilidade. No confronto entre o corpo e a rua vê-se nascer uma nova visualidade da ação performada.

O corpo na rua: materialidades sensíveis

As performances contemporâneas evocam muitas reflexões a respeito do corpo e da memória da própria cidade que nele se inscreve. Os espaços públicos contemporâneos levam a diferentes tipos de reflexão sobre a cidade dando nova inflexão a sua vivência pelos cidadãos. Como nos diz Bernstein

Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. A cidade não só deixa de ser cenário, mas, mais do que isso, ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna "outro" corpo. Dessa relação entre o corpo do cidadão e esse "outro corpo urbano" pode surgir uma

outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea. (s.d., p.2)
<http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/Paola.pdf>

Desta forma as performances urbanas buscam inscrever-se no espaço urbano quebrando com as formas cotidianas e rotineiras de inscrição do corpo no espaço. São novas formas de apropriação do espaço e da memória a ele relacionado. Tais ações quebram a relação do passante pelas ruas e colocam questionamentos de novo tipo sobre a vivência, a memória e a noção de pertencimento ao espaço urbano.

Entendemos que diversas performances contemporâneas buscam novas formas de diálogo com a cidade e a materialidade do espaço da rua convocando o público para um contato. Acontecendo na rua, transformando passantes desavisados em público as performances vão transformar a rua, o próprio conceito de espectralidade, a vivência e a memória das cidades.

Nota-se que a arte contemporânea tem franqueado

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

um olhar diferenciado, vivo e não idealizado sobre o corpo, trazendo-o em sua substancialidade, transformando-o em matéria viva. Para tanto, a arte contemporânea resgata e estabelece contato por meio das sensações e cria um novo território artístico no qual a materialidade do corpo, sua carne, fluidos, fragilidades são centros nevrálgicos do fazer artístico.

Uma vez que a obra de arte escapa ou contesta a representação e abandona o espaço do quadro e da galeria, o corpo do artista é o novo cenário onde se realiza o processo artístico que leva em conta a relevância da filosofia e da sociologia para denunciar numerosas problemáticas que os humanos engendram na sociedade ocidental e para questionar o status que ocupava em conjunto com a tecnologia." (Santos, 2009, p. 155)

Nesse sentido, as performances vão acionar mecanismos importantes de confronto e resistência ao uso regulamentar e policiado do espaço urbano, elas vão rasgar a catatonia dos transeuntes e deslocar sua atenção para aquilo que se instala diante de seus olhos como uma contravenção ao uso regular do espaço urbano. Desta

forma as performances incidem na produção de presença e resignificam as reminiscências do passado coletivo.

porque o enigma da visão é realmente o enigma da presença, mas da presença estilhaçada de seres que embora sendo diferentes estão, no entanto, absolutamente em conjunto, é o mistério da simultaneidade, da coexistência do todo. (DASTUR,1991, p. 49)

Deste modo a apreensão da cidade vai ser questionada, entendida e transmutada. Tais efeitos e impactos da performance vão se estabelecer no seio das materialidades expostas, na carne viva da cidade, isto é, na pedra, no calçamento, no lixo, nos restos de um uso cotidiano e invisível do espaço urbano que se consubstanciam no fazer artístico e no corpo vivo do artista.

A força residente então no próprio confronto de substâncias vivas dos corpos em confronto franco com as substâncias não vivas que compõem o espaço urbano, vão fazendo brotar reflexões que diante de suas dimensões materiais vão evocar as memórias, o passado, as

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

inscrições das práticas antigas residentes em determinados espaços urbanos. Tal impacto se inscreve na pele de quem o faz e de quem o vê, é precisa em seu local de realização e em sua inscrição temporal.

No entanto, torna-se necessário perenizar estas ações e neste momento ocorre a sua inscrição fotográfica. Esta desloca a performance de seu meio instaurando-a em outra dimensão, estabelecendo, deste modo, novos paradigmas de visualidade para a mesma. A câmera vai permitir uma proximidade do olhar que vem a favorecer, potencializar e aflorar novas sensibilidades tácteis. Estas se constroem nesta constante superposição de estímulos visuais e hápticos, permitindo um contato íntimo entre a imagem e o espectador. As convocações feitas pelas imagens transcendem o domínio da visão para envolver o corpo do espectador de um modo profundo, muito além do campo da visão.

(...)toda sensação táctil tem uma dupla função: percepção de um corpo externo e sensação local do próprio corpo, porém o olho não

aparece para si mesmo como visão, se existe com certeza uma experiência de duplo contato, um tocar e um ser tocado, o que, porém, não há é uma "reflexividade" parecida, nem um "ver-visto". (LANZA, 1995, p.125)

Entretanto, continua o autor, quando o olhar se transforma em contato

(...) e não no exercício da visão, se produz nela algo que é privativo do tato: o objeto percebido entra em relação imediata como corpo que o percebeu". (LANZA, 1995, p.125)

Deste modo, a materialidade de um mundo sensível vai se consolidando nos espaços e no corpo dos performers aderindo aos nossos sentidos nos remetendo a momentos vividos, se manifestando na plenitude de sua potência criadora.

Recortando a performance e destacando a sua materialidade uma densidade de outra ordem lhe é atribuída. São os corpos recortados pela câmera, os objetos, fragmentos de um lugar, as texturas e vivências dos objetos e chãos plenos de passado que agregam densidade à imagem. Assim a imagem vem a transbordar o campo da visão e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

vai evocar os demais sentidos. Assim o fotógrafo trabalha as sensações e as memórias aparecem aderidas aos sentidos, a visão torna-se háptica.

Quando os bichos saem dos esgotos

A performance “A Voz do Ralo É a Voz de Deus” teve como origem um conto do escritor Rodrigo Santos sobre uma mulher que é torturada durante o período da ditadura militar com a introdução de baratas em sua vagina. A obra idealizada pelo grupo “És Uma Maluca” deveria ter sido realizada no dia 14 de janeiro de 2019 na Casa França Brasil e consistia na colocação de 6000 baratas de plástico em torno de um bueiro do qual sairia a voz do presidente eleito Jair Bolsonaro, diante de duas mulheres nuas. O grupo encontrou a Casa fechada por ordem de seu diretor o que fez com que a performance se desse na rua. O discurso do presidente foi substituído por uma receita de bolo fazendo menção a uma estratégia de resistência por jornais como *O Estado de S. Paulo* durante a censura da

ditadura e apenas uma mulher, vestida, performou.

A performance, de expressividade pungente, remete diretamente a violência ocorrida nos porões da ditadura ao mesmo tempo em que estabelece novos paradigmas da visão para a violência.

Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (BACHELARD, 2001, p.1).

A partir do impedimento, mencionado acima, de se apresentar no interior da Casa França Brasil ela se deu no solo de paralelepípedos em frente a instituição sob forte policiamento.

Sabendo que

Para uma interpretação de imagens pode haver sempre outra, até uma terceira ou quarta. As fotografias são sempre suscetíveis a multi-interpretações. Portanto não é a mesma coisa da análise cultural. Nesta, estamos todos razoavelmente de acordo. Na interpretação começamos a enxergar coisas mais sutis e propor hipóteses sobre valores de alguns sinais. É bastante aleatório. E nada é assim tão evidente, já

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

que tudo é muito discutível (DUBOIS, 2000 APUD AVANCINI, 2011, p.56).

Arriscamo-nos a ler as imagens que selecionamos. Vamos a este arriscado exercício iniciando por duas fotos assinadas por Rodrigo Santos e Pedro Rocha publicadas pelo coletivo És Uma Maluca, em sua página do Facebook alguns momentos após a performance. Estas imagens foram publicadas antecidas pelo seguinte texto

Gostaríamos de agradecer a todos que compareceram e apoiaram o ato na porta da Casa França-Brasil realizado agora há pouco. Foi muito significativo para todos nós, e para quem tá na luta com a gente, e mostrou que o momento no qual acabamos de entrar, há 2 semanas, só vai reforçar a nossa capacidade de resistência! Arte é território de livre-expressão! Abaixo à repressão! A rua é nossa! CENSURA NÃO! (<https://www.facebook.com/sumamaluca/>, 2019)

Na primeira imagem disponibilizada no site (<https://www.facebook.com/sumamaluca/>) vemos a performer estendida no solo no primeiro plano próxima ao ralo de onde saem as baratas que recobrem parcialmente a sua vagina. A audiência forma um círculo em

torno dela a observando e fotografando. A foto apresenta uma angulação particular e tem a cabeça da performer parcialmente cortada. No primeiríssimo plano vemos uma câmera fotográfica.

Na segunda foto divulgada pelo coletivo não se vê a performance executada por Juliana Varner, mas sim a realizada pelo público que em torno dela se aglomera fotografando-a por meio de inúmeros aparelhos celulares. O diálogo estabelecido entre as imagens divulgadas e a o texto deixam claro o caráter político do discurso empreendido pelo coletivo e a sua afirmação nas ruas cariocas. O registro da ação e o apoio a esta dado pela audiência é o foco central das tais fotografias, abordagem que se torna maior, neste relato, do que a performance em si. As fotos são um pouco distanciadas e não aprofundam seu olhar na ação performática proposta.

No entanto navegando pela internet outras fotos a estas se somam e afirmam outro tipo de convocação estética apontando

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

para outras dimensões do olhar e sua capacidade háptica.

Ainda no dia 14 de janeiro de 2019 a deputada Jandira Feghali (<https://julianawaehner.allyou.net/9467399/a-voz-do-ralo-e-a-voz-de-deus>) posta uma foto, realizada pelo mesmo fotógrafo, Pedro Rocha, em seu facebook destacando não mais o apoio dado pelo público mas a presença da polícia fortemente armada no evento. Vemos em primeiro plano uma arma de grande porte. Um pequeno detalhe vermelho, entre esta e o uniforme do policial dirige nosso olhar para a mesma e a descola do corpo do seu portador dando-lhe ainda mais destaque.

A foto postada por Feghali leva nossa memória aos tempos tristes da ditadura militar e a recepção pela polícia dada a manifestações políticas naquele período (<http://memorialdademocracia.com.br/card/novo-sindicalismo>) bem como as pungentes imagens das sessões de tortura existentes no período no Brasil, na Argentina e no Chile (<https://internacional.estadao.com.br/blogs/ariel-palacios/31-anos->

[apos-o-fim-do-terror-pequeno-manual-sobre-o-modus-operandi-da-ditadura-militar-argentina/](#)).

Trazer a memória destes tristes fatos é muito importante para que essas ações não se repitam. A criação de novas imagens que sejam capazes de trazer à tona essas memórias é relevante uma vez que, como nos diz Bruno (2002), “a memória é uma casa de imagens hápticas, uma encarnação de um teatro mnemótico em movimento. Uma coleção da imagem para explorar, em todo o sentido, museológica”

Se entendemos esta performance como um alerta contra a opressão, a censura e a tortura fica claro entender a opção do fotógrafo (autoria não creditada) ao disponibilizar a uma imagem da performance em preto e branco (<https://luizsalatino.com.br/essa-foi-a-performance-que-o-governador-do-rio-acertadamente-proibiu/>)

Na imagem em preto e branco colocada acima vemos as pernas abertas da performer no

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

primeiro plano e sobre elas e a sua calcinha estão inúmeras baratas. A posição da performer evoca o ato sexual remetendo, neste caso, à violência. O vestido retorcido sobre o ventre, os braços largados sobre o calçamento e o rosto caído contra a pedra sugerem o desfalecimento da moça. O foco escapa do rosto da moça se centrando em sua vagina e pernas e nas baratas que por ali se espalham. A luz que incide sobre o joelho desenha um eixo difuso em direção a calcinha clara, único tecido de tonalidade próxima a da pele da moça sobre a qual as baratas escuras se destacam. A materialidade da pedra se impõe revelando sua dureza contra o corpo lasso de Varner. As baratas ocupam, ainda, o espaço entre os braços da moça e suas coxas mostrando a invasão das mesmas em seu em torno. A matéria fria e morta dos paralelepípedos contamina o corpo da moça que parece em vias de perder a vida. A violência da tortura é assim explicitada. Sentimos a força da imagem que desliza e recai sobre os detalhes nos revelando as texturas do corpo vivo, inerte sobre a pedra.

Diante dessas obras, o olhar vê obrigado a abandonar a clareza e a distância típicas da produção visual corrente, a ceder certo grau de domínio ou de controle sob o que está vendo e colocar em movimento um outro modo de ver – uma outra economia do olhar. Trata-se de um olhar mais íntimo e cuidadoso, um olhar próximo, atento aos pequenos detalhes, aos pequenos eventos que emergem na superfície da imagem. (GONÇALVES, 2012, p.77)

Na imagem apresentada no site Brasil de fato (<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/15/ex-pres-a-politica-destaca-censura-do-governo-estadual-a-performance-artistica-no-rio/>) vemos um enquadramento mais fechado que revela as coxas abertas da performer, a sua calcinha e as baratas que pelo seu corpo passeiam. O restante da imagem apresenta-se difuso, uma mancha escura no canto inferior esquerdo revela o ralo do qual saem as inúmeras baratas que formam uma massa disforme identificáveis apenas pela variante nas suas colorações. Aquilo que foi calado pela ditadura volta a se manifestar assim como a sua sombra funestra aparece na saída do ralo. Ainda no canto inferior esquerdo vemos a mão da moça, em foco doce, sobre

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

um piso frio, cujos contornos não são mais discerníveis. O corpo da moça foi apreendido em escorço, de seu rosto vemos apenas o nariz em ligeiro desfoque e logo atrás os pés calçados dos observadores que a cercam. A visualidade háptica aqui se instaura nesta pele clara sobre o solo duro e asqueroso onde rastejam os insetos urbanos, que tanto odiamos.

Na imagem apresentada em (<https://heloisatolipan.com.br/arte/depois-da-censura-do-governo-witzel-artistas-se-reunem-para-manifestacao-em-espaco-publico/>) a captura da cena se torna mais restrita, o olhar recai sobre detalhes com forte carga expressiva. O pé da moça resta caído sobre o solo duro, uma ferida em seu dedo assume a mesma tonalidade das baratas que estão dispostas ao seu redor. A proximidade do enquadramento reforça ainda mais a potencialidade háptica da imagem. A imagem gera a dimensão da tactibilidade e nos convida ao toque, no entanto, seu conteúdo abjeto nos causa repugnância a visualidade háptica nos convida para o que não queremos compartilhar.

As imagens que nos são oferecidas vão criando uma série de reações em nossos corpos e nos transtornam. Perturbados pela dureza das imagens nos defrontamos agora com o rosto doído de Juliana sobre a pedra dura

(<https://heloisatolipan.com.br/arte/depois-da-censura-do-governo-witzel-artistas-se-reunem-para-manifestacao-em-espaco-publico/>)

Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significativa, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, (...) é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela. Assim, o rosto é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem. (Agamben, 1996, p. 74-80)

Quantos pensamentos, temores, dores vemos no rosto de Juliana e quantas falas percebemos que ele encobre. Mas eis que, entre os paralelepípedos vemos brotar, sem foco, pequenos musgos que apontam para vida e, sobre um amarelo vívido, vemos em sua tangibilidade inúmeras

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

baratas de casca brilhante e rugosa

(<https://luizsalatino.com.br/essa-foi-a-performance-que-o-governador-do-rio-acertadamente-proibiu/>). A materialidade das mesmas evoca o sentido do tato mas nossa repulsa nos faz recolher as mãos e a capacidade háptica do olhar, novamente nos constrange.

Em meio a todas essas imagens densas eis que surge uma criança e se instala junto a moça que permanece pétrea sobre o calçamento

(<https://luizsalatino.com.br/essa-foi-a-performance-que-o-governador-do-rio-acertadamente-proibiu/>).

O contexto repulsivo escapa aos olhos da criança, signo de vida, que não se intimida e não tem a memória do passado ao qual a performance se refere e, nem mesmo pode interpretar a sua significação. Ele percebe naquelas baratas de plástico não seres abjetos, mas sim, e apenas, um brinquedo com o qual experienciar

(<https://luizsalatino.com.br/essa-foi-a-performance-que-o-governador-do-rio-acertadamente-proibiu/>). Que a luz retorne sobre

a nossa pátria e a faça brilhar como os cabelos rebeldes da criança que existe em todos nós.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Il volto*. In: Mezzi senza fine. Note sulla politica. Bollati Boringhieri: Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa Torino, 1996, p. 74-80

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion, - Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.

CARVALHO, Victa. *Fotografia, cotidiano e cidade: entre o ver e o habitar a imagem1*, revista *passagens* - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará Volume 8. Número 2. Ano 2017

DASTUR, F. Merleau-Ponty et la pensée du dedans. In M. RICHIR e E. TASSIN (Org.) Merleau-Ponty. *Phénoménologie et expérience*. Grenoble: Jérôme Million, 1991, p.49.

DUBOIS, 2000 _____. Depoimento na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, out. 2000 APUD AVANCINI, Atílio. *A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo brasileiro*

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

journalism research - Volume 7 -

Número 1 - 2011

GONÇALVES, Osmar. *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/26551/15145>.

Visualizado em: 20 /03/ 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas* ver <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/arquivos/Paola.pdf>

LANZA, Amélia Gonçalves. *La textura del deseo*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?>. Visualizado em 20/03/2017.

MARKS, Laura. *The Skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. London: Duke University Press, 2000.

SANTOS Alexandre. *As Imagens Em Trânsito De Orlan*, Salvador, Bahia, 2009, ver <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/31161>

Raul Pederneiras no palco do teatro Apollo

Maria Odette Monteiro Teixeira¹

O artigo apresenta a revista teatral *O Esfolado* (1903), primeira inserção do caricaturista Raul Pederneiras como dramaturgo do teatro de revista. A peça, levada ao palco do Teatro Apollo em 1903, aborda as consequências das reformas urbanas do Prefeito Pereira Passos na capital da República. Busca-se apresentar os intercâmbios de conteúdo entre o texto teatral e o desenho gráfico do artista. Como suporte para a apreciação, foram usados o livro de Jose Murilo de Carvalho, o estudo de Elias Thomé Saliba (2002) e as pesquisas de Laura Moutinho Nery (2000 e 2010) e Monica Pimenta Velloso (1996, 2000, 2010). No que concerne ao teatro de revista, utilizaram-se os estudos de Neyde Veneziano (1996 e 1991).

Entra em cena o caricaturista

A biografia de Raul Pederneiras (1874 a 1954) faz

¹ Professora Adjunta de História do Teatro e Dramaturgia na Universidade Regional do Cariri (URCA). Doutora em Artes Cênicas.

parte da vida cultural carioca do início do século XX. Além de ser um dos caricaturistas mais profícuos da Primeira República, foi advogado e professor de Direito Internacional na antiga Universidade do Brasil, como também ministrava a disciplina Desenho Anatômico na Escola Nacional de Belas Artes.

Historiadores reconhecem a importância da crônica visual desse artista como testemunho das mudanças da cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. O seu traço crítico esteve nos principais jornais e revistas da época, como *O Malho*, *Fon-Fon!*, *O Tagarela*, *Don Quixote*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O País*, *Correio da Manhã*, *A Noite*, *O Globo* e a *Revista da Semana*, onde trabalhou desde a primeira publicação, em 1900, até o seu último número, em 1948. Parte dessa produção foi reunida em dois álbuns, intitulados *Cenas de vida carioca*, publicados pelo *Jornal do Brasil* em 1924 e 1935.

Neste artigo aborda-se um aspecto, não menos importante, mas pouco conhecido da história

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

de Raul Pederneiras: a sua atuação como dramaturgo do teatro ligeiro. Segundo a historiadora Laura Moutinho Nery (2000), Pederneiras teria escrito 40 peças, no entanto, grande parte dessa produção se perdeu. Após vasta pesquisa para a tese de doutorado *Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras*, só foram encontrados onze textos, estando alguns incompletos.

Em novembro de 1903 Raul Pederneiras estreou, com a revista *O Esfolado*, de cujo texto só restou a parte cantada, impressa pelo Teatro Apollo e hoje presente ao acervo do crítico José Ramos Tinhorão, sob tutela do Instituto Moreira Salles.

Segundo o memorialista Herman Lima (1963) e o historiador Elias Tomé Saliba (2002), havia um fluxo intenso entre as páginas das revistas ilustradas e os palcos das revistas teatrais da República Velha. Figuras notáveis do desenho gráfico, como J. Carlos (1884 a 1950), Calixto Cordeiro (1877 a 1957) e Luiz Peixoto (1889 a 1973), também escreveram para o

teatro de revista, sendo que Peixoto chegou a assinar centenas de peças. Desse grupo, Raul Pederneiras foi o primeiro a se aventurar no teatro, experimentando, ao longo da vida, a concomitância entre o trabalho de caricaturista e revistógrafo, e conquistando reconhecimento nas duas áreas.

No Teatro Apollo

O Esfolado é uma revista de ano, concebida às vésperas da Revolta da Vacina². O texto, portanto, revisita o cotidiano das reformas urbanas implantadas pelo Prefeito Pereira Passos. No momento em que estreia no teatro, o caricaturista já era bastante famoso no universo da imprensa, e estava à frente do semanário humorístico *O Tagarela* (1902 a 1904), de orientação

² Revolta que ocorre no Rio de Janeiro em novembro de 1904, após o governo instituir a vacina obrigatória da varíola. A medida gerou reações contrárias por parte de algumas lideranças, a exemplo do senador Lauro Sodré. Juntou-se a isso o fato de a população estar sendo expulsa de suas habitações, em função do alargamento das ruas e a truculência de agentes de saúde, que invadiam, de forma indistinta e desregrada, os lares cariocas. Foi esse clima que gerou a revolta popular que tomou as ruas da cidade. Ver: CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

combativa, no qual ensaiou um desenho agressivo, criando caricaturas pessoais e charges de políticos, como o presidente Rodrigues Alves, o prefeito Pereira Passos e o médico Oswaldo Cruz. Contudo, seu desenho é mais reconhecido por apresentar grupos da sociedade carioca, nos quais aponta os contrastes entre a tradição e a modernidade. Criou charges antológicas acerca dos tipos banidos da cidade remodelada, como na charge *Algumas figuras de hontem*. Pode-se dizer que o universo do trabalho, dos transportes, do lazer e as mazelas da cidade do Rio de Janeiro estão registrados em seus desenhos.

Analisando o texto da peça, percebe-se um claro intercâmbio entre essas formas de expressão. O enredo de *O Esfolado* será alimentado pelo desenho do caricaturista, pois uma charge pode ser lida como um projeto de quadro de revista.

“Esta revista certamente/Triunfará de norte a sul/Tem quase nada do Vicente/Tem quase tudo do Raul” (LIMA, 1963: 992). Esta quadrinha é de

autoria de Arthur Azevedo, e felicita a entrada de Raul Pederneiras no teatro, com a montagem de *O Esfolado*, escrita em parceria com Vicente Reis - que, como se observa nos versos, era um desafeto do autor maranhense. Reis, com quem o caricaturista ainda criou também *O Badalo* (1904), já era um nome importante no teatro de revista, tendo escrito com Moreira Sampaio, principal parceiro de Azevedo, o sucesso *O Abacaxi* (1893).

[...] Vivo, vegeto, insaciável
bruto,/ sem ter sossego
apenas de um minuto. /Sou
respeitável Público Pagante,
/de toda parte o bode
expiatório,/Que sofre o mal
na mansidão constante/Sou
sempre e sempre público é
notório/O respeitável Público
pagante/Quem paga o pato
do banquete o humano/e
aguenta a carga forte e
fatigante? /Eu, a quem
chama sempre soberano e
respeitável Público Pagante,
/Zé Povinho, Bocó, Marca
Barbante, /Um João
Ninguém, um Pedro Sem
mais nada, /Embora tenha
bolsa depenada, /sou
respeitável público pagante!!!
(PEDERNEIRAS, 1903, 1º
Quadro, Cena 5).

A fala acima pertence ao personagem Esfolado, representante das camadas populares da cidade, que lamenta,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

com veemência, o papel que ocupa numa sociedade que o segrega e explora. Trata-se de um dos compadres³ que apresentam a cena ao público. O personagem funciona como uma espécie de mestre de cerimônia, cuja função é expor e comentar os acontecimentos que são levados ao palco. O enredo da peça contou com mais dois compadres: ao ator Brandão (o Popularíssimo) coube o papel do personagem Esfolado, o povo excluído do projeto regenerador da cidade; ao ator Peixoto, o papel de Jamegão (gíria relativa à assinatura documental), numa alusão direta à assinatura oficial que baixava decretos sem levar em conta as camadas populares. O ator Campos viveu o Tagarela, a versão em carne e osso da personagem símbolo do periódico homônimo, uma espécie

de *alter ego* da imprensa, cuja missão é “falar pelos cotovelos”.

A estreia aconteceu em 20 de novembro de 1903 e alcançou excelente acolhida, tanto de público quanto de crítica, não obstante se tratar de um dos momentos mais conturbados da Primeira República: o governo Rodrigues Alves. A capital era regenerada pelas reformas do prefeito Pereira Passos e pelas medidas sanitaristas do médico Oswaldo Cruz. Intencionando a limpeza, a saúde e a beleza da nova urbe, as autoridades promoveram o famoso “Bota-abaixo”, que derrubou os cortiços onde vivia grande parte da população de baixa renda, expulsa para os morros e periferias. A insatisfação do povo era tal que a obrigatoriedade da vacina variólica acabou culminando na chamada Revolta da Vacina, ocorrida no mês de novembro de 1904. A intenção do estado republicano era varrer definitivamente do espaço urbano todas as mazelas da antiga Corte. As ruas estreitas do período colonial seriam derrubadas e alargadas, pois a capital da jovem República se remodelava à luz da Paris de Georges-Eugène Haussmann.

³ Compadre: uma espécie de mestre de cerimônias da revista. Na revista de ano, havia geralmente uma dupla de compadres, cuja função era ligar os quadros e apresentar e comentar a cena. Em geral, eram tipos estrangeiros à cidade, oriundos de outros estados ou mesmo de outros planetas. A peça iniciava-se por algum fato que inseria esses personagens nos quadros; um deles era roubado, ou confundido com algum criminoso. A perseguição é o pretexto para que os personagens corram pelos quadros, descortinando, assim, a vida da cidade (VENEZIANO, 1996:29).



Figura 1 – Capa do Semanário O Tagarela, de 21/01/1904. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira⁴

Há poucos dias, as picaretas entoando um hino jubiloso, iniciaram os trabalhos de construção da Avenida Central, pondo abaixo as primeiras casas condenadas. Bem andou o governo, dando um caráter solene e festivo a inauguração desses trabalhos. Nem se compreendia que não fosse um dia de regozijo o dia em que começamos a caminhar para a reabilitação.

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Oprobio. A cidade colonial imunda, retrógada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro

das picaretas abafava esse protesto impotente⁵

O texto acima é parte de uma crônica de Olavo Bilac, publicada na revista *Kosmos*, e apresenta um fato ocorrido próximo à estreia de *O Esfolado*: a derrubada das construções populares para a abertura da Avenida Central. É nesse ambiente que o caricaturista encena seu texto, que oscila entre o entusiasmo com as mudanças impressas no espaço urbano e a denúncia às desumanidades do projeto. No enredo da peça, a ferramenta símbolo do “Bota-abaixo”, a enérgica picareta que o poeta parnasiano saudou em sua crônica, ganha vida na pele da atriz Blanche Grau.

Não é qualquer Tutameia/
para limpar a cidade/Picareta
é uma Teteia/Que destrói
sem piedade/ Da vida na dura
liça/ Ninguém me passa a
palheta/Desde o calhau a
caliça/Tudo cede a picareta
Quando surge a
picareta/Tremem de susto os
mortais/ E qualquer bicho
careta/ se cai não levanta
mais!/ Dou cabo do mais
pitado/ Que se ostente
ameaçador/Fica logo
desabado.../Não arvora o seu
ardor! [...] (PEDERNEIRAS,
1903, 1º Quadro, cena 7).

Fica claro que não foi tarefa fácil derrubar o passado colonial e

⁴ Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/DocReader/709689/1084>>.

⁵ BILAC, Olavo. Crônica. *Kósmos*, ano 1, n. 3, p. 3-4, mar. 1904.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

tentar instituir, à força, uma nova ordem civilizatória numa sociedade recém-saída da escravidão. Reiterando o antes referido, a estreia de Pederneiras no teatro coincide com sua intensa colaboração no semanário *O Tagarela*, que se posicionou de forma contrária à maneira intolerante e desumana que as reformas foram conduzidas. Além disso, o caricaturista foi especialmente agressivo quanto às medidas sanitárias adotadas por Oswaldo Cruz. Portanto, apesar da peça ter estreado quase um ano antes da efetiva eclosão da Revolta da Vacina, ela já representava a insatisfação da população carente com um projeto de cidade que não a contemplava.

A produção do espetáculo ficou a cargo da companhia do ator Brandão, com quem Pederneiras ainda trabalharia em outras montagens. A música, capitaneada por Assis Pacheco, teve a colaboração de Francisca Gonzaga. Os cenários eram de autoria de outro caricaturista, Alexandre Santos, cujo pseudônimo é Falstaff. Os figurinos, muito elogiados pela imprensa, foram concebidos por Raul Pederneiras, tendo sido

alguns apresentados na *Revista da Semana*, em 15 de novembro de 1903.

No texto publicado pelo teatro Apollo, a referência aos atores está muito apagada, dificultando a definição dos papéis de cada um. Destaca-se que a peça possuía mais de setenta personagens. Os quadros são assim descritos: 1. O esfolado é o povo; 2. Sensações; 3. Boatos Mentirosos; 4. Salve D. Carlos!; 5. Na botica do Chico há de tudo; 6. Nosso Senhor dos Passos; 7. Antoine e companhia; 8. Chegou Santos Dumont; 9. Ainda os tais; 10. Zaxis em penca!; 11. A flauta por flauta com flauta; 12. Os últimos brinquedos do [parte ilegível]; 13. A procura dos emissários; 14. A Grande Avenida. Em 14 quadros e três atos foi distribuído um vastíssimo painel de personagens, sendo a maioria de alegóricos. Desse modo, vai-se de Santos Dumont à Gritalhona, do Mosquito à Antypirina, do Tagarela à Água fria. A revista possui três apoteoses: a primeira em homenagem à colônia portuguesa no Brasil, daí a saudação ao rei Carlos; a segunda em homenagem a Santos Dumont, que encantava o mundo com suas

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

máquinas voadoras; e a terceira em homenagem à desejada Avenida Central, símbolo máximo da cidade regenerada. Pelos títulos dos quadros, percebe-se que a cena abrange os assuntos da cidade, do país e do teatro, destacando a passagem pelo Rio de Janeiro da companhia do encenador francês André Antoine (1858 a 1943).

O enredo de *O Esfolado* foi parcialmente descrito no periódico *O Tagarela*, de 3 de dezembro de 1903: os compadres da peça, Esfolado, Jamegão e Tagarela vêm para a cidade juntos e encontram tipos como Chícara, Amaral, Zé Leiteiro, Mulher do Hidrômetro, Gritalhona, Mulata Gorda, Quitandeira, Trovoada e Dr. Habeas Corpus (advogado “de porta de cadeia”).

Na fala do Coro dos Suspensos há uma referência direta ao prefeito Pereira Passos: “O senhor dos passos veio deixar-nos num belo estado, / O nariz de palmo e meio e tudo desempregado/ Reduzidos a capachos, que triste situação!” (PEDERNEIRAS, 1903, 3º Ato, 6º quadro).

A peça incomodou os censores, pois vê-se nas páginas

da publicação do Teatro Apollo que a fala da personagem Gritalhona (prostituta) é grifada como uma anotação manuscrita em vermelho, na qual se lê: “Este pedaço é muito imoral”. O alvo da Gritalhona é o prefeito Pereira Passos; a personagem reclama com ironia por ter sido banida das ruas: “És um desmancha prazeres / que a nossa vidinha arrazas/ Ai deixa em paz as mulheres, / Não sejas empata vazas./ Bem sabes que as horas mortas/ horas de sono e preguiças/ o amor bate às nossas portas [...]”

Por outro lado, na *Revista da Semana* de 20 de dezembro de 1903, consta uma notícia sobre a peça, na seção intitulada *Os Theatros*, assinada por Marciolus. Narra-se a ação censória da polícia, que baixa uma interdição ao personagem Chícara, após ter permitido a encenação de dezenove récitas do texto completo. Importante mencionar que, no exemplar de *O Tagarela* de 17 de dezembro de 1903, há uma referência ao personagem: “A figura mais bem achada do *O Esfolado* é certamente o general Chícara com seus clássicos pares de calças brancas, à moda de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

boiadeiro do Piauí⁶". Provavelmente, trata-se de uma alusão ao senador piauiense Joaquim Pires Ferreira, pois as referências ao político induzem à imagem de um político bajulador e ignorante; contudo, sem o texto completo, torna-se difícil entender o porquê da interdição. Por sua vez, em outra matéria do mesmo Marciolus, na *Revista da Semana*, de 27 de dezembro 1903, a censura não é mais mencionada e o assunto é o sucesso da peça, que continuava lotando o teatro, mesmo em fim de temporada.

Nas falas da Quitandeira e do Galinheiro ironiza-se o corrompido processo eleitoral: a personagem lembra-se do seu defunto marido, um valentão que trabalhava como capanga dos políticos, recrutando eleitores pela cidade, "todos do cujo tinham medão". Já o Galinheiro menciona o fato de ter um burro, o qual pretende qualificar com diploma de eleitor. Pederneiras fez muitas caricaturas nas quais ironizava o processo eleitoral corrompido, a exemplo de charge da *Revista da Semana* de 24 de maio de 1903, intitulada "Convencendo", na qual o

caricaturista expõe a violência desses jagunços das oligarquias políticas. A imagem apresenta o valentão com um porrete, ameaçando um assustado eleitor, dizendo: "Hein! Repete mais uma vez que houve violência na eleição". Como fica claro, o caricaturista criticava com veemência o processo eleitoral, no qual o voto não era secreto, permitindo às lideranças locais imporem, pela força, candidatos em suas áreas de domínio.

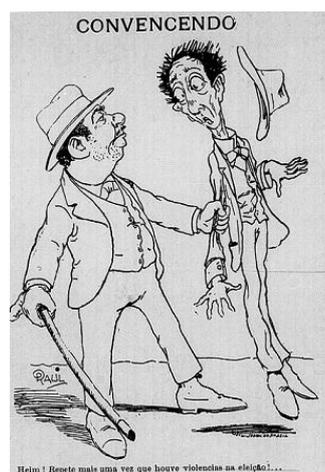


Figura 2 – Revista da Semana 24 de maio de 1903. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira⁷

Na publicação do Teatro Apollo, a fala dos médicos é cáustica, revelando a descrença da população pela classe.

Somos nós o melhor pronto-alívio,/Dessa senhora humanidade/E por cobre ou caridade/ Vamos nós de mal a pior/Muitas vezes, porém, quase sempre,/Quando

⁶ Tagarela, ano 2, n.95, 1903.

⁷Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=1798

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

menos esperamos/Todos nós
nos espichamos/E o doente
vai desta p'ra melhor!
(PEDERNEIRAS, 1903, 2º Ato,
Cena 18).

A desconfiança do caricaturista com a medicina é atestada em uma série de charges do periódico *O Tagarela*, nas quais ridiculariza o médico Oswaldo Cruz, expondo desconfianças quanto às medidas sanitárias empregadas na cidade. No entanto, se os médicos são incompetentes, a personagem Antipyrina é eficiente: "Farmacêutica propina/ melhor não há quem conheça/ do que a leve antipyrina / para as dores de cabeça." A presença desta personagem demonstra a ligação efetiva do teatro de revista e dos caricaturistas com as pioneiras práticas da propaganda, comprovando, portanto, que o uso da personagem pode ser compreendido como um precursor da prática do merchandising.

Atestando o efetivo fluxo entre página e palco, o caricaturista entra para o teatro apresentando ao público o seu ambiente de trabalho, seu arsenal de artista gráfico. Nesse sentido, introduz a Caricatura, a Estampa, o Pincel, o Lápis e a Pena, como personagens alegóricos, sendo que

a figura de destaque, reverenciada e cantada, é o Rei Calunga (o boneco, personagem das charges). Portanto, em sua copla inicial, a Caricatura exalta suas qualidades:

Caricatura adorada, /A tilintar
com um guizo,/Nasci de uma
gargalhada, /No quente ninho
do riso. /Aos boléus surjo,
brincando /Como travessa
criança, /Do burguês de
quando em quando/Dou
palmadinhas na pança, /A
velha mitologia /Já me
abrigou em seu seio. /A
minha musa é gorjeio /Cheia
de graça e alegria!/Ontem
simbólica e esquiva, /Hoje
ridente e sagaz, /Amanhã
muito mais viva/ Muito mais
viva e mordaz! /Hoje em dia
/Que ventura!/Onde imperar
a alegria/Impera a caricatura
(PEDERNEIRAS, 1903, 1º
Quadro, Cena 3).

Há também as donas de cachorros ameaçadas pelos carroceiros, a mosca e o mosquito, uma noiva enganada, uma candidata a cargo político, as flores, a mulher do hidrômetro (cujo marido vive a prestar atenção ao relógio do hidrômetro e esquece-se dela), a Ditadura e Generala Pandega, os Teatros em crise, a Loteria, as Finanças, a Água Fria (que além do calor resolve outros problemas), as Despesas, os Suspensos, os Funcionários.

Como se pode ver, trata-se de um painel eclético de personagens.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

É necessário levar em conta que, no que concerne aos personagens, o desenho de humor vale-se dos mesmos recursos empregados na cena revisteira. Nos dois espaços é possível usar personagens alegóricos, como quando se retrata uma bela jovem representando a República. Por outro lado, também circulam entre os dois meios personagens singularizados em caricatura pessoal, como no caso do Chícara, e outros, sintetizados em tipos sociais de uma cidade, como o *Esfolado*.

Não é difícil estabelecer conexões entre o desenho de humor e teatro de revista, pois são duas formas de representação que têm por conteúdo a crônica humorística de seu tempo. Uma charge possibilita ao leitor vislumbrar um quadro de teatro de revista, pois pode ser lida como uma proposta de *mise en scène*. De acordo com Henri Bergson (2007:79), o desenho cômico permite que o imaginemos como uma cena de comédia, uma vez que se trata de uma criação concebida *sub specie theatri*. Dentro dessa lógica, visualizando a charge *Algumas figuras de ontem*, verifica-se que ali estão expostos os tipos suprimidos da cidade pós “Bota-abaixo”, a exemplo de a

preta-mina (baiana vendedora de cocadas), o caldo de cana com música (pequena carroça com músicos vendendo caldo de cana), o reclamista (homem que chama fregueses para os estabelecimentos), e o trapeiro (ambulante que recolhe e vende trapos). Enfim, os tipos alijados do espaço urbano em nome de um projeto civilizador. Portanto, esse é o tema central de *O Esfolado*. É expondo essa realidade que o caricaturista entra em cena.



Figura 3 – *Algumas figuras de ontem*. “Cenas da vida carioca”, 1924. Fonte: Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI)

Segundo Elias Thomé Saliba (2012:16), os dispositivos do desenho cômico funcionaram como uma espécie de prêt-à-porter para as cenas teatrais de Pederneiras. Influenciado pela mensagem concisa, breve e fugaz de suas charges, Pederneiras aventurara-se no palco, dando

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

vida a um projeto satírico iniciado nas páginas da imprensa.

No livro *Raízes do Riso no Brasil*, o historiador traça um perfil da história do humor brasileiro no início do século XX. Levando-se em conta o conteúdo, é possível identificar dois tipos de humor no período que vai do Segundo Império à República Velha: o de "ilusão republicana" e o de "desilusão republicana". O primeiro é concebido por autores como Ângelo Agostini, no século XIX, cujo temas se pautavam na campanha abolicionista. O segundo, do início do século XX, foi responsável por captar as incongruências e falhas entre o projeto modernizador do estado republicano e a vida em uma sociedade saída da escravidão. Pederneiras vivencia os dois direcionamentos. Quando jovem, entusiasmou-se com a ideia da República, mas vai, aos poucos, perdendo a crença nas melhorias, sendo que a cena de *O Esfolado* denuncia essa ambiguidade, pois, ao passo que critica a desumanidade do projeto modernizador excludente, saúda seus feitos, reverenciando, na apoteose final, a construção da Avenida Central.

Referências bibliográficas

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CARVALHO. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Companhia da Letras, 1987, 186 p.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, 1795 p.

NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. 2000. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2000.

PEDERNEIRAS, Raul. *O Esfolado*. Música de Assis Pacheco et al. Rio de Janeiro, s.n, 1903, 32 p.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, 366 p.

TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. *Entre a página e o palco: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras*. 2015. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta, LINS, Vera, OLIVEIRA, Claudia. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro, Garamond, 2010.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, Editora da Unicamp, 1991, 194 p.

**Do desprestígio do
observador à apoteose da
experiência: uma breve
genealogia**

Leonardo Munk¹

É sabido que o teatro praticado na Grécia antiga, e que nos chegou por meio de depoimentos e materiais, de produção dramática e de estruturas arquitetônicas que sobreviveram a erosão do tempo, sempre privilegiou a visão. Não coincidentemente é 'o lugar de onde se vê' a tradução mesma da palavra grega *theatron*. Ou seja, a cena de uma determinada apresentação, trágica ou satírica, que se destinava, de imediato, a ser apreendida pelos olhos. É mais do que conhecida, nesse contexto, a apreciação de Aristóteles acerca das virtudes da observação de imagens, que propiciaria ao homem a possibilidade de conhecer as coisas e o mundo. Cito abaixo excerto da *Poética*, na criteriosa tradução de Paulo Pinheiro.

¹ Professor Adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-Unirio, atuando nos Programas de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC), Artes Cênicas (PPGAC) e Memória Social (PPGMS).

[...] com efeito [...], quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. A causa disso é que conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que [...] participem disso em menor grau. Pois sentem prazer ao observar as imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios [...] sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele, E desde que não tenham por acaso se deparado anteriormente com tal coisa, o prazer não se construirá em função da mimese, mas do resultado, ou da tonalidade obtida, ou de qualquer outra causa desse mesmo tipo. (ARISTÓTELES, 2015: 57).

Ao atrelar, portanto, a observação das coisas à elaboração de raciocínios, Aristóteles evidencia principalmente o caráter intelectual da poesia mimética. Não surpreende que, na *Poética*, o elemento estrutural mais importante do poema seja justamente o *mythos* (o enredo, na tradução de Pinheiro), e não a *opsis* (o espetáculo). Essas observações aqui feitas se justificam, sobretudo, a fim de destacar que o protagonismo do ato de ver, e sua inevitável

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

descritividade, não implicava necessariamente o embotamento de, por exemplo, ações gestuais e musicais, que eram tradicionalmente executadas pelos representantes do coro. É natural, no entanto, que enquanto festividade alçada a condição de evento fundamental na constituição do *ethos* grego, as representações teatrais dialogassem intimamente com os temas políticos e jurídicos de seu tempo. A esse respeito, me parece relevante aqui o retorno ao clássico estudo de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet.

É a língua do coro que, em suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Na fala dos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas está, ao contrário, próxima da prosa. No próprio momento em que, pelo jogo cênico e pela máscara, a personagem trágica toma as dimensões de um desses seres excepcionais que a cidade cultua, a língua a aproxima dos contemporâneos do público. (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 1977: 20-1)

Do trecho citado, pode-se intuir que o drama grego – e, nesse caso particular, a tragédia –, constituído como apresentação à pólis dos grandes mitos que

traziam consigo o conhecimento de que a ultrapassagem das medidas levaria a desgraças, realizou-se plenamente enquanto relação dialógica comprometida com um efetivo caráter pedagógico. É compreensível, nesse sentido, que os aspectos espetaculares dessa manifestação representacional específica fossem secundários, havendo a inegável proeminência dos enredos em detrimento dos elementos lírico-gestuais. Estes em larga medida passaram a ser menosprezados e, com o passar do tempo, cada vez mais associados aos exageros da comédia, e, por isso, distantes dos costumes da classe dominante. Exemplar disso é o menosprezo com que o poeta romano Horácio trata, em uma de suas epístolas, o comediógrafo Plauto ao compará-lo a um autor de tragédias gregas. O trecho a seguir foi extraído de estudo de Richard Hunter, helenista da Universidade de Cambridge.

O 'escravo correndo' da comédia romana, que entra apressado com uma mensagem importante, tem uma ressonância sociopolítica, assim como teatral. A discussão no palco sobre 'como andar' pode então esclarecer o que os

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

atores efetivamente faziam no palco. Horácio expressa seu desdém às farsas de Plauto em comparação ao refinamento e valor educativo da tragédia grega [...]. ao representar Plauto correndo de forma atabalhoada pelo palco, preocupado, não com arte, mas com ser pago. (HUNTER, 2008: 225-6)

Relevante aqui é a percepção do 'refinamento' e do 'valor educativo' da tragédia grega. Nada tão distante, aliás, do que seria desejado séculos depois na corte francesa do século XVII com o decoro vislumbrado nas tragédias de Jean Racine, contemporâneo do 'geômetra' René Descartes. A menção ao autor do *cogito, ergo sum* faz sentido na medida em que este dedicou parte de sua obra a pensar o ato de ver e os fenômenos óticos. Profundamente interessado nos experimentos da câmara escura, pois esta, como nos diz Jonathan Crary, em seu notável estudo sobre as *Técnicas do observador*, "(...) é coerente com a busca dos fundamentos do conhecimento humano segundo uma visão de mundo objetiva", Descartes nos chamou a atenção para uma tendência que, datando já do século anterior, passaria a regular cada vez mais as relações

entre o espectador e o mundo. Nesse contexto, a representação teatral não se excluiria dessa vocação, até mesmo porque, como observou Roland Barthes, em um ensaio de 1973, não haveria entre àquela e os outros meios de representação, como o futuro cinema, por exemplo, nenhuma diferença essencial no que dizia respeito à constituição de uma cena. Cito-o:

[...] o teatro e o cinema são, certamente, expressões diretas da geometria [...], mas o discurso literário clássico (legível), abandonando há muito tempo a prosódia, a música, é também ele, um discurso representativo, geométrico, pois que recorta trechos para pintá-los: discorrer (teriam dito os clássicos) é 'pintar o quadro que se tem na mente'. (BARTHES, 1990: 85-6)

Essa imagem do *pintor que pinta o que lhe vai na mente* se aproxima muitíssimo dos reclusos estudiosos retratados pelo pintor holandês Johannes Vermeer e analisados por Crary na obra anteriormente citada. Tanto em *O astrônomo* quanto em *O geógrafo*, temos a representação paradigmática do observador isolado que se distancia do mundo para melhor apreendê-lo. Tem-se

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

aqui, em outras palavras, a instauração da cisão entre mente e mundo (*espírito versus corpo*).



Figura 1 - O astrônomo (1668). J. Vermeer. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VERMEER_El_astrónomo_\(Museo_del_Louvre,_1688\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VERMEER_El_astrónomo_(Museo_del_Louvre,_1688).jpg)

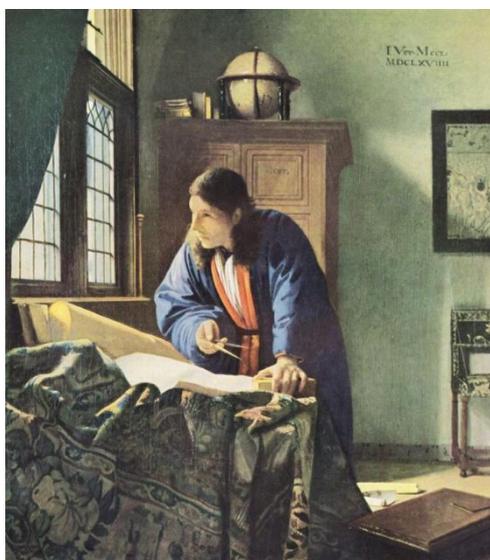


Figura 2 - O geógrafo (1669). J. Vermeer. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._VERMEER_El_ge%C3%B3grafo_\(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:J._VERMEER_El_ge%C3%B3grafo_(Museo_St%C3%A4del,_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno,_1669).jpg)

Nesse sentido, a difusão da câmara escura no século XVI termina por alinhar a metafísica à ciência e às novas tecnologias da

arte. A citação de Crary, embora longa, é aqui de extrema pertinência.

No final do século XVI, a figura da câmara escura começa a assumir uma importância proeminente na delimitação e na definição das relações entre observador e mundo. Várias décadas depois, a câmara escura não será mais um dos muitos instrumentos ou opções visuais, mas, ao contrário, o lugar obrigatório a partir do qual a visão pode ser concebida ou representada. Acima de tudo, ela indica a emergência de um novo modelo de subjetividade, a hegemonia de um novo efeito-sujeito. Antes de mais nada, a câmara escura realiza uma operação de individuação; ou seja, ela necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros. Ela o impele a um tipo de *askesis*, ou distanciamento do mundo, a fim de regular e purificar a relação que se tem com a multiplicidade de conteúdos do mundo agora 'exterior'. Nesse sentido, a câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador, que apenas nominalmente é um indivíduo livre e soberano, como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público. (CRARY, 2012: 45)

O tipo de ascetismo (*áskesis*) a que Crary se refere pode, por analogia, ser aferido nas artes

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

cênicas quando da separação entre o lugar da ação e o lugar da visão, ruptura essa que só se dá de modo efetivo a partir da renascença italiana. Mesmo na Grécia clássica, inevitável inspiração para arquitetos italianos como, por exemplo, Sebastiano Serlio (1475-1554), nunca houve de fato separação física entre o espetáculo e seus espectadores uma vez que a circularidade do espaço cênico e sua abertura asseguravam essa continuidade. Esse não distanciamento entre as duas esferas era justamente o que mobilizaria Friedrich Nietzsche em seu elogio do coro grego. Em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, publicado em 1872, ele dizia o seguinte:

Um público de espectadores, tal como nós o conhecemos, era desconhecido aos gregos: em seus teatros era possível a cada um, graças ao fato de que a construção em terraço do espaço reservado aos espectadores se erguia em arcos concêntricos, sobrever com inteira propriedade o conjunto do mundo cultural à sua volta e, na saciada contemplação do que se lhe apresentava à vista, imaginar-se a si mesmo como um coreuta. (NIETZSCHE, 1999: 58)

Delimitado o espaço da representação, coube ao espectador o aprendizado da

invisibilidade e do voyeurismo. Exilado da cena, ele assumiu o papel de um observador diante de um quadro. A identificação do quadro pictórico e da cena teatral é uma consequência natural dessa tendência, e Denis Diderot, no século XVIII, seu principal propagador. Para o enciclopedista havia a necessidade do desenvolvimento de uma nova dramaturgia que, cenicamente, pudesse se inspirar na pintura, proporcionando deste modo um universo fechado, independente do observador e da experiência. E não se tratava mais dos 'valores educativos' da tragédia clássica, pois, afinal, esta representaria a monarquia em decadência, com François Boucher e sua *Diana saindo do banho* (1794) [figura 3] como um de seus maiores representantes.



Figura 3 - Diana saindo do banho (1742). F. Boucher. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boucher_Diane_sortant_du_bain_Louvre_2712.jpg

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Na concepção de Diderot, saíam de cena os heróis e deuses para dar lugar aos pais de família e suas desventuras sentimentais. Jean-Baptiste Greuze, segundo esse raciocínio, viria a ocupar o lugar dos libertinos.



Figura 4 - O filho punido (1778). J. B. Greuze. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Greuze.jpg>

Defendendo uma composição simples e clara, Diderot assim se manifesta:

A pintura partilha com a poesia, e parece que ainda não se tem dado conta desse fato, o deverem ser ambas bene moratae; é preciso que digam respeito à moral. Boucher ignora-o completamente: é sempre depravado e nunca atrai. Greuze é sempre virtuoso, a multidão amontoa-se em torno de seus quadros. (DIDEROT, 2013: 85)

Tanto nas telas de Greuze quanto nos dois dramas de Diderot, *O pai de família* e *O filho Natural*, tem-se agora o ambiente familiar

como o lugar da ação, vedado, portanto, ao olhar dos observadores. Tornar-se-ia ideal então a ausência do público, desejo esse que só se concretizaria de fato no final do século seguinte com o cinema e a desmaterialização da imagem projetada. É sintomático, aliás, como o cinema em seus primórdios foi dependente do teatro, constatação essa que pode ser verificada até mesmo em filmes realizados no período sonoro. Ironicamente foi necessário que o cinema se teatralizasse, por assim dizer, para que ao teatro fosse permitido novamente abolir a distância entre o espetáculo e os espectadores. Experiência essa vivenciada por Antonin Artaud, também homem de cinema, ao assistir a um espetáculo de dança balinesa em Paris na década de 1930.

Em *O teatro e seu duplo*, radical manifesto por um novo teatro e onde estão expostas suas teorias acerca da “crueldade”, Artaud fala sobre a cena e a sala de espetáculo.

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será

restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala. Assim, abandonando as salas de teatro existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que reconstruiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados, de certos templos do Alto Tibete. (ARTAUD, 1987:122-3)

O resgate da proposta artaudiana deve ser compreendido à época como uma tentativa de redimensionamento do teatro enquanto espaço de vivência em exata contraposição ao chamado teatro burguês, que, em 1938, ano em que Artaud elaborou seu manifesto, se apresentava quase que exclusivamente como uma arte subordinada à literatura. Tem-se com Artaud, portanto, o início da compreensão de que o teatro demanda uma linguagem própria cujo ponto de inflexão reside na peculiaridade do encontro entre o texto e a cena, percepção essa que só seria vivamente aceita a partir das últimas décadas do século XX. Em

outra passagem de *O teatro e seu duplo*, Artaud é claro a respeito da subordinação da cena ao texto.

Para nós, a Palavra é tudo no teatro e fora dela não há saída; o teatro é um ramo da literatura, uma espécie de variedade sonora da linguagem, e se admitimos uma diferença entre o texto falado em cena e o texto lido pelos olhos, se encerramos o teatro nos limites daquilo que aparece entre as réplicas, não conseguimos separar o teatro da ideia do texto realizado. (ARTAUD, 1987: 90)

Não se trata aqui do obrigatório exílio do texto, mas sim do reconhecimento de que a tendência textocêntrica que acompanhava a produção dramaturgica europeia ao longo dos três últimos séculos resultara num engessamento da plasticidade inerente à linguagem teatral, pois como também observou Artaud, “O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico [...]” (ARTAUD, 1987: 93). Há naturalmente nesse pensamento a constatação implícita de que as línguas europeias eram de certo modo incapazes de expressar sentimentos com verdade e paixão. Segundo esse moto, Artaud pleitearia a força espiritual das palavras, única alternativa para a impossibilidade da enunciação.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Daí o caráter essencialmente ritualístico de seu teatro.

Cabe lembrar aqui que, em outro contexto, o da antropologia, Victor Turner aproximou o conceito de experiência ao de ritos de passagem. Segundo ele, *experiência* e *perigo* viriam da mesma raiz indo-europeia, *per*, que possui o significado literal de se aventurar (DAWSEY, 2005:163). Nada mais adequado a um teatro que pressuponha a interação entre arte e vida, dissolvendo desse modo as delimitações de uma arte de caráter eminentemente representacional e metafísico. A esse respeito, a leitura de Jacques Derrida acerca do fechamento da representação em Artaud é oportuna.

Procurando uma manifestação que não fosse uma expressão mas uma criação pura da vida, que jamais caísse longe do corpo para decair em signo ou em obra, em objeto, Artaud quis destruir uma história, a da metafísica dualista que inspirava, mais ou menos subterraneamente, os ensaios acima evocados: dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo sem dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo, etc. Metafísica do comentário que autorizava os "comentários" porque presidia já às obras comentadas. Obras não teatrais, no sentido em que o

entende Artaud, e que são já comentários exilados. (DERRIDA, 2005: 115)

A contraposição à ambição burguesa, a da observação distanciada do mundo, é aqui radicalmente questionada. Artaud apontou em seus escritos o que, segundo ele, representaria um dos possíveis empobrecimentos do teatro, ou seja, a excessiva intelectualização da experiência teatral. Tendência essa que precisaria ser subvertida em nome de uma experiência capaz de dissolver os limites de uma representação ancorada no paradigma da relação sujeito-objeto. Ao científico olhar de um observador alheio à cena se demandaria, portanto, alguém desejoso de participação. É compreensível, nesse contexto, que à ampliação do desejo de compartilhar experiências – aumentado sobretudo a partir da segunda metade do século passado –, se reduzisse o apelo à contemplação e à fruição estética. Cabe questionar, no entanto, até que ponto essas duas atitudes (ações) são, de fato, antagônicas. O debate ainda está longe de um satisfatório desfecho.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. 1ª edição. São Paulo, Editora 34, 2015, 232 p.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 1ª edição. São Paulo, Editora Max Limonad, 1987, 226 p.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. 1ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, 284 p.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. 1ª edição. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

DAWSEY, John C. 'Victor Turner e a antropologia da experiência'. *Cadernos de campo*. São Paulo, vol. 13, p. 163-176, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Perspectiva, 2005.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu. 2ª edição. Campinas, Editora da Unicamp, 2013, 112 p.

HUNTER, Richard: 'Atuação desanimada': a ideologia helenística da encenação In: EASTERLING, Pat; HALL, Edith. *Atores gregos e romanos*. Trad. Paulo Fernando Tadeu

e Raul Fiker. 1ª edição. São Paulo, Odysseus Editora, 2008, 614 p.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Trad. Vera Ribeiro. 1ª edição. Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, 177 p.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Ana Lia de Almeida Prado [et ali.]. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 163.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Por tempos mais justos, um olhar sobre a cenografia e a docência de Helio Eichbauer

Regilan Deusamar Barbosa Pereira¹

Em seu livro *Cartas de Marear: Impressões de viagem, caminhos de criação*, publicado em 2013, o cenógrafo e professor Helio Eichbauer afirmou no capítulo 3, intitulado *O estudante de praga*, a sua opção por “trabalhar como artesão, rigorosamente, por tempos mais justos” (EICHBAUER, 2013, p. 112). Ao considerar a opção deste renomado cenógrafo carioca este estudo traça uma relação entre o fazer técnico e artístico das artes da cena e a aptidão fabril, própria da natureza humana, nos tempos atuais, pois a cenografia, indumentária, iluminação demandam realizações próprias dos artífices para que a cena construída seja apresentada. Observa-se, portanto, o ponto de interseção entre a arte técnica destinada à produção da cena, e a habilidade humana para fabricação, no sentido de que existe a necessidade da promoção

da equanimidade entre ética e estética na realização profissional artística. Esta harmonização se faz ainda mais necessária quando observamos que na atual sociedade brasileira ainda vigoram condições trabalhistas que retiram do trabalhador as funções criativas relativas ao campo da produção, substituindo as atividades humanizadas de criação e fabricação por atividades exclusivamente operacionais.

Para melhor compreendermos esta aproximação entre ética e estética, primeiramente se faz necessário tecer considerações sobre o fabricar no campo das artes. O livro *The culture of craft*, organizado pelo jornalista britânico Peter Dormer em 1997, jornalista que se especializou em estudos e publicações sobre a produção artesanal, evidenciou o fato de que a reflexão sobre a realização artística ao longo do século XX abordou mais amplamente a perspectiva do ponto de vista do conceito. Considera-se que tal destaque privilegiou a concepção e relegou ao segundo plano a execução técnica. Certamente a

¹ Cenógrafa e figurinista. Doutora em Artes Cênicas. Professora Substituta da Universidade Federal de São João del Rei.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

arte não possui delimitações teóricas para ser abordada. Cada artista opera seu processo de realização artística segundo a própria expressão, experiência, conteúdo, domínio das ferramentas, mas existe um liame entre o artista e a sociedade, que este estudo compreende como uma conexão entre ética e estética, conseqüentemente se a realização artística se estabelece socialmente nos termos de: arte é pensamento, todos os demais campos que lidam com a arte a partir do aprimoramento técnico podem sofrer desvalorização, falta de reconhecimento, até mesmo exclusão. De acordo com Dormer, o século XX foi tendencioso no sentido de privilegiar a arte como reflexão e desconsiderar os ateliês dedicados à experiência fabril. Estes se encontram diretamente conectados ao domínio da técnica artística em conformidade com o campo da criação, tais como os ateliês de tecelagem, pintura, ourivesaria, marcenaria, entre outros.

A designer Helen Rees, que publicou o artigo *The challenge of technology* neste livro organizado

por Dormer, fez uma distinção entre o aprimoramento na fabricação de objetos para fins utilitários, reconhecido como um atributo do designer, que lida, inclusive, com estudos de ergonomia, e a fabricação artesanal que, apesar de lidar com confecção de objetos utilitários, teria um vínculo maior com o contexto cultural. Rees observa, inclusive, que o designer tem maiores condições de manter a empregabilidade, em relação ao artesão, porque a realização do primeiro está diretamente orientada para satisfazer a necessidade do consumidor. Esta comparação entre o designer e o artesão despertou a atenção para a comparação entre o estilista e a costureira. O estilista está circunscrito pelo mercado da moda, a costureira também, mas o primeiro, assim como o designer, pode atuar no universo industrializado, que se apropria da atividade operária destinada à produção em escala, enquanto que a costureira bem como o artesão detém o conhecimento e os instrumentos de execução do objeto ou da vestimenta, não

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

afeitos, portanto, ao domínio dos detentores da força de trabalho e do poder econômico. Certamente esta oposição entre o artesão e a indústria é desigual, avassaladora para o artesão, porém ainda mais sacrificante para a sociedade, pois o mercado se abastece com os produtos industrializados e impõe os mesmos a diferentes grupamentos sociais, conseqüentemente a humanidade perde em produção cultural, que é sua capacidade de criar realidades amistosas para o bem estar social, ou seja, os artesãos deixam de produzir arte e cultura diretamente relacionada à sua comunidade, para operar máquinas fabris. Tal compreensão foi discutida pelo inglês William Morris, que no século XIX contribuiu para a criação do movimento *Arts & Crafts*, que singularmente defendeu o atributo humano de criação e fabricação.

Ao voltarmos a inquirir sobre o processo de realização artística e seus modos de expressão e produção, verificamos, portanto, que se o processo de reflexão sobre a arte deixar de expor teorias e considerações também

no campo da técnica, poderá conseqüentemente alijar realizações e realizadores que estão neste liame entre arte e cultura, arte e sociedade, tornando-se excludente. Daí a afirmação de Peter Dormer² a respeito da necessidade premente de que artistas, artesãos e designers escrevam sobre o processo de fabricação artesanal e suas implicações artísticas, teóricas e técnicas. Compreende-se que esta observação de Dormer colabora, também, para a valorização e concessão do direito de fala ao corpo de trabalhadores que atua no campo da criação e da execução, conseqüentemente tal amplitude de perspectivas no campo da arte poderá dinamizar e fortalecer as relações entre o universo acadêmico que pensa a arte e a técnica e respectivo universo popular que emerge da relação entre arte e cultura.

² Writing has assumed considerable importance in the battle of the status of the crafts because the written text has itself a high cultural status. (...) It is apparently all right to admire a painting of Elizabeth I in which her lavish dress, jewellery and headwear are so well-executed in paint. It is not, however, thought relevant to show the jewellery or clothing of the period and discuss the art of these crafts in their own right. (DORMER, 1997, p. 15 e 16)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Ao longo de sua atividade profissional Helio Eichbauer atuou como professor. Na década de 1970 deu aula tanto em universidade pública quanto em escolas de artes. Nesta mesma década, ao ser indagado em entrevista para Tania Pacheco sobre suas intenções no campo da docência, Eichbauer afirmou a necessidade de expressar mais livremente sua arte naquele período em que o teatro estava sob a ditadura militar no Brasil. Palavras de Eichbauer: "...entre aceitar um trabalho no qual não vejo sentido e pesquisar com meus alunos, prefiro a busca da obra coletiva"³. Portanto, ao atuar como professor ele intentava maior liberdade de expressão e criação, cujos alunos, em relação ao seu curso na então recém-criada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, não seriam restringidos por sua formação escolar, pois ele atenderia tanto ao "lavador de pratos" quanto àqueles que tivessem tido maior contato com o universo da arte. De acordo com suas palavras:

³ Entrevista concedida à Tania Pacheco, para o jornal *O Globo*, em 1976.

No Parque Lage, faremos a mesma coisa, fundamentalmente. Não importa se o aluno é lavador de pratos de uma lanchonete ou arquiteto famoso: todos têm coisas a trazer. E é sobre essa matéria-prima que nós trabalharemos, procurando repensar a nossa maneira de ser, de viver.⁴

Eichbauer, ao afirmar que prefere "a busca da obra coletiva" em conformidade com um grupo de alunos que não se distingue por pré-requisitos escolares, mas que certamente tem as próprias experiências de vida para compartilhar interage com o corpo social no qual ele mesmo se encontra e, garante desta forma, que um fluxo de conhecimentos e experiências seja mantido em via de mão-dupla entre o professor e seus alunos e alunas, a partir do intercâmbio no campo de conhecimentos e linguagens artísticas. É preciso lembrar que a promoção da sala de aula de artes é por si um investimento na humanização da sociedade, por ser a expressão artística um atributo do ser humano. Esta promoção da

⁴ Este trecho da entrevista foi extraído de matéria jornalística apresentada na exposição *Jardim da Oposição 1975-1979*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2009. A referida matéria foi fotografada e na mesma não consta data e nem o nome do jornal.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

docência no campo das artes e humanidades ser feita por um cenógrafo, que é um técnico das artes cênicas tem a particularidade de possivelmente colaborar com mais um requisito de humanidade que é o de fabricação de objetos, ou seja, desenvolvimento de técnicas de fabricação.

Embora Eichbauer tenha trabalhado mais intensamente a expressão corporal em suas aulas oferecidas na década de 1970, a fazer experiências de reconhecimento do espaço através do corpo, de acordo com o olhar de um profissional que atua dimensionado o contorno espacial e os objetos por ele captados, Eichbauer em seu livro *Cartas de Marear*, publicado em 2013 destacou mais um integrante desta "obra coletiva" que é o técnico que trabalha nas montagens cenográficas e cenotécnicas da caixa cênica. De acordo com as palavras de Eichbauer:

O chefe do setor de iluminação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro era o médico do teatro José Bertelli Sobrinho; um grande inventor da arte cênica, com larga experiência na área desde os anos de 1950. Viu tudo de bom, participou de montagens antológicas e

morreu discretamente, sem ter gravado seu depoimento para as futuras gerações. A direção do teatro, que não se importava muito com aquele "velho ranzinza", nunca prestou as homenagens que ele merecia. As pessoas também são patrimônio histórico. Bertelli tinha belas histórias para contar, que foram enterradas com ele. (EICHBAUER, 2013:47)

Estas falas do cenógrafo e professor Helio Eichbauer que foram documentadas reúnem, portanto, dois importantes fatores que contribuem para a aliança entre ética e estética na reflexão sobre o processo artístico: 1) a integração de participantes nas oficinas de artes oriundos de contextos sociais e econômicos diversos, o que promove inclusão indistinta no campo das artes; 2) valorização do exercício e da fala dos profissionais do campo da técnica artística, o que amplia a compreensão da arte no sentido de que esta se constrói também no diálogo com os artífices, que são os construtores, portanto, tão fundamentais quanto a produção do pensamento a respeito da concepção artística, pois a execução demanda conhecimentos próprios que dizem respeito à resistência e propriedade dos

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

materiais, máquinas e ferramentas adequadas para fabricação, conhecimento de medidas, cálculo de materiais necessários para execução do projeto.

Os conhecimentos técnicos na realização de uma obra de arte podem ser apropriados pelo artista que concebe a obra ou não. Tal aprimoramento vai depender da expressão individualizada de cada artista, no entanto, as artes cênicas na pujança das montagens idealizadas para a cinética da caixa cênica demandam a produção de uma obra de arte que se faz na coletividade. A respeito da arquitetura teatral que permite toda essa dinâmica cenográfica e construção cênica, a publicação bilíngue *Arquitetura Teatral do Renascimento ao século XXI* da autoria de Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago e Francisco J.C. Leocádio revela a grandiosidade tanto material quanto mnemônica destes edifícios, e também o infinito de possibilidades que cada uma dessas arquiteturas possui na contemporaneidade. Esta publicação tratou, inclusive, da conexão entre arte e técnica, pois

expôs reflexões que frutificaram a partir da realização das maquetes dos edifícios teatrais. De acordo com a apresentação introdutória dos autores:

A documentação escrita e iconográfica permitiu aos pesquisadores reescrever a arquitetura teatral do século XVII, especialmente na Inglaterra, Espanha e França e deu novos significados e possibilidades de encenação em espaços construídos ou readaptados para receber o grande público. Paralelamente às maquetes, mapas e planos de edifícios relativos ao século XVII e ao barroco, a exposição enfatiza os locais das estruturas recentes do século XX e do século XXI, construídas ou readaptadas em edifícios antigos, ou mesmo em estruturas provisórias. (LIMA; DRAGO; LEOCÁDIO, 2017: 5)

Tão ricos quanto os estudos teóricos e técnicos de Lima, Drago e Leocádio a respeito das arquiteturas teatrais, foram os importantes esclarecimentos que o professor e cenógrafo Eichbauer trouxe a partir dos relatos sobre suas experiências nos ateliês do Teatro Nacional de Praga, que ao funcionarem associados ao edifício teatral promoviam verdadeiras fábricas movimentadas por artífices. De acordo com Eichbauer:

Despertar na madrugada, tomar o bonde, ingressar no ateliê às sete horas – que no inverno ainda era noite –, encontrar com o mestre, realizar exercícios e participar dos diversos setores da fábrica de teatro: marcenaria, pintura, adereços, serralheria, desenho e escultura. Aprendi a construir o cenário em módulos aproveitando parte de outras montagens; planos, escadas, praticáveis, nada se dispensava. A madeira escassa era reutilizada por anos, os pregos e parafusos recolhidos, as rodas das construções móveis e os trilhos desenhados para servir em várias cenografias. (EICHBAUER, 2013:94)

É preciso considerar a importância social, cultural e econômica desses relatos de Eichbauer a partir de suas experiências nos ateliês destinados à fabricação da cenografia, figurino e adereços para teatro. Estas oficinas não funcionam de acordo com uma fabricação em série porque cada cenário, adereço ou figurino é destinado a uma específica montagem, a diferentes atores, a diferentes linguagens, portanto compreende uma realização técnica dinâmica para cada integrante da equipe, seja uma realização da carpintaria, da pintura, da serralheria, ou da costura. Os materiais são

reaproveitados, conforme o relato deste professor e cenógrafo, o que naturalmente promove uma espécie de educação no contexto do ambiente e da economia entre os profissionais que trabalham nestas oficinas. É possível considerar, inclusive, que ao lidar com a fabricação cenográfica e de figurinos os profissionais envolvidos possam adquirir conhecimentos sobre os diferentes enredos a partir dos quais aquelas construções serão realizadas, portanto não somente a plateia será contemplada por aquelas narrativas, mas também os fabricantes desses enredos, ainda que num contexto diverso. Tem-se, portanto, uma dinâmica educacional humanizada a partir do exercício de construção da arte para cena, no qual todos os envolvidos para a elaboração da encenação empreendem técnica e apreensão das narrativas que serão contadas, desde os cenotécnicos, as costureiras, as camareiras, aos iluminadores, cenógrafos, figurinistas, atores, bailarinos. Esta circulação e disseminação de saberes, técnicas, conteúdos, ainda que apropriados pela indústria cultural, como acontece em

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

encenações diretamente voltadas ao mercado de consumo da arte⁵, é de fundamental importância para a democratização da educação, a qual, neste caso, se faz através das artes cênicas, pois no campo da fabricação artística existe o exercício da invenção, da criação, os quais garantem o atributo humano de solucionar os problemas que surgem cotidianamente através da invenção de novas ferramentas, condições de convivência, superação de obstáculos. Tal exercício cognitivo intrínseco às artes cênicas faz do teatro, por si

só, uma arte diretamente relacionada ao aprimoramento intelectual, que se desenvolve desde a fabricação e alcança o ato da reflexão, inclui a vivência na coletividade e a percepção por intermédio da arte.

O cenógrafo Helio Eichbauer ao buscar atuar no campo da docência intensificou este atributo que o edifício teatral possui de promover o aprimoramento intelectual e educacional das sociedades que se formam nos espaços das cidades. Esta atuação singular de Eichbauer se torna ainda mais exemplar quando atentamos para a realidade sócio-educacional brasileira, tão marcada pelas precariedades que impedem que a massa populacional conclua o ensino fundamental e médio satisfatoriamente. Trata-se, portanto, de uma atuação singular que reúne arte e educação, de acordo com a perspectiva de que o teatro se afirma como potência edificadora de sociedades mais humanizadas tanto a partir das encenações realizadas na caixa cênica quanto a partir das práticas de artes técnicas de cada um dos profissionais que colaboram com a

⁵ O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural ...reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente tornou-se o critério da produção ...Superando de longe o teatro ilusionista, o filme não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam ...se mover e se ampliar por conta própria ...A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos ...paralisam aquelas capacidades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente ...para que se reprima a imaginação ...A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas ...Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. (ADORNO, 2002:15, 16 e 17)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

construção da arte da cena.

Para que possamos compreender melhor como o cenógrafo Helio Eichbauer fez da sua profissão eminentemente artística um exercício educacional, fazamos análises de registros fotográficos em dois distintos momentos de docência deste cenógrafo-professor⁶. Primeiramente a foto de uma aula realizada no curso intitulado *O jardim de Epicuro ou sobre a natureza das coisas*:



Figura 1 - Helio Eichbauer ministra a aula em 19 de abril de 2014 no Espaço Tom Jobim. Esta aula integrou o curso *O jardim de Epicuro ou sobre a natureza das coisas*. Fotografia: Regilan Deusamar.

A figura 1 apresenta-nos uma fotografia de Helio Eichbauer de costas, erguendo parte do painel que montou para exibir o conteúdo de sua aula em 19 de abril de 2014. É importante observar o material que este cenógrafo-professor utilizou para apresentar o conteúdo de sua

aula: caixa de papelão aberta, reaproveitada para servir como expositor das matérias a serem estudadas e comentadas pela classe de alunos e professor. Este dado a respeito do reaproveitamento de materiais já havia sido tratado por Eichbauer em seu livro publicado em 2013, *Cartas de Marear*, quando o mesmo disse que nos ateliês do Teatro Nacional de Praga os cenários eram construídos a partir de materiais reutilizáveis. Portanto, desde sua formação em princípios da década de 1960 Eichbauer aplicou, quando possível, tal prática ecológica, a qual tratou de incentivar em suas aulas através de objetos que funcionavam como dispositivos didáticos, à maneira de cenografias, pois se constituíam de objetos construídos ou montados, que atraíam a atenção de alunos observadores, e que possuíam significados próprios relativos à didática. Ainda nesta foto se encontra à esquerda do painel a reprodução da gravura de 1504 de Albrecht Dürer, na qual se vê representado o casal Adão e Eva, e à direita do painel a pintura deste mesmo artista que nos apresenta Eva. Através destas apresentações e

⁶ Este binômio foi apresentado na tese de doutorado defendida pela autora deste artigo intitulada *Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: artífices que constroem a arte e edificam a cidade*.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

objetos didáticos e cenográficos os alunos despertavam a curiosidade pelo conteúdo e quando eram convidados a apresentar os próprios trabalhos, solicitados pelo professor, sentiam-se estimulados a criar e construir seus próprios objetos artísticos, e mesmo aqueles que previamente manifestavam a dificuldade para execução de trabalho artesanal, não deixavam de exercitar suas habilidades técnicas e criativas, pois o desejo em se desafiar havia sido despertado, menos pela apresentação de algo inovador e mais pelo desejo de descobrir as próprias potencialidades criativas e técnicas. E a apresentação de trabalho por parte dos alunos e alunas era sempre uma grande satisfação para todos, pois cada integrante tinha a oportunidade de expressar suas próprias aventuras ao criarem e executarem suas ideias, o que naturalmente envolvia erros e acertos. Todos os trabalhos eram bem recebidos e não se tratava de uma classe de aula profissionalizante, mas sim uma sala de aula que despertasse as habilidades individuais, que certamente eram diferentes umas das outras, mas todas passíveis de

serem desenvolvidas e aplicadas cotidianamente para diferentes finalidades. A respeito das reproduções de pinturas e gravuras, as quais Eichbauer com frequência apresentava em suas aulas, as mesmas despertavam a curiosidade por conhecer diferentes mitologias bem como diferentes períodos históricos da humanidade, ou seja, a partir do conhecimento de diferentes obras pictóricas os enredos desenvolvidos ao longo da história secular de homens e mulheres eram estudados e comentados. Para exemplificar, particularmente a autora destes estudos teve a oportunidade de, a partir da pintura de 1913, *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland, aprender sobre a cultura musical brasileira do início do século XX, a qual foi comentada pelo professor e desta maneira as nossas próprias raízes artísticas e culturais tornaram-se alvo de distintas reflexões.

De fato, como um artesão, o professor Eichbauer construía suas aulas em superfícies e volumes a exhibir conteúdos à maneira de um neo-humanista, revendo as diferentes reflexões e realizações feitas por homens e mulheres ao

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

longo dos séculos, mas não para enaltecer a humanidade, como se esta estivesse em grau superior às demais formas de vida terrestres, mas para trazer à luz do conhecimento fatos que não devem se manter ignorados, pois ao nos tornarmos informados a respeito da nossa própria história, estaremos melhores capacitados a compreender a realidade presente que nos afeta. A seguir a fotografia do professor Eichbauer apresentando estudos matemáticos a partir da gravura de 1514, *Melancolia I* de Albrecht Dürer:



Figura 2- Na aula proferida em 18 de outubro de 2014, para o curso Lição de Botânica, Machado de Assis – Teatro de Brinquedo na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o Professor Eichbauer apresentou aos alunos uma reprodução de *Melancolia I*, gravura de 1514 de Albrecht Dürer, na qual, acima da figura de um anjo de aparência entristecida vê-se o desenho de um quadrado mágico. Três diferentes quadrados com o princípio matemático do quadrado mágico foram montados pelo professor Eichbauer. O quadrado menor à esquerda é composto pela mesma numeração que se apresenta na gravura de Dürer. Fotografia: Regilan Deusamar.

A respeito da fotografia da aula que se apresenta na figura 2,

ficou registrado no caderno: “A melancolia e a fuga para o sonho poético”. Este sonho poético certamente estava relacionado ao Machado de Assis e ao Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra, que conferiram título ao curso, mas esta aula especialmente nasceu dos estudos do Professor Eichbauer sobre o livro do filósofo alemão Walter Benjamin: *Origem do drama trágico alemão*, o qual integrou a bibliografia do curso. Esta singular sistemática teórica fazia parte do que o professor Eichbauer denominava como “salto quântico”⁷, através do qual o professor conectava assuntos de distintos períodos históricos. Este estudo de Benjamin associou à figura soturna e shakespeariana de Hamlet a figura alada e melancólica que se encontra na gravura de Dürer. A tradução do ano de 2004 deste livro de Benjamin realizada por João

⁷ Esta particularidade da didática de Helio Eichbauer foi abordada pela autora deste artigo na mesa redonda *Homenagem a Helio Eichbauer* em 2018, por ocasião da *IV Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura*, cujo resumo expandido intitulado *Salto quântico: a didática de Helio Eichbauer* se encontra disponível em: http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/Anais_de_resumos_expandidos-iv_jornada.pdf

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Barrento, assim apresenta esta comparação entre a personagem criada por William Shakespeare e a imagem de Dürer: "...em Hamlet uma ascendência saturnina ...As imagens e figuras que esse drama põe em cena são dedicadas ao gênio düreriano da melancolia alada" (BENJAMIN, 2004:169). De fato, a gravura fora realizada em 1514 e a tragédia do príncipe da Dinamarca fora escrita entre 1600 e 1601, ou seja, quase um século após a realização artística de Dürer. É preciso considerar que a imagem pictórica de homens e mulheres melancolicamente debruçados sobre caveiras tornou-se célebre entre o Renascimento e o Barroco, mas Benjamin foi o autor que fez este estudo associativo entre a personagem shakespeariana e a gravura de Dürer. Eichbauer, por conseguinte, decidiu analisar não somente o sonho poético advindo da figura alada de tez melancólica, mas também o enigmático quadrado mágico que se apresenta sobre este anjo e prosseguiu no estudo do palíndromo (frase ou palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-

versa), o quadrado Sator. O importante ao observar este estudo matemático e linguístico em uma das aulas conferidas por Eichbauer é que este cenógrafo adentrou o campo da docência desejando ampliar a comunicação da informação, afirmando a vocação educacional que permeia o campo das artes cênicas. O professor Eichbauer, através dos estudos no campo da história e da filosofia da arte e da técnica construtiva da cenografia empreendeu a disseminação do saber que se origina na arte por compreender que desta maneira estaria contribuindo com "tempos mais justos", portanto ousou fabricar, a maneira de um artífice, dispositivos didáticos. A julgar pelas suas salas de aulas invariavelmente repletas por considerável número de alunos, este cenógrafo, que lecionou até seu último mês de vida, obteve sucesso neste seu objetivo de colaborar através da sua arte e da sua técnica, com a sociedade brasileira que tivesse acesso à informação através da arte e da cultura.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DORMER, Peter (Org.). *The Culture of Craft*. Manchester University Press, UK, 1997.

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

LIMA, Evelyn F. W. *Theatre Architecture from the Renaissance to 21st Century: book of the exhibition = Arquitetura teatral do renascimento ao século XXI / Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago, Francisco J. C. Leocádio*. – Rio de Janeiro: Unirio/PROExC, 2017.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi: artífices que constroem a arte e edificam a cidade*. 2018. Tese. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

CONFERÊNCIA

Transformações na estética da cena brasileira nos anos 1960 e 1970: estudo de quatro obras cênicas de Marcos Flaksman.

Andréa Renck¹

O que cada época cria não é a representação do espaço, mas o espaço em si, quer dizer, a visão que os homens têm do mundo num dado momento (FRANCASTEL, 1970:143).

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas, nas artes cênicas brasileiras, pelas limitações impostas pela ditadura militar, pelo teatro político, pelas primeiras experimentações de espaços alternativos ao tradicional palco à italiana, pelo surgimento de expressivos nomes na dramaturgia nacional, pelo emprego de uma nova materialidade cenográfica e pela propagação de novas ideias, fatores diversos e complexos que suscitaram uma revolução cênica.

No campo da cenografia teatral, houve uma renovação estética associada aos movimentos da vanguarda artística mundial

que floresceram na década de 1960 e às grandes transformações políticas e sociais ocorridas no período. A cenografia rompeu com paradigmas formais, o que se refletiu na experimentação de novas configurações espaciais, notadamente influenciadas pelas teorias construtivistas russas e pelo teatro épico de Erwin Piscator e Bertolt Brecht.

O interesse e a experimentação de novas propostas foram intensificados pelo surgimento, na cena sessentista, de um grupo de jovens talentosos cenógrafos que participou ativamente da *reinvenção* da cenografia brasileira: Marcos Flaksman (1944), Helio Eichbauer (1941-2018), Flávio Império (1935-1985), Joel de Carvalho (1930-1974) e Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996).

A nova geração de cenógrafos inaugurou um outro campo de modernidade ao atuar na transformação do espaço cênico: Flávio Império trabalhou as possibilidades do espaço circular no Teatro de Arena de São Paulo, Marcos Flaksman a arena de três lados do Teatro de Arena da Guanabara; Joel de Carvalho estabeleceu espaços cênicos nas

¹ Cenógrafa e Figurinista. Professora Adjunta dos Cursos de Artes Cênicas - Cenografia e Indumentária - Departamento de Artes Teatrais - BAT, Escola de Belas Artes - EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

dependências do Museu de Arte Moderna² e radicalizou na integração do público com a cena; Helio Eichbauer e Luiz Carlos Mendes Ripper transformaram a organização espacial de teatros italianos e realizaram cenografias para espetáculos itinerantes. A valorização dos processos criativos e a participação ativa na construção da encenação, muitas vezes evidenciando o cenógrafo como co-criador do espetáculo, também estão entre as inovações promovidas e vivenciadas por estes artistas.

Com o intuito de identificar práticas e tendências cênicas da cenografia de vanguarda dos anos 1960 e 1970 através das obras da nova geração, percebemos, observando a iconografia referente ao período, que a estética construtivista, a abstração e a organização presentes na cena sessentista deram lugar, na década seguinte, à uma cena experimental, desestruturada, marcada por espaços ritualísticos desenvolvidos em processos investigativos realizados não mais para um espetáculo, mas para um acontecimento teatral, em um

espaço de comunhão entre cena e público. Cenografias com acúmulo de referências, presença de panejamentos, intervenções sonoras e objetos sensoriais fizeram uma oposição às construções geométricas e reproduções ainda de inspiração realista do início dos anos sessenta.

Dentre os cenógrafos da nova geração sessentista³, realizamos um estudo aprofundado sobre a obra de Marcos Flaksman, apresentado na tese de doutorado intitulada *Uma vida impressa em palco: processos e realizações de Marcos Flaksman no campo da cenografia teatral brasileira nos anos 1960 e 1970*⁴. A pesquisa foi realizada considerando-se o momento social e político em que o cenógrafo iniciou a sua atuação e suas consequentes implicações sobre os movimentos culturais e artísticos, procurando também estabelecer relações de afinidade ou disparidade entre o trabalho do

³ Yan Michalski (1989) cunhou o termo "arquitetos-cenógrafos" para se referir a essa geração, mas dentre estes cinco artistas, somente Marcos Flaksman, Joel de Carvalho e Flávio Império se formaram em arquitetura.

⁴ Tese de doutorado desenvolvida no Programa de pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO, na linha de pesquisa Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC) com orientação da Prof. Dra. Lídia Kosovski, defendida em Maio de 2019.

² MAM, RJ.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

artista e aquele desenvolvido por cenógrafos contemporâneos a ele no mesmo período, reconhecendo tendências ou movimentos estéticos que caracterizaram a cena da época.

Investigamos realizações cênicas de Flaksman desenvolvidas entre 1964 e 1979 - os primeiros quinze anos de sua atuação como cenógrafo - com o objetivo de identificar processos, procedimentos e características do seu trabalho para evidenciar o seu pensamento sobre a cenografia e comprovar a hipótese que o artista foi um dos transformadores da estética da cena brasileira nas décadas citadas, realçando a sua importância para a cenografia.

Para tanto, realizamos um mapeamento das atividades artísticas desenvolvidas por Flaksman no recorte temporal definido, com ênfase nas trinta e cinco peças teatrais com cenografia assinada por ele no período, e uma série de oito entrevistas com o artista que contribuíram para definir quais espetáculos, entre os muitos realizados, foram representativos do seu percurso e do seu ideário estético a ponto de merecerem um estudo aprofundado e ilustrativo.

A partir do levantamento de dados e dos primeiros depoimentos do artista, optamos por realizar quatro estudos de caso, elegendo para tal os espetáculos *A vida impressa em dólar* (1965), *Dois perdidos numa noite suja* (1967), *Os convalescentes* (1970) e *Rasga Coração* (1979), cujas análises são apresentadas em linhas gerais neste artigo.

Os primeiros quinze anos de atuação de Flaksman como cenógrafo foram quase integralmente dedicados ao teatro, experiência fundamental que proporcionou ao artista um grande conhecimento sobre o palco e a cenografia teatral. Marcos Flaksman estreou como cenógrafo aos vinte anos, no espetáculo *A Tempestade*, de Shakespeare, em uma montagem amadora do grupo Mambembe⁵. O ofício de cenógrafo foi desenvolvido em concomitância com a sua formação e atuação como arquiteto⁶. O artista, hoje um

⁵ O Mambembe foi um grupo de teatro amador fundado por Paulo Afonso Grisolli em 1963 e sediado em Niterói, RJ. *A Tempestade* foi encenada no Teatro Nacional de Comédia - RJ (atual Teatro Glauce Rocha), com direção de Tite de Lemos.

⁶ Marcos Flaksman cursou arquitetura na Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA), atual faculdade de Arquitetura e Urbanismo

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

dos profissionais brasileiros mais respeitados na área de cenografia e direção de arte, iniciou com *A tempestade* uma carreira de rápida ascensão que o consagrou como cenógrafo teatral em um período inferior a dois anos.

O reconhecimento foi impulsionado pela cenografia de *A vida impressa em dólar*⁷, de Clifford Odets, espetáculo dirigido por Paulo Afonso Grisolli no Teatro Dulcina em outubro de 1965. Esse trabalho foi investigado por ser um marco na carreira do artista: foi a sua primeira cenografia para uma produção profissional, a primeira experiência em um palco italiano e o início do processo de aprendizado sobre cenotecnia. A cenografia chamou a atenção de público e crítica, revelando o cenógrafo que foi contemplado com dois dos mais importantes prêmios da categoria na época: “Prêmio Molière de Melhor Cenografia” (Prêmio Air France de Teatro) e “Revelação de Cenógrafo” (Prêmio Jornal O Globo).

Em *A vida impressa em dólar* Clifford Odets coloca em cena, através do cotidiano de uma

família judaica, uma crítica à guerra, ao capitalismo e à busca desenfreada ao status proporcionado pelo dinheiro. A direção de Paulo Afonso Grisolli imprimiu a prática de um tipo de trabalho associativo que solicitou o envolvimento de toda a equipe no processo de criação do espetáculo. A ativa participação do cenógrafo neste processo resultou em uma concepção cenográfica que correspondeu ao caráter realista do texto ao mesmo tempo em que inovou criando em cena uma imagem poética do local da ação.

Na espacialidade deste espetáculo – a ação se dá no apartamento da família no Bronx, em Nova York – Marcos Flaksman colocou em prática um pensamento sobre cenografia que se tornaria característico de seus projetos: o uso do ângulo reto – o ângulo do espaço real – na reprodução de ambientes internos. O artista concebeu um cenário de gabinete que se diferenciou dos gabinetes tradicionais pela angulação das paredes cenográficas e seu posicionamento no palco, assim como pela inclusão de elementos estruturais – vigas aparentes delimitando a parte superior das tapadeiras – e

da UFRJ, entre 1962 e 1966, quando se formou.

⁷ Tradução livre do título original *Awake and sing*.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

pela ausência de teto, o que permitiu que o público visualizasse outra inovação desta proposta: a cenografia de *ambiente externo* criada nos bastidores do palco.

Cogniat (1964), ao tratar da *transposição da realidade para o palco* através da cenografia, defende que o teatro deve criar a *sua própria* realidade. Para o autor, os cenários não devem ser uma reconstituição histórica, mas ter uma *aparência de exatidão*, fornecer uma imagem de uma época ou de um lugar que seja aceita no presente: "A realidade não é o essencial. O que importa é dar a ilusão de uma certa realidade; é que o cenário desprenda uma atmosfera conforme o espírito da obra (...). A realidade de uma obra é sempre uma transposição" (COGNIAT, 1964: 100).

O texto de Clifford Odets solicita, como lugar da ação, o interior de um apartamento com várias indicações, localizado numa região específica de uma cidade específica, e em uma época determinada. Flaksman considerou a *imagem* das "escadas de incêndio" dos prédios nova-iorquinos suficiente para remeter, ou *dar a ilusão* do lugar da ação. Essa referência visual foi o ponto

de partida para uma concepção cenográfica que colocou em cena, além do interior do apartamento, o seu entorno.

Ryngaert (1996) define como espaço *fora de cena*, um espaço que a princípio não se destina à representação. Este espaço

intervém no enredo para cenas que não tem lugar, mas que são evocadas ou relatadas pelas personagens. Estas começaram ali seus percursos (são então os lugares de onde vêm) ou os perseguirão por intermitências (são os lugares as quais se dirigem, aos quais planejam ir). Estes espaços ausentes, mas literalmente presentes "nos bastidores" existem "fora do texto" assim como existem "fora de cena" (RYNGAERT, 1996: 86).

O autor cita como exemplo os espaços *fora de cena* da dramaturgia clássica, muitas vezes descritos com precisão pela fala, mas sem representação espacial na cena. Em *Awake and sing*, Clifford Odets localiza uma cena trágica no terraço do prédio onde reside a família. Esse acontecimento no terraço, *espaço fora de cena* evocado pelas falas dos personagens, legitima a necessidade da trama se passar em um prédio de apartamentos e não em uma casa térrea, e possivelmente contribuiu para a criação, pelo cenógrafo, de

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

uma imagem do exterior do edifício. A referência visual da qual Flaksman partiu para conceber a cenografia e a ideia de mostrar também o entorno do prédio foi potencializada pelas características do palco do Teatro Dulcina: de tipologia italiana, o palco, além da verticalidade, contém varandas e passarelas que se apropriavam à sua proposta.

A concepção de Marcos incorporou à cenografia a estrutura existente nos bastidores do palco, inserindo na mesma, elementos cenográficos como escadas de incêndio, varais de roupas e letreiros luminosos que identificavam um espaço exterior. Esse espaço “externo” ao apartamento, embora presente desde o início do espetáculo, só era revelado na cena final, através da iluminação. Assim, a cenografia de *A vida impressa em dólar* contou com a representação de um local interior – o cenário de gabinete com os cômodos sugeridos no texto – e um local exterior – o entorno do prédio de apartamentos.

Flaksman relatou⁸ que a ideia de mostrar o mundo exterior surgiu também para confrontar o clima claustrofóbico existente em torno

das relações da família protagonista. Jean-Pierre Ryngaert identificou essa possibilidade de percurso criativo ao afirmar que “o universo espacial de um texto se define tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é” (RYNGAERT, 1996: 87).

Em 1967, Flaksman realizou a cenografia da primeira montagem carioca de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, dirigido por Fauzi Arap e Nelson Xavier no Teatro Nacional de Comédia. O espetáculo foi investigado por sua importância histórica - a montagem revelou o dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999) e a peça se tornou um clássico do teatro nacional - e por apresentar uma concepção cênica que confirma a teoria espacial de Flaksman sobre o uso privilegiado do ângulo reto em cena, experimentada pela primeira vez, por ele, em *A vida impressa em dólar*.

Dividida em dois atos, a peça apresenta a relação tensa entre dois personagens à margem da sociedade que atuam em um cenário único, um quarto simples de pensão. Para essa cenografia, o artista utilizou diferentes texturas em uma ambientação figurativa, ao

⁸ Em depoimento à autora, em 08/05/2018.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

mesmo tempo em que recusou o tradicional cenário de gabinete, estabelecendo um jogo de correspondências entre o espaço indicado nas rubricas do texto e o espaço proposto para ação.

Pavis (2003:43) catalogou a "ilustração" e a "figuração" como funções dramáticas da cenografia. De acordo com ele, o cenógrafo, ao eleger objetos e lugares sugeridos pelo texto - ilustração e figuração de elementos que se supõem existentes no universo dramático - atualiza este quadro ou dá a ilusão de mostrá-lo mimeticamente. Esta figuração é sempre uma estilização e uma escolha pertinente de signos, porém varia de uma abordagem naturalista até uma simples evocação mediante alguns traços pertinentes de um elemento do espaço.

Ao realizar a leitura do texto, Flaksman teve a ideia de transpor o local da ação, indicado como um quarto de hospedagem, para um local improvisado em uma edificação em construção. Esta concepção espacial dá a entender que os personagens teriam se apropriado daquele local e construído um tabique para fechar uma aresta. O

canteiro de obra, espaço intermediário entre o caos e a edificação futura, esconde os moradores clandestinos, num estado de suspensão entre a ruína e a renovação.

Essa adaptação permitiu que o artista empregasse materiais e texturas distintos, agregando uma maior plasticidade à cenografia. O cenário foi estruturado por apenas duas paredes unidas em uma angulação de 90°. Marcos repetiu a sua "teoria do ângulo reto", ideia que beneficia o ângulo real em cena, centralizando no palco a quina das duas paredes existentes, de forma que nenhuma delas ficasse paralela à linha da boca de cena, com a intenção de romper com o formato e posicionamento tradicionalmente utilizado para cenários de gabinete, oferecendo um outro ângulo de visibilidade para o espectador.

A concepção espacial, os materiais utilizados, a pintura de arte e os objetos que compuseram a cena colaboraram para a realização de uma cenografia realista. A pintura de arte indicou a umidade da parede, os tijolos reais utilizados denunciaram o estado

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

inacabado da obra, e a divisória de tapumes, com dizeres pichados desencontrados, colaborou para o entendimento da proposta de apropriação daquele lugar pelos personagens.

Flaksman quis que a cenografia fizesse alusão à época em que foi realizada⁹. Uma das paredes, construída com ripas de madeira, funcionou como um muro que continha referências aos personagens e ao período. O cenógrafo inseriu fotografias de mulheres seminuas – elementos sugeridos numa rubrica – ao lado de cartazes rasgados e inelegíveis, e das palavras “abaix” e “ura”, uma decomposição da frase “abaixo a ditadura” que foi pintada nas tábuas. Justificando que a frase estaria pichada num tapume de rua, cujas tábuas teriam sido reutilizadas pelos personagens para a construção do tabique, Flaksman desordenou as palavras, levando sorratoriamente à cena o grito dos opositores ao Regime Militar.

A ideia de situar o espaço da ação em um “quarto clandestino” improvisado em uma edificação inconclusa, reforçou a imagem de

invisibilidade dos indivíduos excluídos ou à margem da sociedade, funcionando como uma metáfora da situação dos personagens. O cuidadoso trabalho de criação cenográfica se integrou à proposta da encenação, materializando um espaço que favoreceu a força dramática do texto pungente de Plínio Marcos.

Três anos após este espetáculo, Flaksman alcançou maturidade estética e técnica como artista cênico na cenografia de *Os convallescentes*, de José Vicente (1945-2007), dirigida por Gilda Grillo. O texto, escrito em 1969, coloca em discussão o papel político dos intelectuais e da classe média frente aos regimes totalitários. O tema refletiu um assunto em voga naquele momento: uma avaliação sobre as formas de luta das organizações opositoras ao regime militar estava na pauta da militância brasileira, que precisava encontrar novas e eficientes estratégias de ação frente ao recém-promulgado AI-5, em dezembro de 1968. A peça *Os convallescentes* estreou na arena do Teatro Opinião em 1970, marcando a temporada teatral

⁹ Segundo depoimento à autora em 20/03/2018.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

daquele ano. Em 1972, o espetáculo foi remontado com a cenografia original em Paris, por Gilda Grillo e Norma Bengell, com o apoio de Simone de Beauvoir.

A ação de *Os convallescentes* se passa em uma cidade da América Latina, a fictícia San Vicente, no ano de 1961. Segundo a rubrica de José Vicente, as cenas se dão nas ruas da cidade e no interior de um apartamento de um casal de classe média.

De acordo com Ubersfeld (2005: 93) o lugar cênico “deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada”. Marcos Flaksman concebeu a cenografia de *Os convallescentes* a partir das didascálias e do sentimento provocado pela leitura do texto, influenciado pelo momento histórico. Estes fatores incitaram o cenógrafo à criação de uma cenografia composta por um único elemento, que continha em si mesmo a imagem de uma cela: um cubo modulado que gradualmente vai se fechando e aprisionando as personagens em seu interior. Um espaço de confinamento, cujos

limites abrigaram os sentimentos de frustração, desespero e falta de perspectivas que moviam a encenação. À luz de Ubersfeld (2005), podemos afirmar que este espaço - *lugar cênico* - possui uma relação icônica com o texto dramático e com o universo histórico em que está inserido. O caráter opressivo do texto de José Vicente refletiu a realidade sofrida por muitos brasileiros em diversas áreas - cultural, social, política - no período histórico em que foi escrito.

A cenografia consistiu em um hexaedro estruturado em madeira, sem base inferior ou superior, com as faces revestidas de tela metálica, que possibilitaram a visibilidade do seu interior. Os locais indicados pelas rubricas - o apartamento e a rua - foram traduzidos espacialmente pelo dispositivo cênico que poderia ser “fechado” ou “aberto”, conforme a posição de suas faces, abarcando, na sua própria forma e na sua implantação no espaço cênico, os conceitos de interior (espaço fechado) e exterior (espaço aberto). A estrutura vazada se adequava ao espaço em arena do Teatro Opinião, que por sua

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

tipologia solicitava a instauração de uma cenografia que permitisse ao público a visibilidade por três lados.

O cenário geométrico funcional de *Os convaléscentes*, de estética evidentemente construtivista, reflete o interesse do artista pelas teorias daquele movimento. O espaço criado por Flaksman propôs uma linguagem para a encenação, apoiou as performances dos atores e contribuiu para a força dramática do espetáculo, compondo imagens sugestivas que remetiam tanto ao enclausuramento psicológico das personagens como aos becos devastados de uma cidade assolada pela violência.

A tensão existente no texto se refletiu na opressão imposta pelos limites telados do cubo, cuja forma quando fechado remetia à uma jaula. A imagem poética criada pelo dispositivo cênico reforçou a desilusão das personagens, confinadas na sua casa-prisão. A cenografia de *Os convaléscentes* simbolicamente reflete o texto visceral de José Vicente e pode espelhar também o momento histórico do Brasil pós 1968, com a falta de perspectivas em relação ao

cerceamento da atividade intelectual no país.

A quarta cenografia de Marcos Flaksman que analisamos em profundidade foi a concebida para *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, dirigido por José Renato. A peça de 1974, última escrita por Vianninha, premiada pelo Serviço Nacional de Teatro e censurada por cinco anos, é reconhecida como uma das obras primas do teatro brasileiro. Usando como foco o conflito de gerações entre pai e filho, o dramaturgo colocou em questão as lutas políticas a partir do olhar das esquerdas, apresentando como pano de fundo um abrangente panorama histórico do Brasil que se inicia nas primeiras décadas do século XX segue até o ano de 1970.

Para Betti (2013:209) *Rasga Coração* é o trabalho estético e politicamente mais significativo entre as obras criadas nos *anos de chumbo*. A autora também identificou, na obra, um avanço na dramaturgia épica nacional.

A estrutura épica de *Rasga Coração* expõe, simultaneamente, cenas do tempo passado e do tempo presente, datado de 1972.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Além da presença do coro (soldados, integralistas, estudantes), que comenta as cenas através de canções, representação e dança, o dramaturgo indicou a utilização de recursos épicos, como a projeção de imagens de momentos históricos e de cenas da própria peça e a inserção, no texto, de frases históricas de personalidades políticas.

Flaksman trabalhou durante cinco meses na concepção da espacialidade de *Rasga Coração*: o texto exigiu uma cenografia elaborada, que localizasse o *plano do presente (realidade)* e indicasse o *plano do passado (memória)*, permitindo a representação de cenas simultâneas e oferecendo suporte à atuação e a circulação de um numeroso elenco. A leitura da vasta e meticulosa pesquisa realizada por Vianninha para a escrita do texto, indicou ao cenógrafo uma *atmosfera* dos períodos históricos abordados na peça, contribuindo para o processo de concepção da cenografia.

Nas rubricas do autor, a ação do tempo presente, se dá no

apartamento¹⁰ da família do personagem principal, Custódio Manhães Júnior, e a ação indicativa do tempo passado - que abrange tanto referências a fatos históricos como memórias de situações vividas por Custódio e por seu pai - é solucionada através de iluminação cênica. Segundo Flaksman, Vianninha sugeriu que a peça tivesse um núcleo realista para as cenas do presente e as cenas do passado poderiam girar em torno desse local¹¹. Essa indicação foi considerada pelo cenógrafo no momento de solucionar a espacialidade da trama:

Rasga Coração é uma peça com estrutura de carpintaria teatral muito específica. As ações dramáticas se dão simultaneamente em diversas épocas e se diferenciam em termos de tipo de imagem. [...] Vianninha tinha toda a razão quando falava da necessidade de um núcleo, um local gerador de imagens. Os universos da memória e da alucinação deveriam orbitar em torno dele, como elétrons em torno do átomo (FLAKSMAN, *Jornal do Brasil*, 22/10/1979).

¹⁰Com exceção de uma cena na "casa de Milena" (a reunião dos estudantes) e de cenas na "sala do diretor da escola", estas simultâneas à cenas no apartamento.

¹¹Fonte: *Jornal do Brasil*-RJ. Título: *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Autor: Maria Lúcia Rangel. Data: 22/10/1979.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Em um estudo do percurso dos elétrons em torno do núcleo do átomo, o artista visualizou o desenho de um coração que acabou por definir uma sugestão deste no próprio formato da cenografia, a partir da junção das duas escadas centrais.

A espacialidade de *Rasga Coração* foi concebida a partir da ideia da estrutura do átomo: Flaksman projetou o apartamento da família - local gerador da ação no *tempo presente* - em uma posição central, como um núcleo, e os locais onde se desenvolvem as ações do *plano do passado* foram ambientados em praticáveis de níveis distintos em torno deste local central, como elétrons em órbita ao redor do núcleo do átomo, tendo como ponto mais alto do percurso os praticáveis ao fundo e como ponto mais baixo o próprio porão do teatro, de onde era possível acessar a cena através de escadas projetadas para este fim. Essa concepção exigiu que esta produção fosse sempre encenada em palcos com porão.

Desenvolvendo esta ideia, Marcos projetou uma cenografia toda estruturada em madeira, que

continha um espaço central quadrado, interligado por escadarias a sete praticáveis de quatro alturas diferentes, que, dispostos simetricamente, formavam, também na planta baixa, o desenho de um coração estilizado. Na frente do praticável central, duas escadas acessavam o porão através de vãos abertos no proscênio, e um piso vazado de sarrafos substituiu parte do piso do palco. Ao fundo da cena, cinco telas verticais, com base triangular, complementavam a composição.

O quadrado central, implantado com dois vértices sobre a linha que divide o palco na sua largura, continha um fragmento de apartamento. Os demais espaços eram utilizados para as cenas do *tempo passado* ou para ambientar locais do *tempo presente*. No texto de Vianninha, as cenas do passado, na sua maioria, se dão em simultaneidade com as cenas do presente. A diferenciação dos níveis do cenário e do próprio piso foi concebida para diferenciar o plano "real" do plano das memórias.

A visualidade da cena foi complementada com projeções de imagens poéticas realizadas nas

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

telas brancas suspensas no fundo do palco.

A cenografia de *Rasga Coração* possui características construtivistas (construção apoiada no piso do palco, exposição das estruturas dos praticáveis e escadas, uso de espaços não descritivos para as cenas do passado) e pode ser identificada com cenografias realizadas anteriormente pelo artista, indicando um percurso criativo em que há um desenvolvimento formal de sua obra, como o uso do ângulo reto nos espaços internos com tratamento realista, a criação de um piso cenográfico para a cena, a indicação de espaços realistas através de fragmentos arquitetônicos e a contestação ao uso de linhas paralelas à boca de cena nos seus projetos.

Rasga Coração foi encenado em uma grande produção que estreou em Curitiba em 1979, e a seguir entrou em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo. O espetáculo, cuja luta por sua liberação foi uma das mais longas da história do teatro brasileiro, se tornou um símbolo da abertura política de 1979.

Estas quatro cenografias realizadas por Marcos Flaksman entre 1965 e 1979 apresentam procedimentos inovadores característicos da obra do artista, opções formais e estéticas que foram experimentadas nos seus primeiros anos de atuação e que se tornaram marcas reconhecíveis da sua obra cênica.

O resgate da obra do jovem Marcos Flaksman comprova sua atuação como transformador da estética da cena e destaca a importância do artista - testemunha e personagem vivo de meio século da cenografia brasileira - na nossa historiografia. Com 55 anos de carreira completados em 2019, Flaksman continua atuando como cenógrafo de teatro e diretor de arte de cinema, televisão e séries, com grande capacidade e reconhecimento. Seu extenso currículo - oitenta e uma peças teatrais (são mais de noventa se contabilizarmos teatro dramático e teatro lírico), quarenta e dois filmes de longa metragem, diversas cenografias para televisão, shows musicais, publicidade, eventos e a imponente quantia de vinte prêmios - atesta a intensa e importante produção artística desenvolvida ao longo de sua longa trajetória.

Referências bibliográficas

ASSIS, Wagner de. *Marcos Flaksman – Universos paralelos*. Coleção Aplauso. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

BETTI, Maria Silvia. *A politização no Teatro: do Arena ao CPC*. In: FARIA, João Roberto. História do Teatro Brasileiro. Volume II. Do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC-SP, 2013. pp. 175-193.

COGNIAT, Raymond. *O problema dos estilos na cenografia do século XX*. In: REDONDO JÚNIOR (org.). *O teatro e sua estética* (Vol.2). Lisboa, Editora Arcádia, 1964.

FLAKSMAN, Marcos. *Marcos Flaksman. Um imenso coração que pulsa*. Reportagem de Maria Lúcia Rangel. *Jornal do Brasil*, RJ, 22/10/1979. Capa do Caderno B.

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art*. Paris, Denöel, 1970.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. In: *Plínio Marcos*. São Paulo, Global, 2003, pp.63-134.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Org: Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004.

_____. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro, Avenir, 1979.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

_____. *Marcos Flaksman*. In: *Pequena enciclopédia do teatro brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro, 1989. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural Teatro.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo, Perspectiva, 2003.

RENCK REIS, Andrea. *Uma vida impressa em palco: Processos e realizações de Marcos Flaksman no campo da cenografia teatral brasileira nos anos 1960 e 1970*. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. 376 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

ODETS, Clifford. *A vida impressa em dólar*. Sem indicação de tradutor. Texto teatral. Cópia de exemplar datilografado. Sem data. Arquivo: CEDOC/ FUNARTE.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

VICENTE, José. *Os convalescentes*. In: *MORAIS, Cida. O teatro de José Vicente*. Primeiras Obras. Coleção Aplauso. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro, MEC/ FUNARTE/ SNT, 1980.

Mesa Redonda

PEDAGOGIAS E PRÁTICAS TEATRAIS

A pedagogia do teatro e a experiência sensível no espaço da cidade – algumas problematizações reflexivas

Adilson Florentino¹

Esta comunicação é parte do debate estabelecido no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana que busca reavaliar e redefinir o lugar que a educação teatral ocupa nos espaços institucionais escolares da cidade, mais especificamente na Cidade do Rio de Janeiro. A tese em questão gravita sobre a reflexão na qual o espaço público urbano pode se tornar um palco para o ensino, permitindo estruturar novas relações com as pessoas e o território. Subjaz na discussão em tela pensar a cidade como lugar de intercâmbio de valores e experiência sensível.

As considerações aqui levantadas fazem parte de algumas reflexões sobre a temática em questão e não pretendem esgotar a problemática apresentada, mas pretendem

¹ Professor Titular da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Atua como Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado) da UNIRIO.

cumprir o objetivo de iniciar um profícuo debate em torno das relações entre o espaço urbano, a educação e o teatro.

A cidade como palco da aprendizagem sensível

Hoje, as cidades se caracterizam por serem dinâmicas, as demandas da sociedade geram uma mudança nas estruturas sociais, culturais e funcionais que afetam não apenas as condições físicas do local, mas também as dimensões culturais, econômicas e culturais da sociedade. Estes requisitos são evidenciados na Cidade do Rio de Janeiro que, durante os últimos 50 anos, teve um processo de crescimento vertiginoso, resultando em mudanças em sua paisagem para novas condições urbanas, gerando mudanças drásticas na ocupação e intervenção do território. Devido a esse fenômeno, a população viu a necessidade de ocupar áreas inóspitas e ecossistemas estratégicos, agravando ainda mais a problemática da ocupação.

Por outro lado, o problema da população que chega a esses territórios de desenraizamento é o acesso a serviços básicos,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

especialmente o acesso à educação. Considerando que a educação não é apenas um direito fundamental, mas também um serviço público, que tem sido violado pelas entidades responsáveis, embora existam programas de educação pública gratuita, não são suficientes para superar esse problema.

Para compreender os efeitos positivos produzidos pela implementação de um espaço educacional nas periferias da cidade, é necessário conhecer de forma estruturada quais têm sido os principais paradigmas pedagógicos impostos no Brasil e como o espaço escolar foi sofrendo transformações. Parte-se da idéia de que os espaços escolares têm sido um elemento básico na construção social e territorial, o ser humano só pode ser entendido nas suas relações interpessoais.

Assim, esta comunicação tem como objetivo compreender o espaço educacional a partir da questão de como um cenário diferente para a sala de aula pode ser um motor de transformação social, refletindo sobre uma

pedagogia teatral focada na experiência e no jogo, que permite melhorar a qualidade da educação em territórios vulneráveis.

Com base nessas possibilidades, deve-se entender que a educação e a arquitetura são elementos complementares quando se trata de montar um cenário acadêmico, que deve aprofundar as questões que aproximam a discussão de pesquisas como a melhoria da qualidade da educação através do espaço público e a compreensão do espaço arquitetônico da escola em um campo de experimentação e jogo.

O edifício escolar, como obra singular, deve conter uma imagem de abertura para a cidade e não de negação; deve expressar uma ideologia de inclusão e não de exclusão, e os professores contemporâneos devem conhecer as novas formas de ensino, para que cumpram sua tarefa de maneira coerente com as diretrizes teóricas.

As considerações anteriores justificam o desenvolvimento da presente reflexão que nos permitem pensar as relações entre

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

a arquitetura e as diferentes formas de ensinar um grupo da população urbana, reinterpretando os elementos da arquitetura do lugar e de sua cultura, evitando assim os limites dos aspectos físicos e mentais dos espaços educativos e culturais, de modo a contribuir para a discussão sobre o espaço urbano como cenário de aprendizagem.

No Rio de Janeiro, os espaços educativos foram influenciados pelas linguagens arquitetônicas européias, como os estilos românico, gótico, neogótico e suas derivações, como é o caso dos edifícios religiosos, que chegaram à cidade durante o século XVII.

As tendências pedagógicas na Colônia e na República eram sistemas responsáveis por educar a classe alta; os ensinamentos eram realizados por várias fundações religiosas da capital, como a jesuíta, a agostiniana, a dominicana e a beneditina; algumas dessas instituições funcionavam como escolas ou seminários visando principalmente a educação religiosa; dessa forma vai se estabelecendo a relação

entre arquitetura e educação com seus respectivos componentes técnicos, métodos de ensino e aprendizagem.

No início do século XXI, as principais tendências pedagógicas implementadas na educação brasileira estavam focadas no desenvolvimento tecnológico e não no aprendizado dialógico. O papel do estudante continua ativo e o professor ocupa o papel de mediador. Assim, de forma ativa e interestruturada entre discente, saber e professor, o conhecimento é construído pelo sujeito a partir de um discurso pedagógico mediador.

Em relação às correntes pedagógicas, considera-se o processo de ensino-aprendizagem de acordo com os sistemas educacionais vigentes a cada momento de sua história, de modo a gerar respostas diversas no campo arquitetônico.

A perspectiva construtivista de educação tem como foco fazer com que o estudante possa pensar o seu mundo de forma independente e significativa; desta forma o contexto social e sua relação permanente com ele é a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

base do processo de ensino-aprendizagem; assim sendo, a sala de aula ou o espaço escolar construído devem ter significado para a vida do estudante.

Esta pedagogia foi desenvolvida a partir dos estudos de Piaget (1980, 1999) e Vygotsky (1989, 2010). Para eles o conhecimento é dado pela relação entre o contexto real e a aprendizagem que se desenvolve a partir do estudante. Piaget sugere que o desenvolvimento cognitivo constitui um processo de aprendizado interativo entre o ambiente e as condições genéticas. Vygotsky, por outro lado, postula que o desenvolvimento cognitivo requer a atenção do adulto que possui experiência avançada.

Atualmente, os espaços educativos caracterizam-se por serem espaços fechados, aludindo ao controle como meio pedagógico, pois por meio da disciplina, os espaços são individualizados; esses espaços permitem estabelecer relações hierárquicas na qual a disciplina é responsável pela vigilância de todos, marcando lugares que indicam valores e

garantem a obediência dos estudantes.

Este espaço fechado, aparado e vigiado em todos os seus pontos nos quais os estudantes estão inseridos em um lugar fixo, passíveis de serem facilmente controlados nos menores movimentos, permite que o poder seja exercido inteiramente de acordo com uma figura hierárquica, em que cada estudante é constantemente localizado, examinado e distribuído.

Assim, a disciplina e o espaço pedagógico, cumprem a função de contenção, que visa gerar a máxima produção e performance produzida nos espaços; por isso, é necessário repensar o modelo de como as salas de aula e os ambientes escolares são construídos em torno de diferentes práticas pedagógicas voltadas ao lúdico e à experimentação. Da mesma forma é necessário repensar o espaço escolar como espaços sustentáveis, resilientes e flexíveis, a fim de compreender a noção de espaço público como cenário de novas práticas educativas.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Assim, a arquitetura é a manifestação física de pensamentos e ideais que ocorrem sistematicamente em um dado momento e contexto; um reflexo disso são os espaços escolares que se formaram de acordo com as pedagogias desenvolvidas em cada um deles; desta forma, a arquitetura escolar existente atualmente é contrastada com os paradigmas pedagógicos atuais, uma vez que estes são geralmente dinâmicos.

Assim como esta comunicação nos permitem perceber a relação entre arquitetura, pedagogia e escola, a relação entre o espaço público e a educação deve ser conhecida, abrindo a discussão de como o espaço público pode ser um cenário de ensino a partir do qual convergem diferentes formas de interações sociais, culturais e de aprendizagem, sendo a educação o principal dispositivo de construção e transformação social.

A presente reflexão é formulada a partir do princípio do espaço público como cenário da pedagogia baseada na experiência sensível e no ensino do teatro. Este

princípio busca a reconceituação do espaço público, em torno do ensino de artes entendendo que o aprendizado é a maneira pela qual adquirimos habilidades, pois são as interações sociais que compõem o espaço, não são apenas o produto da relação entre forma e vazío. Aqui há o entendimento da concepção de lugar através de processos abertos, flexíveis e adaptáveis para a construção de comunidades de acordo com uma sociedade e uma economia em constante mudança na paisagem urbana heterotópica (FOUCAULT, 2013).

Os "territórios dos outros", as heterotopias, foram inicialmente definidas por Foucault na década de 1960 como sendo espaços delineados pela própria sociedade e que são uma espécie de contra-espacos; uma espécie de utopias efetivamente verificadas onde todos os outros espaços reais que podem ser encontrados dentro de uma cultura são ao mesmo tempo representados, desafiados ou revertidos.

A partir das primeiras intuições do filósofo francês, a heterotopia foi estendida para se

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

tornar o espaço paradigmático do mundo moderno, tornando-se até mesmo uma condição de todo o espaço, já que o espaço é construído como uma esfera de justaposição ou coexistência de diferentes narrativas, como o produto de relações sociais dinâmicas. Os lugares são imaginados como articulações concretas dessas relações sociais. O lugar é um ponto de encontro híbrido, poroso e aberto.

Quando Foucault aplicou o conceito ao território - inspirado por um texto de Borges no qual categorias lógicas semanticamente inconsistentes faziam parte da mesma classificação alfabética, ocorreu-lhe que uma heterotopia seria um lugar real em que justapõe espaços incompatíveis que, aparentemente, só poderiam estar juntos na literatura. Para ele, o impossível não é o bairro das coisas, constitui o lugar onde eles poderiam ser vizinhos.

E isso também é bastante complicado quando falamos sobre o conceito de espaços virtuais, já que estes são uma janela aberta para lugares que não possuem espaço

físico para se desenvolver, já que são intangíveis. Na verdade, se há algum lugar onde os mundos são justapostos é na Internet, porque nela não há discriminação ou categoria, há apenas a vontade de fluir do sujeito quando confrontado com sua própria escolha.

Portanto, poderíamos pensar que a marcação espacial da diferença implicada pela heterotopia é, como todas as diferenças, sempre "para" algum grupo, sempre em "relação a", em vez de ser "em si", o que é a idéia que Foucault inicialmente parece ter.

Para Foucault, todas as heterotopias são construídas pelas sociedades, são "conscientemente", parte delas, para que possam ser consideradas como homogêneas e coesas. Os mecanismos de construção da alteridade são artefatos puramente culturais, que nos falam da história das inter-relações entre diferentes grupos de pessoas relevantes para uma cultura. E as práticas de interação entre esses grupos que são reconhecidas como diferentes também variam.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Portanto, as heterotopias, que por definição estão "fora" da vida social "comum", estão necessariamente "dentro da" vida "comum", já que é uma condição da vida cotidiana viajar constantemente entre os diferentes mundos dos outros, alguns outros que compartilham ou não as mesmas regras de ação aplicadas a si mesmo.

As heterotopias nos revelam no "aqui" e no "agora" a extraordinária finitude da globalização. Do ponto de vista do caleidoscópio dos outros, qualquer sociedade e, portanto, qualquer lugar que ocupa, só pode ser pensado a partir da fragmentação, já que o que chamamos de "sociedade" é fundamentalmente uma construção intelectual cujos limites são ambíguos e eles dependem da ideologia que é aplicada e do seu grupo de referência, que impede você de ver o que não está acostumado a ver.

Foucault lê o espaço, do ponto de vista estruturalista, de forma gramatical, isto é, como se realmente tivesse lugares impermeáveis que se opusessem, o

que impede a visão de lugares intersticiais (terras de ninguém) e fronteiras que são tão importantes para entender a dinâmica social. Em síntese, a oposição social e espacial centro-periferia se cristaliza.

Em geral, embora o conceito seja problemático, tem sido proveitoso para a reflexão, especialmente no que se refere ao espaço urbano e de suas relações com a experiência sensível e dramática como constitutiva da formação subjetiva.

A arte é constituída como a linguagem fundamental do ser humano, dada a expressão da vida intrapsíquica que se torna possível através dela. Desde o nascimento do signo, fundamento da linguagem e, conseqüentemente, da arte está presente na interação social; linguagem e socialização, arte e socialização se combinam em todos as pessoas.

A arte é concebida como uma atividade que requer aprendizagem e pode ser limitada a uma habilidade técnica simples ou ser estendida a ponto de abranger a expressão de uma visão de mundo

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

particular, uma visão que obedece à interação sociocultural à qual cada pessoa está exposta. Num sentido mais amplo, o conceito refere-se tanto à capacidade técnica como ao talento criativo num contexto artístico específico, seja musical, literário, visual, cênico. Na arte observa-se que a experiência pode ser estética, emocional, intelectual ou a combinação de todas elas.

Vigotsky (1990) foi pioneiro na necessidade de analisar a arte a partir de uma perspectiva integral, entendendo-a como uma ferramenta para a expressão emocional e socialização. Vigotsky está objetivamente interessado na obra de arte existente, independente de seu criador. Primeiro de tudo, ele busca a possibilidade de pesquisa objetiva da obra de arte. O próprio Vigotsky afirma que a idéia central da psicologia da arte (e não da arte e da psicologia) é o reconhecimento da superação do material através da forma artística, ou a arte como uma manifestação social do sentimento e da emoção.

A objetividade buscada por Vigotsky na arte consiste em

afastar a arte da análise individual. Se a arte é concebida como uma experiência individual em que apenas os processos psicológicos de uma pessoa são considerados, e ainda mais, buscando interpretar a simbologia nela utilizada, torna-se inevitável cair em subjetivismos sem importância.

Deduzir da arte a psicologia do artista ou de seu público é irrelevante, pois é a partir da semiótica que o trabalho se manifesta, o que torna a aplicação da atividade psicológica à arte um processo social. Assim, Vigotsky parte do pressuposto de que a obra de arte é especial e premeditadamente um sistema organizado, calculado para provocar uma certa emoção, um aspecto que merece atenção. São, portanto, a arte e a própria obra de arte, destinadas a despertar emoções no indivíduo, visando comunicar a riqueza que cada pessoa possui e gerando uma relação do indivíduo com os outros.

De acordo com os pressupostos acima, segue-se que é na arte que cada indivíduo transcende sua própria pessoa para

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

se fundir com os outros. Já está claro que o ser humano encontra seu significado nos outros, o significado então, da manifestação artística é participar com o outro as emoções mais profundas e provocá-las nele.

Sem querer reduzir as características da arte e simplificá-la, esta é simplesmente a expressão mais pura das emoções; é estético deixar de lado a dimensão ética porque trata-se de experiências puramente humanas que, por existirem, devem ser vivenciadas e transmitidas pela arte sem serem submetidas ao juízo do bem ou do mal. A arte é também socialização porque é o dispositivo que permite estar no outro, estar no outro equivale, através da arte a realizar a experiência de emoção manifestada em outro indivíduo, esse processo é possível porque é a arte a ponte para chegar ao outro; uma experiência cultural de quem comunica e que é sempre compartilhado por todas as pessoas pelo simples fato de serem sujeitos sociais.

A arte é social e, embora sua ação seja realizada em uma pessoa

em particular, isso não significa que suas raízes e essências sejam individuais. É ingênuo entender como social apenas o coletivo, como a existência de um grande número de pessoas. O social também é onde há apenas uma pessoa com seus sofrimentos pessoais. E é por isso que a arte, quando faz uma catarse e incorpora um fogo purificador dos choques mais íntimos e mais importantes do espírito, constitui uma ação social. O surgimento de sentimentos externos a nós se realiza através da força do sentimento social, que por sua vez é objetivado, materializado e fortalecido nos objetos externos da arte, que se tornaram artefatos da sociedade.

A característica intrinsecamente social da arte por constituir-se num universo de relações, deixa clara a expressão estética das emoções. Embora em menor medida o julgamento que é possível fazer através das emoções, é o aspecto ético que é relevante, desde que não julgue os elementos da arte em si, mas sim a emissão de um julgamento das ações da sociedade, sendo a arte um reflexo dessa interação. Este ponto levanta

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

a seguinte questão: é relevante julgar o indivíduo e a sociedade a partir da linguagem emocional depositada na arte? Sim, porque da arte se comunica com a necessidade de responder a essa consciência social, não é só julgar a sociedade e o indivíduo porque se perderia a objetividade do processo artístico; é em si um chamado ao sujeito para acordar, pensar e fundamentalmente sentir o ritmo dessa sociedade para que o sujeito seja responsável e agindo de acordo com o núcleo social ao qual está integrado.

Obras de arte são os artefatos sociais através dos quais a transformação das emoções ocorre e sua conversão é uma esfera particular da vida individual do homem; essa esfera é tão importante que os processos mais profundos são incorporados a ela. Desse modo, verifica-se que a lei fundamental formulada por Vigotsky (1990) sobre a formação dos processos psíquicos superiores do homem, isto é a lei segundo a qual qualquer função superior propriamente humana existe primariamente na forma externa e intersíquica e só depois, no

processo particular de internalização, individual, intrapsíquico, foi proposto pela primeira vez na análise objetiva das obras de arte, através da clarificação da natureza social das emoções humanas.

A arte é então a exteriorização da experiência maravilhosa que foi gerada no processo de socialização, é a retribuição feita a essa sociedade, é o grito que clama da linguagem comum que é compartilhada, não simplesmente uma linguagem criptografada em signos, mas uma linguagem universal como sorrir ou chorar. É a expressão da liberdade e é a capacidade de voar e transcender.

Em suma, a pedagogia do teatro aqui se constitui num compromisso de experiência sensível que busca contribuir para a construção de uma sociedade mais justa em que a coexistência da diversidade é a base para as relações sociais e interculturais de colaboração, a fim de gerar a síntese do conhecimento capaz de enfrentar as problemáticas das contradições socioeconômicas instauradas no espaço da cidade.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. *Corpo utópico, as heterotopias*. 1ª Edição. São Paulo: N-1, 2013, 112 p.

PIAGET, Jean. *Para onde vai a educação?* 1ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, 79 p.

_____. *Seis estudos de psicologia*. 24ª Edição. Rio de Janeiro: Forense, 1999, 69 p.

VYGOTSKY, Lev. *Pensamento e linguagem*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989, 120 p.

_____. *Psicologia da arte*. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 150 p.

_____. *A formação social da mente*. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010, 140 p.

Mesa Redonda

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

A história em busca do corpo: sobre as potencialidades de uma história dos atores

Henrique Buarque de Gusmão¹

Uma arte fugidia

A parte II do livro *A análise dos espetáculos*, de Patrice Pavis, é dedicada à discussão de diferentes elementos constituidores da cena, sendo o primeiro deles “o ator”. Logo no início desta parte, Pavis traz um alerta para seus leitores: o trabalho do ator seria, no conjunto do espetáculo, “o elemento mais difícil de se captar” (PAVIS, 2003: 49). Há aí, neste alerta, uma espécie de lugar comum dos estudos teatrais: se o teatro é marcado pela efemeridade, mais efêmera ainda seria a arte do ator, uma vez que ela só seria realizada no contato físico direto entre ator e público, naquilo que Grotowski definiu tão bem como “encontro”. Nas palavras do diretor polonês, “o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual.” (GROTOWSKI, 1987: 49-50)

¹ Professor adjunto do setor de Teoria e Metodologia da História da UFRJ, membro do Laboratório de pesquisa em história da arte e das letras (PEHL) e coordenador da Oficina de estudos teatrais.

Nestes termos, como se pode imaginar, a dificuldade de se estudar o trabalho do ator é potencializada quando saímos do âmbito da análise de espetáculos contemporâneos e partimos para o campo da história do teatro ou, mais especificamente, para uma história dos atores. Nesse caso, os analistas lidam com performances de artistas muitas vezes distantes no tempo, sendo possível que não estejam mais vivos os atores estudados e qualquer testemunha direta de suas atuações. Se, por exemplo, para o historiador dedicado à dramaturgia resta um texto, muitas vezes bem preservado, ao estudioso da história dos atores sobram vestígios que parecem, à primeira vista, muito distantes do fenômeno prático que se busca resgatar. Se levamos em conta que a disciplina histórica determinadamente privilegiou, ao longo do século XIX e de boa parte do século XX, documentos escritos como seus principais materiais de trabalho, especializando-se na interpretação de textos do passado, mais uma dificuldade se coloca para o exercício de estudo de uma arte complexa, presencial e que acontece nos corpos dos seus realizadores.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Entretanto, como busco desenvolver aqui, algumas questões que há algumas décadas ganham força no campo historiográfico podem alterar significativamente o estatuto dos estudos das atuações teatrais do passado: de um campo do saber frágil, voltado para a uma arte fugidia, este pode ser visto, já há um tempo, como um espaço de discussão fértil para novos problemas e abordagens que vêm mobilizando a comunidade dos historiadores.

Contextos e corpos

Já nos anos 1970, no bojo dos tantos discursos e esforços em favor da renovação da disciplina histórica, de novas “abordagens, problemas e objetos”, a ideia de uma história do corpo ganhou força e gerou resultados relevantes, como as pesquisas de Jacques Le Goff (2006) sobre o corpo da Idade Média². Michel Foucault, atuando de maneira particular neste ambiente, traz uma série de possibilidades incontornáveis para o historiador que, ao se voltar para passado, quer poder levar em conta o corpo e a

presença física dos agentes deste passado.³

Dou destaque, entretanto, a outra tradição nesta reflexão: a história intelectual. A partir dela, busco destacar algumas perspectivas que sustentam a tese aqui defendida. Já Lucien Febvre, ao tratar deste campo, criticava o que ele nomeou de uma “história das ideias desencarnadas”. Tal expressão, consagrada ao longo do século XX como um tipo de antídoto contra as narrativas canônicas que pensam as ideias numa evolução espiritual e desligada de qualquer traço de historicidade e de relação com o mundo social, certamente ajuda-nos a entender as propostas da chamada Escola de Cambridge, que nos anos 1970 lançou estudos relevantes para a área. Quentin Skinner e John Pocock, lideranças deste movimento, partiam justamente da crítica ao caráter fortemente anacrônico de uma história das ideias tradicionais e propunham a análise, para a interpretação das ideias do passado, de seu “contexto linguístico”.

² Além desta obra referida, publicada somente nos anos 2000, cabe também destacar o esforço coletivo da publicação de uma “História do corpo”, já traduzida para o português.

³ Dentre os tantos textos de Foucault que buscam levar em conta a presença dos corpos da construção da cena histórica, merecem destaque a *História da sexualidade I* e *Vigiar e punir*.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Ao tratar das perspectivas gerais deste “contextualismo linguístico”, Marcelo Jasmin chama a atenção para os vários tipos de significado que uma proposição pode ter: o significado das palavras enunciadas na frase; o significado da proposição para mim ou para a comunidade contemporânea de intérpretes à qual pertença; e o significado da proposição como o ato de fala daquele que a proferiu. (JASMIN, 2005: 30-1)

Diversos seriam, então, os contextos produtores de sentido para as ideias do passado. No trecho anterior, como se percebe, chama-se a atenção para três deles. O primeiro deles, associado por Jasmin à história dos conceitos e a Reinhart Koselleck, diz respeito à semântica histórica, à relação entre significante e significado, variável historicamente, o que desde o século XIX já chama a atenção dos historiadores e os aproxima da filologia.

O segundo diz respeito às condições em que uma sentença é interpretada por uma comunidade específica, o que também é variável de acordo com determinantes históricos e sociais. Este contexto linguístico estaria centrado na noção de que os

textos são produzidos a partir de modelos que não necessariamente sobrevivem com eles, o que pode gerar diferentes tipos de anacronismos nas leituras posteriores ao momento de sua produção. Um exemplo contundente deste problema pode ser encontrado num famoso artigo de José Murilo de Carvalho (2000) tratando da retórica como chave de leitura para uma história das ideias políticas no Brasil imperial. Segundo Carvalho, a historiografia brasileira teria, durante muito tempo, sido ingênua ao não dar a atenção suficiente para a formação retórica dos homens de letras do Brasil oitocentista. Com isso, seus discursos, seus textos e a própria imprensa nacional foram lidos sem que se levasse em conta que estes materiais eram produzidos a partir de formas de modelar textos muito rígidas, conhecidos tanto por seus autores como pela sua audiência. A ausência desta importante chave analítica fazia com que, por exemplo, discursos muito virulentos fossem associados mais à inexperiência política e a um possível ambiente social tenso do que a modelos argumentativos que eram praticados, treinados e que circulavam amplamente naqueles

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

círculos. Estes modelos, inclusive, ganham corpo em manuais de retórica que José Murilo de Carvalho nomeia e analisa em seu artigo. Apropriando-se, então, de questões que ganharam força com a chamada “virada linguística”, o historiador chama a atenção para o fato de que as formas discursivas exerciam um papel determinante na produção das ideias e no sentido que elas possuíam naquele ambiente, formando um contexto imprescindível para a análise historiográfica.

Ficando ainda na questão dos códigos de uma comunidade de leitores e produtores de ideias, poderiam ser destacados o quanto as condições materiais em que as ideias são inscritas e circulam também atuam na produção do seu significado. Tendo a obra de Donald McKenzie como um norte nesta discussão específica, podemos ficar com a noção de que os suportes materiais das ideias lhes conferem estatutos específicos, criam modos de leitura particulares e estabelecem relações distintas com os leitores.

Finalmente, o terceiro contexto linguístico citado por Marcelo Jasmin está associado aos

atos de fala, expressão que nos remete diretamente a uma tradição intelectual específica que tem em John Austin sua referência mais evidente. Se os significados das ideias são determinados, então, pela semântica histórica de seu vocabulário, pelos códigos linguísticos e argumentativos de determinadas comunidades, pelos seus suportes materiais, eles também estão ligados, em uma outra camada, aos seus modos de enunciação, o que traz para esta discussão a questão da presença física dos agentes do passado. Leva-se em conta, aqui, uma dimensão performativa da linguagem, onde as ideias são sempre performadas e sempre enunciadas por um corpo, sendo geradas a partir de uma presença física. A reflexão de José Murilo de Carvalho sobre os debates de ideias no século XIX brasileiro também repercute, ainda que de modo mais restrito, esta perspectiva: os políticos e jornalistas que se confrontavam naquele momento encontravam nos modelos retóricos um tipo de uso do corpo e da voz que precisaria ser levado em conta para o entendimento das querelas intelectuais performadas. Por esta

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

perspectiva, corpo e linguagem não se separam de todo e a produção intelectual tem na presença física uma dimensão que lhe dá sentido e lhe é inevitável.

É curioso observar, neste percurso, como se parte de uma tradição que via a história intelectual como uma sequência de ideias espirituais e chega-se a um rigoroso exercício de historicização que tem como ponto de chegada a presença física do falante. Numa história ancorada durante muito tempo nas abstrações filosóficas, processa-se uma transformação da própria noção de filosofia, agora não mais desligada dos contatos físicos e da presença dos corpos. Tal movimento revela-nos uma das explicações para o interesse do historiador, evidenciado nas últimas décadas, pelos corpos do passado, pela performance dos agentes. Debatendo esta relação entre performance e história, Antônio Herculano Lopes identifica um dos grandes desafios do historiador contemporâneo: “pensar a ideia de performance aplicada ao estudo da história significa trazer de novo à vida o momento do crime, detonar a força bruta do momento vivido que se encontrava sepulto sob

aqueles escombros.” (LOPES, 2003: 9) Não por acaso, Lopes associa o fazer historiográfico à química e à própria alquimia a partir destes novos desafios. Redescobrir corpos, reencontrar presenças, observar as materialidades físicas que compuseram as tramas do passado passam a ser uma das mais relevantes tarefas do historiador, o que estabelece uma nova agenda e uma nova forma de trabalho com aquele material tradicionalmente privilegiado pela disciplina: os textos.

Textos e corpos

A perspectiva sustentada por uma historiografia contemporânea de que os corpos dos homens e mulheres do passado e suas performances ocupam um papel fundamental na produção do significado histórico fortalece-se quando se discute mais especificamente a relação entre corpos e textos. Esta relação mobilizou uma série de questões em torno da história leitura, campo que ganhou a atenção de diversos intelectuais nos últimos tempos. Wolfgang Iser e Umberto Eco constroem argumentos determinantes para a perspectiva da história da leitura que aqui me

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

interessa, uma vez que tratam o ato da leitura como uma atividade que necessariamente exige uma postura ativa do leitor. Iser constrói toda uma fenomenologia da leitura para romper com “a impressão de que um texto, por assim dizer, imprime-se automaticamente na consciência de seus leitores” (ISER, 1996: 9), impressão esta que teria orientado uma longa tradição da disciplina histórica. Criticando a imagem de uma “passividade própria do consumo” (De CERTEAU, 1994: 262), na expressão utilizada por Michel de Certeau, os estudos sobre o ato da leitura encaminham-se para outros lugares, podendo perceber o texto de uma forma muito distinta, como uma espécie de “máquina preguiçosa” (ECO, 1986: 11) que precisa sempre do leitor para que seu sentido seja construído e para que este se efetive. Segundo Umberto Eco, “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 1986: 37), ou, ainda, todo texto “deixa os próprios conteúdos em estado virtual, esperando-se que a sua atualização definitiva se dê com o trabalho cooperativo do leitor” (ECO, 1986: 12). Observa-se, assim, nas últimas décadas do

século XX, a possibilidade de se pensar os textos não como unidades que em si mesmas possuem sentido autônomo, mas sim em peças de um jogo que, para funcionar, precisa da perspicácia, da inventividade e até mesmo a subjetividade de um leitor. A leitura pode ser entendida, então, como um “ato de caça” do leitor, tal como propôs Michel de Certeau em um texto decisivo a respeito deste tema.

Esta participação ativa e criativa do leitor na atividade da leitura, na sua relação com os textos, avançando na argumentação dos autores aos quais recorro, não deixa de envolver o corpo do leitor. Mesmo que tomemos em conta o inevitável argumento de que, no mundo moderno, as práticas de leitura foram se tornando, muito amplamente, atividades silenciosas e individuais, tal como ressaltado por tantos estudiosos, como Roger Chartier (2002), é também inevitável a percepção de que os textos são produzidos para estabelecerem uma relação com seus leitores que é também física. Não por acaso os textos “liberam gestos desconhecidos, resmungos,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

tics, exposições ou rotações, ruídos insólitos, enfim uma orquestração selvagem do corpo” (CERTEAU, 1994: 271), como nos indica Michel de Certeau, apropriando-se da feliz expressão de Georges Perec.

Paul Zumthor torna ainda mais visível e radical esta relação entre textos e corpos em suas reflexões, propondo “introduzir nos estudos literários a consideração das percepções sensoriais, portanto, de um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2014:31). Ele parte de um exemplo muito atraente. Relata Zumthor, em *Performance*, recepção, leitura, que, já na idade adulta, deparou-se com um papel volante de sua infância. Tratava-se de um texto que, originalmente, era vendido por cantores de rua às crianças que esperavam o transporte para escola. Nestas circunstâncias, enquanto aguardavam o transporte, os estudantes seguiam o texto acompanhando a ária tocada e jogavam entre si. Tudo compunha a canção e o texto que o autor, já mais velho, conseguiu ter em mãos. Reflete ele, então, sobre a pobreza deste vestígio do passado sem as condições gerais que lhe davam sentido, que faziam ele funcionar, sem “o riso das meninas, [...]a rua

em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção.” (ZUMTHOR, 2014:32). Partindo deste caso pessoal, o autor vai adiante na construção desta relação entre textos e sentidos, textos e corpos, concluindo que, por esta perspectiva, acaba-se negando a própria “existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”.(ZUMTHOR,2014:33)

Em Paul Zumthor, desta forma, encontramos uma radicalização da noção de que os textos não se separam de todo dos corpos. E não se trata aqui apenas do corpo do leitor, tal como as diferentes visadas sobre a leitura já destacavam. Zumthor propõe que um texto guarda algum vestígio da presença física do próprio autor, fazendo com que este encontro entre leitor e texto seja, em alguma medida, um encontro entre dois corpos, uma relação em que a presença física não está de todo afastada.

Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2014: 68)

Texto, leitura, presença e performance: eis aí uma trajetória que abre muitas possibilidades para o trabalho do historiador. Talvez a principal delas seja a de encontrar nos textos vestígios da presença física dos homens e mulheres do passado e de suas performances. O texto, material tão privilegiado pelos historiadores em sua empreitada de reconstrução do passado, como já dito aqui, apresenta, assim, inúmeras novas possibilidades.

Surge daqui um desafio para o historiador contemporâneo: a criação de novos modos de abordar e ler os textos do passado com o objetivo de encontrar nestes resquícios da vida física dos personagens do passado. Evidentemente, esta é uma leitura

fina, sutil, sofisticada e que ainda está por se estruturar.

O historiador na presença dos corpos do passado

As perspectivas aqui apresentadas, destacadas dentre tantas possíveis que podem ser discutidas em outros espaços, possuem um forte potencial, como se percebe, para alterar o estatuto que uma história dos atores possui hoje. Estudos recentes sobre o trabalho dos atores do passado não necessariamente encontram na performance dos mesmos um material analítico mais produtivo e explorado. Muitos são os estudos que debatem as relações de interdependência entre os atores, suas atuações em grupos e companhias específicas, estratégias artísticas e comerciais e, muitas vezes, sua presença física nos palcos não é o que entra em questão nestes trabalhos. Evidentemente, tal escolha é totalmente justificável, uma vez que não há, de maneira estruturada, um conjunto de métodos de trabalho que nos levem a conseguir entrar em contato e analisar as ações do ator em cena, com os significados das mesmas numa comunidade

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

histórica específica. Não existe ainda, assim podemos dizer de modo mais explícito, uma metodologia para a história do trabalho dos atores. Mas a construção desta, hoje, pode encontrar nos estudos históricos pontos de interlocução muito significativos. A partir destes, é possível, a partir de textos dramáticos, de entrevistas, de relatos, de olhares mais amplos para diversos vestígios dos mundos sociais do passado, construir a possibilidade de se produzir inteligibilidade sobre os gestos dos atores, o que nos coloca em contato, de algum modo, com seus corpos.

Encerro esta reflexão com Roland Barthes, que, no início de sua trajetória intelectual, dedicou-se ao estudo da produção historiográfica de Jules Michelet, analisando os modos específicos de trabalho do famoso historiador oitocentista francês. Em Michelet, o contato físico entre o estudioso do presente e o agente histórico do passado é cotidiano e concreto. Ao se deparar com os documentos da Revolução Francesa, por exemplo, com resquícios de personagens como Danton,

Robespierre e Luís XVI, Michelet é capaz de ter febre e delirar. Se corpo, segundo o belo estudo de Roland Barthes, reage diretamente aos eventos do passado, estando totalmente implicado na sua produção história. "O corpo inteiro de Michelet torna-se o produto de sua própria criação, e se estabelece uma espécie de simbiose surpreendente entre o historiador e a história." (BARTHES, 1991: 17). O corpo dos personagens do passado torna-se presente na própria reação do corpo de Michelet aos seus traços. Tal configuração historiográfica, que ganhou contornos específicos e românticos no século XIX, foi relegada ao segundo plano diante das pretensões científicas da disciplina. Hoje ela traz desafios produtivos para o historiador e, certamente, pode potencializar a história dos atores, um campo que, ao invés de visto como difícil e fugidio, pode ganhar, diante de perspectivas historiográficas mais recentes, o estatuto de um dos espaços de discussão mais inquietantes da história cultural de nossos dias.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Referências bibliográficas

AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer. Porto Alegre: Artes Médica, 1990.

BARTHES, Roland. Michelet. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

CARVALHO, José Murilo de. "História intelectual no Brasil: a retórica como chave de leitura". Topoi. Revista de História. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2000.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. Cultura escrita, literatura e história. Porto Alegre: ARTMED, 2001.

CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. São Paulo: Unesp, 2002.

COURBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). História do corpo. Petrópolis: Vozes, 2008. 3 volumes.

ECO, Umberto. Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FEBVRE, Lucien. Combates pela história. Lisboa: Presença, 1989.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 40ª edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Volume 2. São Paulo: Editora 34, 1996.

JASMIN, Marcelo. "História dos conceitos e teoria política e social: referências preliminares". Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 20, nº 57, fevereiro/2005.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. Uma história do corpo na Idade Média. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LOPES, Antonio Herculano. "Performance e história". Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 5-16, 2003.

McKENZIE, Donald. Bibliografia e a sociologia dos textos. São Paulo: EDUSP, 2018.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SKINNER, Quentin. "Significado e interpretação na História das Ideias". Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 358 - 399. jan./abr. 2017.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Uma prática da pesquisa em teatro: a imagem dialética benjaminiana

Cláudio Guillarduci¹

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos.

(Didi-Huberman, 2011:155)

O presente texto é a primeira escrita mais sistematizada de uma prática de pesquisa iniciada durante o pós-doutoramento (2015-2016) realizado na PUC/RJ, sob a supervisão da professora Sônia Kramer, com a pesquisa "Educação das sensibilidades: os pro-ductos estéticos pedagógicos nas Escolas de Educação Básica". Atualmente, a pesquisa encontra-se no início da sua terceira fase e é intitulada "Xadrez, Box e Charutos: Benjamin leitor de Brecht (1924-1940)". Nesta fase, serão analisados textos benjaminianos a partir do conceito *Literatura (Arte) Como Intervenção*. Tal conceito, *Literatura (Arte) como intervenção*, foi analisado e discutido na fase anterior.

¹ Professor dos cursos de Graduação (Licenciatura e Bacharelado) em Teatro e da Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

Portanto, a partir das análises sobre a ideia de Arte como intervenção desenvolvidas por Brecht e Walter Benjamin, a fase trêz objetiva analisar os autores Bertolt Brecht, Marcel Proust, Charles Baudelaire e Franz Kafka para discutir as apropriações dos inúmeros pro-ductos estéticos – Literatura, Pintura, Fotografia, Cinema, Teatro, entre outros – que Walter Benjamin acessou para elaboração de suas ideias, teorias. Sem perder de vista esse conjunto de autores e de pro-ductos estéticos, o foco principal do atual recorte da pesquisa, que provisoriamente pode ser definido como etapa 3.1, está restrito às relações estabelecidas entre Benjamin e Brecht. Esta etapa será, pois, dedicada a analisar os elementos do "modo de produção artística" e dos "modos de produção teatral" do teatro épico de Bertolt Brecht a fim de discutir elementos, ideias ou aspectos que esse fazer teatral trouxe para as ideias e teorias de Walter Benjamin.

Assim, o presente texto busca apresentar e discutir a prática da pesquisa que venho desenvolvendo desde 2015 a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

partir de uma reflexão sobre o método elaborado para esse projeto tão longo. É importante ressaltar que esta reflexão sobre o método, sobre a prática da pesquisa nas Artes, é geralmente discutida apenas por especialistas ou entre amigos, e tal percurso acaba por instituir um lugar secundário na própria prática da pesquisa. Um lugar secundário que talvez seja alimentado pela própria ideia de produtividade existente no quadro geral da pesquisa no Brasil, que privilegiam as publicações dos resultados das pesquisas em artigos de revistas com índices CAPES qualificados e/ou em capítulos de livros de editoras renomadas, em detrimento da qualidade das discussões sobre os caminhos metodológicos e os percursos realizados durante o desenvolvimento de projetos de pesquisa.

Mesmo recorrendo à produção bibliográfica realizada durante a presente pesquisa, não é nosso objetivo apresentar os resultados obtidos, mas alinhar uma narrativa reflexiva sobre o método utilizado na prática de pesquisa. Dos artigos e capítulos de livros produzidos, serão citados: (i) o

artigo “Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no caminho da iluminação profana” (2018a), publicado pela Revista Diacrítica da Universidade do Minho, Portugal; e (ii) o capítulo de livro “Benjamin leitor de Brecht: o teatro como sala de exposição. Assombro e resistência” (2018), que foi apresentado parcialmente na forma de comunicação oral no 3º Colóquio Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura em 2017.

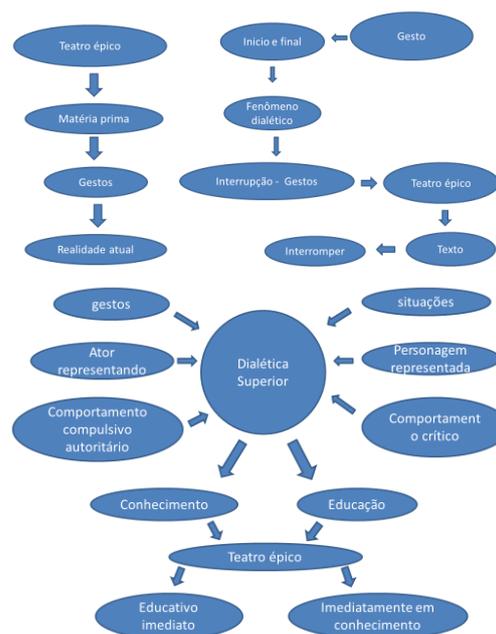


Figura 1 - Rede Graduada do Texto “Estudos para a teoria do teatro épico”.²

² A rede graduada foi elaborada pela bolsista de IC/CNPq Rayla Dias durante a execução do projeto “Benjamin leitor de Brecht (1924-1940): ‘Ensaio sobre Brecht’”. O objetivo do projeto era elaborar Redes Graduadas dos textos publicados no livro “Ensaio sobre Brecht” (2017), da Editora Boitempo. Atualmente a referida bolsista é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC/UFSJ.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Para elaboração do método, foi criado primeiramente um procedimento metodológico para a leitura/análise dos textos utilizados. Esse procedimento foi denominado “rede graduada” e um dos seus objetivos era a criação de um esquema visual. Para a elaboração da rede, utilizamos a ideia de leitura horizontal e vertical dos textos analisados. Para cada texto lido/analísado foram definidos conceitos e ideias que o respectivo texto discutiu. Esses conceitos e ideias foram determinantes para a construção da rede graduada, que, semelhantemente a uma rede pescar, deveria demonstrar visualmente os conceitos, as ideias e as possíveis relações estabelecidas no texto analisado. É importante ressaltar que na fase atual da pesquisa elaboramos redes graduadas para cada um dos textos que Walter Benjamin escreveu sobre Brecht e sobre o teatro épico. A partir da elaboração dessa rede é que iniciamos a sobreposição e/ou justaposição dos diferentes textos analisados: colocamos a rede graduada de um texto *sobre* a de

outro texto, ou colocamos a rede graduada de um texto *ao lado* de outro texto.

Para a criação desse procedimento metodológico, iniciamos com a análise de dois fragmentos benjaminianos que tematizam “a experiência espacial mais primitiva”, escritos provavelmente em 1917, e que problematizam os movimentos corporais entre o ato de pintar e o de desenhar. O primeiro fragmento foi somente nomeado como *Pintura e artes gráficas* a partir do índice dos manuscritos da coleção de Scholem. O segundo texto, intitulado *Sobre a pintura, ou sinal e mancha*, foi inicialmente referido pelo próprio Benjamin em suas cartas a Scholem como sendo *Sobre a pintura*.

São as obras, elas mesmas que solicitam, sugerem e exigem um certo movimento, uma certa disposição ao contemplador, que aparece unicamente no sentido mais depurado, relativamente à essência espacial da obra, isto é, relativamente ao lugar do espaço conseqüente com a obra contemplada. Fala-se em exigência da obra, nunca do ponto de vista. (MOLDER, 1999:19)

Na carta enviada a Scholem no dia 13 de janeiro de 1918 é

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

possível perceber os objetivos benjaminianos dos dois textos, pois o autor da missiva reafirma que, do ponto de vista humano, a superfície do desenhador está na posição horizontal e a do pintor na vertical. Obviamente, Benjamin, nesses textos, não pretende apenas discutir sobre as formas corporais produzidas, seja no instante da criação, seja no momento em que se olha uma obra de pintura ou de artes gráficas. A sua preocupação está na origem desses dois tipos de produção artística e, por conseguinte, ele também faz uma reflexão sobre as posições corporais a partir da oposição entre o vertical e o horizontal que estão associadas a cada um deles, partindo do pressuposto que a relação corporal é intrínseca ao processo criativo dessas duas artes.

Para Molder (1999:20), esses textos, além de apresentarem uma reflexão sobre as posturas corporais, o movimento das mãos e a direção do olhar tanto daquele que desenha ou pinta quanto daquele que contempla a obra, também trazem uma discussão

sobre as diferenciações entre a Mancha e o Sinal. Ainda de acordo com essa autora (*idem*:19), as linhas vertical e horizontal, em inúmeras simbologias, convocam “os polos dos olhos, a postura dos membros, a orientação do corpo na sua totalidade, em correspondência com o eixo da terra, o movimento do sol, a disposição astral na abóbada celeste [...]”. Na linha horizontal estaria a energia terrena, portanto, finita, e na linha vertical estaria a potência espiritual.

De acordo com Otte e Volpe (2000), a escrita benjaminiana demanda, além do esforço horizontal, uma verticalidade dos leitores, pois seus textos exigem um mergulho nas profundezas das palavras utilizadas. Para tanto, os autores analisam o uso da metáfora *constelação*, termo utilizado por Benjamin desde os seus primeiros textos. O uso recorrente dessa metáfora não pode ser analisado apenas como repetição de um termo, mas como um processo de enriquecimento de uma ideia. É justamente a estrutura constelar dos seus escritos que provocam inúmeras dificuldades para a leitura.

Em lugar de uma cômoda sequência de início-meio-fim, o leitor, bruscamente mergulhado *in medias res*, encontra um “mosaico” de reflexões cuja ligação não é feita através da concatenação textual-linear, mas através de uma rede de conexões intra ou intertextuais. Como nas juntas do mosaico, há uma lacuna entre os componentes do texto, o que resulta na necessidade de uma certa distância para sua “contemplação”. (OTTE; VOLPE, 2000:39)

A rede graduada permite, dessa forma, buscar primeiramente entender as conexões intratextuais para posteriormente dialogar com outros textos benjaminianos.

Após a consolidação da rede graduada iniciamos a elaboração de um outro esquema visual denominado Diagrama da Forma. O Diagrama da Forma é o resultado visual do método que norteia ultimamente as pesquisas que venho realizando. Para a visualização de um Diagrama apresentamos abaixo o que foi elaborado no artigo “Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no caminho da iluminação profana” (2018a)³. O

³ Cf. artigo: GUILARDUCI, C. “Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no caminho da iluminação profana” (2018a).

artigo analisou dois livros distintos que foram publicados no Brasil e que trazem o poema “A cruzada das Crianças” de Bertolt Brecht (1948). O primeiro livro foi publicado em 1962 pela editora Brasiliense e contava com os desenhos de Gershon Knispel, e o segundo foi publicado em 2014 pela editora Pulo do Gato e trazia os desenhos de Carme Solé Vendrell. O artigo, através do poema brechtiano e dos diferentes desenhos, possibilita uma reflexão sobre as possíveis emoções e sentimentos que foram vivenciados na história contada no poema. Outro dado importante para a reflexão apresentada é que os livros sempre foram entendidos em sua materialidade como um brinquedo que possui imagens e um universo de signos que pode narrar histórias.

Apresentamos tal Diagrama por quatro questões: (i) o artigo é um dos resultados da pesquisa docente indicada na introdução do presente texto e foi publicado em um dossiê específico da revista: “A emoção na criação literária e cultural”. Diante disso, o artigo também tinha o propósito de indicar a necessidade de se incluir

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

a emoção, a sensibilidade, a percepção e suas relações com a luta revolucionária, conforme já indicava Walter Benjamin sobre necessidade de incluir a percepção e as sensibilidades na pesquisa histórica; (ii) o artigo, elaborado a partir da ideia de Diagrama, não segue apenas um caminho metodológico de valor heurístico, pois o processo de escritura possibilitou a experimentação de uma escrita materialista dialética. O exercício da escrita não se limitou a teorizar a dialética da imobilidade benjaminiana, mas buscou experimentar na escrita a referida dialética; (iii) ao analisar o poema “A cruzada das crianças” (1948), de Bertolt Brecht, o artigo acionou dois outros modos de produção artística, que foram os desenhos de Gershon Knispel (judeu alemão radicado no Brasil) e de Carme Solé Vendrell (artista espanhola) que ilustraram o poema brechtiano em diferentes épocas; (iv) o artigo, mesmo não discutindo os elementos épicos presentes na obra literária e a aproximação existente entre teatro épico e as artes plásticas, parte de tais entendimentos para

estabelecer as relações entre os desenhos elaborados pelos dois artistas plásticos. Assim, a importância do artigo também pode ser percebida na própria experimentação de uma escrita materialista dialética e na busca de introduzir a História na emoção estética, ou seja, reavivar práticas culturais do sensível como marcas de um passado que podem ser traduzidas no tempo presente.



Figura 2 - Diagrama da Forma

A elaboração do Diagrama da Forma é constituída a partir de polos antitéticos (horizontal e vertical) que objetivam analisar, mas não esgotar, a ideia que ocupa o ponto zero, ou seja, que ocupa a centralidade da figura. O Diagrama ocupa o lugar da forma, indicando, a partir de conceitos e/ou ideias intra e/ou intertextuais localizadas na produção literária de Walter Benjamin, caminhos que poderão ser percorridos para a análise do objeto pretendido. Um

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

caminho necessariamente experimental, porque o Diagrama é e sempre será temporário, mas necessariamente dialético e ao mesmo tempo de imobilidade.

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ele é a cesura do movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, a imagem dialética deve ser procurada onde a tensão entre os polos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arrancamento do *continuum* da história. (BENJAMIN, 2006:518, [N 10a, 3])

O processo historiográfico pensado por Benjamin se estrutura a partir de um ponto crucial: a *imagem-dialética*, cuja origem está presente na tensão entre os polos histórico e metafísico da interpretação, ou seja, na relação metodológica existente entre esses dois polos, que Benjamin qualificava como sendo uma “meia virada do avesso” (BENJAMIN, 2011:328, Manuscrito n. 852). Estudando as notas e materiais do projeto das

Passagens, Buck-Morss (2002:225) afirma, a partir de um esquema heurístico, que Benjamin usa implicitamente em seus trabalhos coordenadas como polaridades antitéticas de eixos para revelar imagens. O eixo dessas coordenadas – *consciência* e *realidade* – teria em seus extremos antitéticos os termos *natureza petrificada/natureza histórica* e *sonho/despertar*, respectivamente. A *mercadoria* seria o centro, o ponto fulcral, para pensar as imagens dialéticas, e em cada um dos campos das coordenadas teria um aspecto da “aparência” contraditória e transitória dessa mercadoria, representada por *fetiche* e *fóssil*, *imagem do desejo* e *ruína*.

A concepção de Benjamin é essencialmente estática (mesmo que a verdade iluminada pela imagem dialética seja historicamente fugaz). Localiza visualmente ideias filosóficas dentro de um campo transitório e irreconciliado de oposições, que pode ser representado como coordenadas de termos contraditórios, cuja “síntese” não é um movimento em direção à resolução, mas o ponto em que seus eixos se intersectam. (BUCK-MORSS, 2002:254)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Quanto ao sistema de coordenadas utilizado por Walter Benjamin, existe apenas um exemplo e pode ser encontrado nas notas do ensaio sobre Baudelaire (1994). No entanto, o diagrama utilizado não permite entender a estrutura do seu texto futuro, pois nele só está indicado um tema da pesquisa: o ócio como um dos campos da atividade física. Mesmo que o sistema de coordenadas não apareça de forma explícita é possível afirmar que Walter Benjamin tinha 'tendências sistemáticas' na construção de seus trabalhos.

Apenas para citar uma das discussões apresentadas no livro sobre Baudelaire (1994), podemos indicar o capítulo que foi elaborado a partir de um personagem coletivo: *A Bohème*. Walter Benjamin, nesse capítulo, cita Baudelaire em quase todos os parágrafos talvez para indicar a proximidade entre esse universo social e os literatos da época. O capítulo inicia-se citando Karl Marx, mais especificamente a resenha *Memórias do agente policial de La Hodde*, publicada em 1850 na *Nova Gazeta Renana*.

Benjamin dialoga com Marx para estabelecer um certo entendimento sobre Baudelaire, pois para Benjamin o poeta se posiciona às vezes como um conspirador profissional, ou seja, como um revolucionário que está mais preocupado com a destruição, com a expiação, com o castigo e/ou com a morte do que com o esclarecimento mais teórico que também se faz necessário aos trabalhadores para entendimento dos seus próprios interesses de classe. Ainda de acordo com Walter Benjamin, em outros momentos Baudelaire parece se aproximar mais daqueles que estavam preocupados com a formação política dos trabalhadores, haja vista que Baudelaire, por vezes, aparentava gostar de ser conhecido como um poeta social. É justamente dialetizando esses polos antitéticos que Walter Benjamin busca compreender as alegorias presentes nos poemas do *Flores do Mal*.

Retomando a discussão sobre a *imagem-dialética*, podemos entendê-la como um "gesto de interrupção e de suspensão, gesto

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

de cesura que caracteriza a tarefa do historiador materialista crítico” (GAGNEBIN, 2011:32). Gesto esse que se assemelha ao do teatro épico de Brecht quando a interrupção e seus desdobramentos têm a função de evitar que o espectador se identifique com o personagem e, solicita, ao mesmo tempo, que ele tome uma decisão, ou seja, que o espectador assuma uma posição em relação à trama representada. Além disso, também podemos aproximar tal interrupção ao momento analítico em que o terapeuta é capaz de interromper o fluxo narrativo de seu “paciente” para indicar justamente o seu oposto: o trabalho de construção de fazer falar e de fazer ouvir o esquecido que os indícios foram capazes de presentificar um determinado passado.

Por que chamar essa imagem de “dialética”? – num sentido que não é, certamente, o da dialética hegeliana ou marxista! Indicaria duas razões, [...]: é dialética porque a unidade repentina entre passado e presente faz emergir uma nova imagem tanto do passado quanto do presente; e é dialética também porque a imagem é, simultaneamente, fugidia, “perpassa veloz” como diz Benjamin nas teses V e VI,

mas deve ser imobilizada, paralisada (teses XVI e XVII) para produzir um choque, uma interrupção na narrativa ronronante e morosa do relato épico. (GAGNEBIN, 2011:33)

A interrupção, nesse sentido, é um ato político ao questionar a temporalidade da história e a memória dominantes. Logo, ao interpelar o presente, o passado “exige uma ação que transforma o lembrar enrijecido do passado e, ao mesmo tempo, abre uma brecha na mesmice e na repetição (GAGNEBIN, *ibidem*). Mas esse tempo pretérito “só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012a:11; Tese V).

Para Buck-Morrs (2002:264), o Diagrama demonstra que Benjamin entendia como necessária a construção de uma lógica visual e não linear para o entendimento da história e que isso seria possível se os conceitos passassem a ser construídos em imagens a partir do princípio da montagem. Entre passado e presente não poderia existir uma continuidade e, por isso, toda construção pressuporia a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

destruição, pois “o momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; é assim que se constitui o objeto histórico” (BENJAMIN, 2006:517 [N 10a, 1]).

Assim, para que a estrutura monadológica se torne visível é preciso que o objeto seja arrancado do *continuum* do curso histórico. “E isso ocorre sob a forma da confrontação histórica que constitui o interior [...] do objeto histórico e da qual participam em uma escala reduzida todas as forças e interesses históricos” (BENJAMIN, *ibidem* [N 10, 3]). O objeto histórico, pois, na estrutura monadológica, encontra sua própria história anterior e posterior representada no seu interior.

Walter Benjamin sintetizou em cinco pontos o que ele denominou de “doutrina elementar do materialismo histórico”:

- 1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza na salvação.
- 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias.
- 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada.
- 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso.
- 5)

O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética. (BENJAMIN, 2006:518 [N 11, 4])

O método virtual elaborado por Walter Benjamin ao longo do trabalho das *Passagens* (e que foi aqui visualmente apresentado e definido no percurso das pesquisas que venho desenvolvendo como Diagrama da Forma) permite perceber uma *epistemologia constelatória*; uma constelação construída a partir da destruição do próprio objeto analisado no seu tempo histórico; uma constelação construída pelos destroços provocados pela explosão e pela consequente contradição dos materiais de seus próprios fragmentos. E, no centro desse campo de forças antagônicas, está a imagem do ocorrido que encontra o agora; uma imagem lampejante que é capaz de formar uma constelação, ou seja, “a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2006:504 [N 2a, 3]); essa imagem que no “agora da cognoscibilidade carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2006:505 [N 3, 1]).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Por fim, não por ser menos importante, mas porque será apenas indicado e não desdobrado, é importante ressaltar que as pesquisas realizadas nos últimos tempos pelo filósofo italiano Giorgio Agamben apontam para três problemas na constituição de seu método de pesquisa – o conceito de paradigma, a teoria da assinatura e a arqueologia filosófica – que são, de certa maneira, pensados a partir dos caminhos metodológicos elaborados por Walter Benjamin. Aqui ressalto apenas o problema da teoria das assinaturas que pode ser encontrado nos textos benjaminianos sobre a faculdade mimética, entretanto, é a partir dos trabalhos com as *Passagens* que a assinatura será efetivamente pensada no âmbito da história aparecendo com o nome de “índices (‘secretos’, ‘históricos’ ou ‘temporais’) ou de ‘imagens’ (*Bilder*), frequentemente qualificadas como ‘dialéticas” (AGAMBEN, 2019:102-103).

Na tese II *Sobre o conceito de história*, Benjamin (2012a:10) escreve que o “passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção”. E no

Passagens (2006), no fragmento em que aponta que é o índice histórico que distingue as imagens das “essências” da fenomenologia, o autor alemão afirma que

o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) (BENJAMIN, 2006:504-5 [N 3, 1]).

Portanto, a imagem-dialética apresentada por Benjamin como “uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado” (BENJAMIN, 2012:397) e que possibilitou a construção de um caminho metodológico também pode ser entendida como uma teoria das assinaturas históricas, conforme nos aponta o filósofo Giorgio Agamben. É esta bola de fogo que buscamos encontrar no ponto zero do diagrama da forma a partir do exercício exaustivo da tensão dialética apresentada nos

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

polos antitéticos (horizontal e vertical).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Sgnatura rerum*: Sobe o método. São Paulo: Boitempo, 2019.

ADORNO, Theodor; BENJAMIN, Walter. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paraliómenos y variantes de las "Tesis sobre el concepto de historia". In: BENJAMIN. *Escritos Franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

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

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. *A cruzada das crianças*. Ilustrações de Carme Solé Vendrell. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Pulo do Gato, 2014.

BRECHT, Bertolt. *A cruzada de crianças*. Ilustrações de Gershon Knispel. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Brasiliense, 1962.

BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O que é a imagem dialética? In: FLORES; PETERLE. *História e arte: imagem e memória*. Campinas: Mercado de Letras, 2011, p. 21-35.

GUILARDUCI, Cláudio. Benjamin leitor de Brecht: o teatro como sala de exposição. Assombro e resistência. In: MAGELA; ROCCO. (Orgs.). *Educação Teatral: trocas e propostas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018, p. 13-21.

GUILARDUCI, Cláudio. Benjamin reader of Brecht: the theatre as an exhibition room. Space and time in benjaminian theories. In: THIRD INTERNATIONAL CONFERENCE ON ARCHITECTURE, THEATRE AND CULTURE. Rio de Janeiro. *Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture*. UNIRIO, 2017.

GUILARDUCI, Cláudio. "Em busca da felicidade perdida: a astúcia e a arrogância no caminho da iluminação profana". *Diacrítica*, vol. 31, n. 2, p. 83-105, 2018a.

MOLDER, Maria Filomena. Notas de leitura sobre um texto de Walter Benjamin. In: MOLDER. *Matérias invisíveis*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999, p. 18-33.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. In: *Fragmentos*, Florianópolis, vol. 18, Jan./Jun., p. 35-47, 2000.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Dos edifícios teatrais às ondas do rádio: apontamentos sobre atuação no teatro carioca da primeira metade do século XX

Angela de Castro Reis¹

Em estudo sobre a obra de Armando Gonzaga (1884 -1953), Beti Rabetti oferece um vívido panorama do “complexo aparelho artístico, econômico e social” do teatro carioca das primeiras décadas do século XX, bem como a “estreita correspondência entre as formas de construção dramaturgico / espetacular e sua necessidade de atender, de agradar ao público [...] intenso e heterogêneo conquistado pelo teatro” (RABETTI, 2007:38). Ressaltando o ritmo acelerado em que pulsava o Rio de Janeiro nesse momento, “cidade que fervilhava em ritmo ditado pela visão de progresso a qualquer custo e presença de reformas que não conseguem apagar o recente passado escravista e monárquico” (RABETTI, 2007:39), o texto reitera, ao longo de suas páginas, a afluência do público como um fator determinante

¹ É Professora Adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e autora do livro “Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX” (Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa 1999), entre outros.

para a configuração da atividade teatral, inteiramente dependente da bilheteria desde seu estabelecimento em moldes profissionais, no século anterior.

Desse modo, tendo sido erguidas para acolher uma grande massa de espectadores, as espaçosas casas de espetáculos da Praça Tiradentes e arredores², principal polo teatral da cidade desde o século XIX, contavam com amplos palcos e urdimentos elevados, de modo a que os cenários pudessem subir e descer com facilidade, tendo ainda um fosso para a orquestra, indispensável aos espetáculos musicados (LIMA, 2000). Se nestes gêneros o espetáculo era construído a partir de inúmeros elementos (texto, música ao vivo, canto, dança, cenários e figurinos luxuosos), possibilitando aos atores e atrizes o uso do corpo como elemento expressivo, no teatro em prosa - ou declamado - o estatuto do corpo era o de suporte ao texto, sendo a voz o principal

² Por exemplo, o Real Teatro São João, atual Teatro João Caetano, tinha, na sua inauguração, capacidade para receber 1200 pessoas (LIMA, 2000: 52); o Teatro Santana, atual Carlos Gomes, contava em 1904 com 22 camarotes, 81 cadeiras na plateia e 500 galerias (LIMA, 2000: 113); o Teatro Apolo, situado na Rua do Lavradio, podia comportar mais de 1500 pessoas (LIMA, 2000: 117).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

recurso de atuação. Segundo Décio de Almeida Prado, no teatro das primeiras décadas do século XX,

com o palco cheio de cadeiras, poltronas, divãs, banquinhos, alinhados disfarçadamente em semicírculo e olhando de frente para a plateia, representar significava quase sempre, tanto nas comédias quanto nos dramas, conversar tranquila ou animadamente. "Sente-se, por favor, tenho alguma coisa a dizer-lhe" – era o prenúncio infalível de uma cena de suma importância. (PRADO, 1993:83)

Incontáveis documentos acerca da história do teatro carioca do século XIX e meados do século XX usam os termos *diseur* e *diseuse* para mencionar atores e atrizes habilidosos na lida com as palavras, denotando a origem francesa dessa concepção de atuação, calcada na oratória. São grandes exemplos dessa tradição os livros do famoso ator João Caetano dos Santos (1808–1863): *Reflexões dramáticas*, escrito em 1837, no início de sua carreira e *Lições dramáticas*, em 1862, um ano antes de sua morte³.

Também o currículo da primeira escola de teatro oficial brasileira referenda a voz como elemento basilar na atuação deste

³ Em sólido trabalho de pesquisa, Décio de Almeida Prado revela, em *João Caetano e a arte do ator* (1984), como todo o arcabouço teórico das obras está assentado sobre *L'art du theatre* (1750), de François Riccoboni, conhecido como Lelio, ator italiano que passou grande parte de sua vida na França, no século XVIII, e Aristippe, autor de *Théorie de l'art du comédien* ou *Manuel théâtral*, de 1826.

período. Na dissertação *Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil*, Elza Andrade (1996) mostra como a instituição (atual Escola de Teatro Martins Penna), inaugurada em 1908, teve seu primeiro corpo docente formado quase inteiramente por "imortais" da Academia Brasileira de Letras, buscando assim formar profissionais à altura do desejado grande teatro burguês, sério e erudito, que diriam com perfeição as palavras do texto. Com exceção dos professores da disciplina "Arte de Representar", Cristiano de Souza e Eduardo Victorino, que eram artistas de teatro, os "imortais" ministravam disciplinas como Prosódia (Professor João Ribeiro), Arte de Dizer (Professor Alberto Oliveira), História do Teatro e Literatura Dramática (Professor Coelho Neto) e Fisiologia das Paixões (Professor Fernando Magalhães)(ANDRADE,1996:51-83).

Por fim, um dos mais expressivos exemplos da permanência dessa tradição no século XX é a carreira do ator Procópio Ferreira (1898-1979). Em artigo intitulado *Procópio Ferreira, um pouco da prática e um pouco da teoria* (1993), Décio de Almeida Prado busca construir um retrato fidedigno do ator, alvo preferencial

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

de ataques no início da jornada profissional do crítico paulistano, quando este militava pela implantação de um teatro praticado em moldes modernos. Embora insistindo que Procópio havia sido “um grande ator, mas não um grande homem de teatro” (PRADO, 1993: 90), o autor, afinal, reconhece a importância deste para o teatro brasileiro, oferecendo ao longo do texto inúmeras informações sobre seu modo de atuar:

Esse exercício de retórica, típica do teatro nacional, era declamado por Procópio [...]. O orador substituiu o ator, pondo em evidência a sonoridade das palavras, os efeitos de ritmo, o dinamismo da frase, o poder da fala humana. (PRADO, 1993: 61)

Excelente *diseur*, como observou R. Magalhães Jr., sabendo valorizar cada palavra sem prejudicar a naturalidade da fala como um todo, destacando na justa medida os segundos sentidos [da frase]. (PRADO, 1993: 69)

Diseur por excelência, foi nessa linha que Procópio interpretou *O avaro*. [...] Era inegável a maestria com que o ator brasileiro, dentro da sua concepção de teatro, manejava o diálogo, quase sem se desgastar fisicamente, com uma tranquilidade e autoridade em cena que se impunham ao público. (PRADO, 1993: 84)⁴

⁴ Em programa televisivo intitulado *100 anos de Procópio Ferreira*, veiculado pelo Canal *Multishow*⁴, Procópio Ferreira é descrito também pelo autor Dias Gomes, que teve aos 18 anos sua primeira peça

Assim, tendo em vista a importância da voz como ferramenta de atuação no teatro carioca até as primeiras décadas do século XX, a hipótese formulada nesta comunicação é a de que, no momento em que o rádio passou a ocupar um lugar de destaque na sociedade brasileira, a partir dos anos 30⁵, houve uma fácil adaptação dos atores e atrizes ao novo veículo. O trabalho dos artistas foi favorecido em especial nas radionovelas, calcada

encenada pelo ator, como o melhor *diseur* que ele havia conhecido. O mesmo documentário oferece um momento precioso em que, fumando e “sentado, como gostava de representar (...)” (PRADO, 1993: 42), Procópio repete o mesmo pequeno texto (“Estava justamente esperando por esse momento. Diga, responda: mereço isso, mereço?”) com inúmeras entonações, transmitindo estados emocionais distintos, como raiva, surpresa e tristeza, apenas com a modulação de sua voz. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=U4XIJ_eR-mq0 – Inflexões por Procópio Ferreira – Trecho do Documentário *100 anos de Procópio Ferreira* – Canal *Multishow*. Acesso em: 15/06/2019.

⁵ A primeira transmissão radiofônica pública e oficial no Brasil aconteceu em 7 de setembro de 1922, por ocasião da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, que comemorava o I Centenário da Independência do país. No entanto, “o rádio deu um salto tecnológico, causando verdadeira revolução, quando, em 1936, entrou no ar a Rádio Nacional do Rio de Janeiro [...]. Transformando-se em um fenômeno de massa, alcançava todo o território nacional e até o exterior, como América do Norte, Europa e África”. (NEUBERGER, 2012, 63-64)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

no virtuosismo vocal, bem como nos programas de humor e de auditório, considerando-se também outra característica de grande importância do teatro de então, a triangulação com a plateia (própria de uma cena produzida a partir da relação com o público)⁶.

Um exemplo expressivo da adaptação, no rádio, de artistas oriundos do teatro pode ser obtido pelo exame da carreira de Paulo Gracindo (RJ, 16/07/1911 – RJ, 04/09/1995). Filho do ex-senador Demócrito Gracindo e de Argentina Gracindo, Pelópidas Guimarães Brandão Gracindo mudou-se ainda criança com a família para Maceió, em Alagoas; na juventude, formou-se em Direito. Em 1930, chegou ao Rio de Janeiro, sua cidade natal e então Capital Federal, quando ingressou no teatro no grupo amador do Clube Ginástico Português, que “tinha o melhor grupo de teatro da época” (KHOURY, 1994: 375), na peça *O tabelião Pome*; indicado por

Oduvaldo Vianna, em 1934 iniciou a vida profissional na Companhia Dulcina - Odilon, quando adotou seu nome artístico. Na década de 30 trabalhou ainda com grandes nomes do teatro profissional do período, como Alda Garrido e Procópio Ferreira, assim como com Elza Gomes, Delorges Caminha e Cazarré, com os quais montou uma companhia (REIS, 2016: 160).

Convidado por Olavo de Barros, em 1940 ingressou no Grande Teatro da Rádio Tupi, que apresentava todas as semanas uma peça completa em três atos (KHOURY, 1994, p. 386).

Em 1947, transferiu-se para a Rádio Nacional, cuja história vincula-se de modo estreito ao Estado Novo (1937-1945), bem como à figura de Getúlio Vargas. Após a deposição de Washington Luis, este assumiu a Presidência da República, em novembro de 1930, como chefe de um governo provisório. Em 1937, por meio de outro golpe e com o apoio dos militares, Vargas impôs o Estado Novo, cujo centro de sustentação era corporificado funcional e pessoalmente na sua figura - o único civil a comandar uma ditadura

⁶ Tal como no teatro de revista, no teatro declamado deste período o espetáculo era “resultado de uma colaboração intensa entre a plateia, o autor e o ator – tendo esse um papel importantíssimo no funcionamento da cena”. (REIS, MARQUES, 2004: 180).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

no Brasil, garantida pelas Forças Armadas, em especial pelo Exército, e apoiada numa política de massas (SCHWARCZ, STARLING, 2015: 374).

Para a legitimação ideológica do governo, teve papel fundamental o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão de caráter censório. Diretamente subordinado à Presidência, com órgãos filiados nos Estados, o DIP tinha seis sessões (propaganda, radiodifusão, cinema e teatro, turismo, imprensa e serviços auxiliares) e a tarefa de projetar as bases de legitimidade do regime:

A agência interferiu em todas as áreas da cultura brasileira: censurou formas de manifestação artística e cultural; instrumentalizou compositores, jornalistas, escritores e artistas, e desenvolveu múltiplas linhas de ação. Numa delas, funcionários do DIP exploraram o potencial da imprensa escrita criando publicações concebidas pra esse fim [...]. Em outra, a agência buscou assumir o controle de tudo que se relacionava com a canção popular, talvez a mais eficiente linguagem produtora de conhecimento sobre o Brasil e acessível a toda a população. (SCHWARCZ, STARLING, 2015: 376)

Ainda segundo as autoras, por meio da ação do órgão, nos “anos 30 a canção popular e mais especificamente o samba se firmaram como o traço essencial e mais evidente da fisionomia musical do Brasil moderno” (SCHWARCZ, STARLING, 2015: 376). Promovendo intensamente a ideia de integração nacional, o Estado Novo entronizou o samba como o símbolo da nação, elegendo também dois eventos para a solidificação dessa condição: “a institucionalização do carnaval como a festa popular mais importante do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas” (SCHWARCZ, STARLING, 2015: 376).

É nesse contexto que surge a Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Com o prefixo PRE-8, entrou no ar em 12 de setembro de 1936, instalada no primeiro arranha-céu da América Latina, o edifício A Noite, construído em cimento armado, com 22 andares, por muito tempo considerado um cartão-postal da cidade, localizado na praça Mauá da então capital brasileira. Quatro anos depois, em 8 de março de 1940, com o argumento de que havia uma

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

dívida de três milhões de libras esterlinas, Getúlio Vargas determina a encampação do grupo onde estava inserida a emissora; passando a pertencer ao patrimônio da União, esta ganha investimentos estatais, ao mesmo tempo em que atua como uma empresa comercial, por meio das vendas de publicidade. O grande fluxo financeiro permitiu melhorias constantes em seus equipamentos e instalações (levando-a, nos anos 40, à posição de uma das mais bem equipadas rádios do mundo), trazendo inovações técnicas e na programação e possibilitando a contratação de artistas estelares em todos os campos (MUSTAFÁ, 2014).

A programação musical e de entretenimento estava inserida em uma grade que incluía, além dos programas musicais, programas de auditório, programas humorísticos, radionovelas, jornalismo e reportagens externas e esportivas. Os programas de auditório reuniam cantores e cantoras de sucesso - e atraíam centenas de ouvintes-, musicais com predominância para a Música Popular Brasileira (MPB), apresentações de orquestras, radionovelas, coberturas esportivas e importantes programas informativos. Desse

modo, a Rádio Nacional chegou à liderança da audiência no país (MUSTAFÁ, 2014: 271), superando a Rádio Mayrink Veiga, que havia ocupado este posto na década de 1930 (MUSTAFÁ, 2013).

Entre os formatos desenvolvidos na emissora e que se tornaram padrão no veículo, são de especial interesse nesse artigo as radionovelas e os programas de auditório transmitidos ao vivo - que tinham uma "fórmula que incluía diversos quadros e constituíam-se num tipo de espetáculo com características bem brasileiras" porque eram dinâmicos e misturavam show musical, teatro de variedades e sorteios que mantinham o público atento e eufórico durante quase quatro horas. Nestes momentos ao vivo, havia apresentações e orquestras, músicos solistas, conjuntos regionais e vocais, humoristas e mágicos (MUSTAFÁ, 2014: 217). Além do ineditismo dos formatos artísticos, a Rádio Nacional tornava-se, assim, um local de fundamental importância para a sobrevivência e projeção de um imenso número de técnicos e artistas brasileiros: nos anos 50, seu corpo de funcionários era formado por um diretor-geral, oito diretores, 240 funcionários administrativos, dez maestros e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

arranjadores, 33 locutores, 124 músicos (divididos em três orquestras), 55 radioatores, 40 radioatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores, um fotógrafo, 13 informantes, cinco repórteres, 24 redatores, quatro secretários de redação (AGUIAR, 2007:134), totalizando 672 contratados.

A enumeração acima revela com clareza como a rádio firmava-se como um campo importante de expressão artística e ganhos materiais para atores e atrizes brasileiros. Compreende-se, assim, a passagem de Paulo Gracindo do teatro - sua meta profissional - para o rádio, em um movimento feito, em suas próprias palavras, por "ambição e dinheiro":

Naquele tempo, o rádio tinha a força que tem hoje a televisão. Pagava bem melhor que o teatro, era mais certo, mais seguro e o radialista progredia muito mais rapidamente que o ator. Na rádio, fui locutor, radioator, comunicador e animador e quando comecei a fazer meus programas de auditório, comecei a ganhar muito dinheiro (KHOURY, 1994: 386).

Na Rádio Nacional, Paulo Gracindo obteve imenso sucesso, em especial em três momentos. O primeiro, como apresentador do *Programa Paulo Gracindo*, de grande audiência durante 20 anos. Após uma promissora carreira de radio-

ator na Rádio Tupi ("em quase todas as novelas eu era o galã romântico"), imaginou que poderia aumentar seus rendimentos (KHOURY, 1994: 392), o que o levou a comprar um horário de três horas na programação e criar um programa de auditório a partir de uma fórmula "que não podia dar errado: os melhores grandes artistas que se projetaram na música popular brasileira, como Roberto Carlos, Cauby Peixoto, Agnaldo Timóteo, Alaíde Costa, Elis Regina e Angela Maria, parada de sucessos e muito humor" (KHOURY, 1994: 392-393). Mais tarde, o programa foi convidado a se transferir para a Rádio Nacional, onde ficou mais popular ainda: "Você não queira saber a popularidade do Cauby Peixoto. Era perseguido, rasgado, beijado e apalpado" (KHOURY, 1994: 396).

Outro momento de grande destaque de Paulo Gracindo na Rádio Nacional foi como Alberto Limonta, em *O direito de nascer*. De autoria do cubano Félix Caignet, a radionovela estreou em janeiro de 1951 e ficou no ar até setembro de 1952, às 2as, 4as e 6as, sempre às 20h, como um extraordinário fenômeno no Brasil, chegando a atingir índices de audiência de 73%, graças ao enredo de grande apelo

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

melodramático⁷ (AGUIAR, 2007: 91). De grande popularidade desde os anos 40, as radionovelas foram campeãs de audiência na Rádio Nacional, que atingiu a cifra de 157 produções transmitidas no ano de 1955 (CPDOC/FGV, s/d: s/p.).

Por fim, Paulo Gracindo projetou-se na versão original do programa *Balança mas não cai*, de Max Nunes (1953), o mais bem sucedido de todos os programas humorísticos da Rádio Nacional, no qual ficou célebre ao lado de Brandão Filho, no quadro “Primo rico e primo pobre”. Anos mais tarde, o programa e o quadro ganharam nova versão na TV Rio e, em seguida, na TV Globo. Em suas próprias palavras,

⁷ Na conservadora Havana no início do século 20, a jovem Maria Helena engravida de Alfredo, filho do inimigo de seu pai. O rapaz se recusa a assumir o filho e ela se torna mãe solteira. A criança, então, vira alvo do ódio do avô, o poderoso Dom Rafael, e para ter sua vida salva é entregue à empregada negra da família, mamãe Dolores, que o leva para um lugar remoto e ignorado. Os anos se passam e Maria Helena, sofrida e desencantada com a vida, se recolhe a um convento; Dom Rafael se acalma, certo de que o fruto do pecado de sua filha havia morrido. Contudo, o menino cresce, estuda medicina e se transforma no talentoso D. Alberto Limonta, jamais sabendo de sua origem. Porém, o velho oligarca sofre um distúrbio neurológico, perde os movimentos e fica mudo; internado, é atendido iustamente pelo neto, que lhe salva a vida. A identidade do médico - que se apaixona pela prima Isabel Teresa, sendo correspondido - é descoberta pela Sórora Maria Helena, assim como pelo avô, que moído pelo arrependimento, desespera-se por dentro, já que, impedido pela doença, não pode falar ou locomover-se

Criei esse quadro para mexer com o pai da minha mulher, que era muito rico, foi dono da Rádio Ipanema e morava numa mansão enorme, toda de pedra, na Rua Dias Ferreira. Eu ia visitá-lo todos os domingos e morava num modesto apartamento na rua David Campista. Sempre que estávamos almoçando, ele vinha com aquela conversa: “Então, como é que está indo a sua vida tranquila naquele seu pequeno apartamento?” E eu respondia: “Estou chateado, sr. Xavier, está havendo uma infiltração e vou ter de gastar um dinheirão...” Ele prosseguia: “Esse negócio de infiltração é horrível, é por isso que uso no teto ouro de 18 quilates e mesmo assim ainda tenho problemas!”. Era o tempo todo assim. Todo problema que eu tinha, ele tinha um parecido, só que era um milhão de vezes melhor ou pior. Foi ele quem me inspirou o quadro. (KHOURY, 1994: 393)

A trajetória de Paulo Gracindo, longe de revelar aspectos relativos apenas à sua biografia, evidencia o lugar de grande importância alcançado pelo rádio e em especial pela Rádio Nacional no Brasil. Se a projeção da emissora está intimamente relacionada ao contexto político do Estado Novo, do ponto de vista estritamente artístico é possível identificar como parte do seu sucesso se deve à incorporação de características de atuação basilares no teatro declamado, uma das mais importantes atividades culturais na cidade do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, como também da rica diversidade

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

musical brasileira. Do mesmo modo, fica patente a dinâmica pela qual passaram os trabalhadores da cena, que, tendo no século XIX apenas o teatro e o circo como campos de trabalho, no século XX encontraram no rádio possibilidades de expressão criativa e ganhos materiais - em movimento que se consolida com a consolidação da atividade cinematográfica e o surgimento da televisão (REIS, 2016: 14). Deste modo, formatos desenvolvidos no rádio, como as novelas e os programas de auditório, serão aproveitados mais tarde com sucesso pela mídia televisiva, que não apenas absorverá programas já existentes (entre eles, *Balança mas não cai*, do qual fazia parte o quadro "Primo rico e primo pobre") como atores e atrizes de destaque (a exemplo de Paulo Gracindo ou Mário Lago, que na Rádio Nacional foi "autor, ator, diretor, produtor executivo, redator, entrevistador, cantor e compositor" (REIS, 2016: 145)). Tal como reconhecida pelo diretor de cinema e televisão Daniel Filho, "um dos homens que ajudou a moldar a programação televisiva cotidiana do país" (MENCARELLI, 2001: 344), a linguagem da televisão brasileira é herdeira do teatro de revista e do rádio.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Ronaldo Conde. Almanaque da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2007, 184 p.

ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil: 1908-1911. 1996. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1996.

BIANCO, Nélia del, KLÖCKNER, Luciano, FERRARETTO, Luiz Arthur (orgs.). 80 anos das rádios Nacional e MEC (Rio de Janeiro). Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017, 257 p.

CPDOC/FGV. Rádio Nacional. Verbete. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radio-nacional>>. Acesso em 20/06/19.

GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, 206 p.

GRACINDO JÚNIOR, ALENCAR, Mauro. Um século de Paulo Gracindo: o eterno bem amado. Belo Horizonte, Editora Gutenberg, 2012, 256 p.

KHOURY, Simon. Bastidores I: entrevistas a Simon Khoury (Tônia Carrero, Henriqueta Briebe, Cláudio Corrêa e Castro, Paulo Gracindo). Rio de Janeiro, Editora Leviatã, 1994, 543 p.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro, Edit. UFRJ, 2000, 392 p.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

MENCARELLI, Fernando Antonio. Teatro musicado: capítulo em revisão. In: II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: ABRACE, 2001, p. 341-348.

_____. A voz e partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908). 2003. Tese. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MUSTAFÁ, Izani. "Estado Novo: o uso político do rádio no Brasil e em Portugal nos anos de 1935 a 1940". In: Rádio-leituras, Ano IV, Num 01, Edição Janeiro - Junho 2013. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/radio-leituras/article/view/351>>. Acesso em 15/05/2019.

_____. O uso político do rádio pelos ditadores Getúlio Vargas (Brasil) e Antonio de Oliveira Salazar (Portugal) no período de 1930-1945. Tese. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

NEUBERGER, Rachel Severo Alves. O rádio na era da convergência das mídias. Cruz das Almas (BA), Edit. UFRB, 2012, 164 p.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. 2ª edição. São Paulo, Perspectiva, 1996, 149 p.

_____. João Caetano e a arte do ator. São Paulo, Ática, 1984, 192 p. (Ensaios; 108)

_____. Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, 173 p.

RABETTI, Beti. Teatro e comicitàs 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007, 192 p.

REIS, Angela, MARQUES, Daniel. "Eu sou meio perigoso nessa história de cacos: apontamentos sobre a atuação no teatro de revista brasileiro". O percevejo, Rio de Janeiro, n.13, p. 179 - 188, 2004.

REIS, Angela de Castro. Lembrança gravada: atores e atrizes nos logradouros do Rio. Rio de Janeiro, Folha Seca, 2016, 212 p.

SAROLDI, Luiz Carlos, MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional - o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Música - Divisão de Música Popular, 1984, 223 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, STARLING, Heloisa Murgel. Samba, malandragem e muito autoritarismo na gênese do Brasil moderno. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz, STARLING, Heloisa Murgel. Brasil: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, p. 351-385.

A Mágica no Rio de Janeiro, o assombroso desaparecimento de um gênero¹

Ana Paula Brasil Guedes²

Eu confesso o meu pecado:
em arte só admito a mágica.

(Dr. Semana, 1875)

As Mágicas eram espetáculos teatrais muito populares no Brasil e em Portugal no século XIX até as primeiras décadas do século XX, quando desapareceram do universo teatral como fenômeno. Eram espetáculos de farta visualidade e aposta garantida dos empresários do ramo teatral, pois os teatros permaneciam lotados durante todas as temporadas em que as Mágicas eram apresentadas.

As peças eram separadas em atos e divididas em quadros. Cada quadro compreendia uma imagem cênica, com um cenário em transformação, por meio dos mais variados truques, animados pela música original ou adaptada. A transformação de um quadro para outro era denominada *mutação* e poderia ser realizada com grande espetáculo e efeito.

¹ Este artigo é resultado da tese de doutorado *Truques e traquitanas, a Magica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes e formas animadas*, 2019, PPGAC/Unirio, Rio de Janeiro, 2019.

² Cenógrafa e Iluminadora. Professora da Escola Martins Pena.

No *Dicionário do Teatro Português*, Sousa Bastos define a Mágica como "uma peça de grande espetáculo cuja acção é sempre phantastica ou sobrenatural e onde predomina o maravilhoso[...]". No *Dicionário do Teatro Brasileiro* o verbete Mágica aparece como:

Tipo de peça teatral que fez muito sucesso nos palcos europeus e brasileiros durante o século XIX. Chamada de *féerie* na França, porque seus personagens podiam ser fadas e outros seres sobrenaturais, como sereias, gênios, demônios ou gnomos, sua atração maior não estava nem nos personagens nem nas histórias que trazia à cena, mas sim nos cenários e figurinos, na representação luxuosa, repleta de truques e surpresas, assim como nos números de dança e música. (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2009, p. 175)

Os críticos deste teatro popular alegavam as características apelativas dos espetáculos como o motivo da assídua frequência do público: "duzentas mulheres de perna nua, cangote cheiroso, saio curto, no meio de uma apoteose de luz elétrica, quatro dragões alados e uma concha de papelão."³ Os articulistas da época comprovavam

³ (Dr. Semana, 1875) Pseudônimo atribuído a Machado de Assis, na *Semana Ilustrada* (RJ)-1861 a 1875. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/702951/5981>>. Acesso em 12 jun 2017.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

as "enchentes" de público nesses espetáculos teatrais, "em todas as representações do *Gato Preto* no São Pedro de Alcântara tem havido enchentes colossais, pyramidaes dignas d'elle, do grande *Gato Preto*"⁴. De fato, as encenações apelavam para a sinestesia entre a música ao vivo e efeitos como transformações, aparições, explosões, naufrágios e desapareções, além dos coros de mulheres.

Em fins do século XIX, a Mágica era um gênero consolidado na cidade do Rio de Janeiro, o que permitiu a exploração acerca das técnicas de maquinaria e iluminação cênica aplicadas nestes espetáculos, na virada de século.

Foram examinados os reaproveitamentos das técnicas de maquinaria e iluminação cênica nos espetáculos teatrais de Mágica, na virada do século XIX para o século XX, na cidade do Rio de Janeiro. Para tanto a pesquisa foi inserida no campo de estudo das visualidades da cena, reforçando a presença das formas animadas no teatro.

Fundamentando a imagem cênica produzida, por meio das *mutações* dos quadros cenográficos das Mágicas, como imagem metafórica e dialética, no âmbito das alegorias teatrais. O exame das imagens evocadas nos quadros, as *mutações* de cena, objetivou descrever os truques por meio dos quais as cenas foram produzidas.

Nos enigmáticos espetáculos de Mágica prevalecia o intenso uso de formas animadas, como conchas que se abriam, dragões alados e transformações surpreendentes. Este fato conduziu o aprofundamento das questões relativas ao discurso visual e aos procedimentos estéticos e técnicos da cena teatral das Mágicas.

A observação de diversas técnicas de animação assimiladas nos espetáculos de Mágica, exigiu o entendimento e o reconhecimento dos modos de produção no teatro brasileiro, verificando as demandas da cena como conjunto de significantes da comunicabilidade visual dos espetáculos. Notações sobre os equipamentos e outros vestígios como textos, croquis, fotografias, publicidade, relatos, plantas e

⁴ *Gazeta de Noticias* (RJ) - 1890 a 1899. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_03/1099>. Acesso em: 20 jan. 2019.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

certos modos de produção, praticados pelos seus partícipes, possibilitaram a observação de indícios da existência de uma escola estética no uso dos artifícios da cena, como iluminação e cenografia.

O conjunto de vestígios foi analisado em razão dos modos de operação teatral da época e à constituição de uma cultura visual. Desta forma o estudo das visualidades da cena com enfoque nas Mágicas, está inserido na zona fronteira dos espetáculos híbridos, em que efeitos visuais proporcionavam experiências mobilizadoras do olhar e certa imersão na fantasia

Embora nos jornais de época seja possível perceber a importância considerável do gênero e seus modos de produção, as Mágicas passam à margem da historiografia do teatro brasileiro. De fato, o gênero tendeu ao desaparecimento no começo do século XX, no entanto os artífices deste gênero teatral, bem como seus modos de produção migraram para outras áreas. Um dos objetivos deste estudo foi apontar a assimilação das técnicas teatrais da Mágica em outros eventos

posteriores ao período estudado, como ocorreu no circo, no cinema e no carnaval.

As considerações sobre as visualidades da cena em finais do século XIX e início do século XX permitiram encarar o teatro da época, principalmente as Mágicas, como o *locus* de difusão técnica e estética. A historiografia que dominou o campo teatral no século XX foi ancorada em referências textuais do teatro, dando pouca visibilidade aos estudos espaciais da encenação. Esta pesquisa avançou às margens da historiografia canônica do teatro no Brasil e valeu-se do suporte teórico dos estudos do espaço teatral.

Assim como o teatro de formas animadas, a Mágica inserida no teatro híbrido e musical, foi também considerada como um gênero menor na historiografia. Nas últimas décadas historiadores do teatro e pesquisadores das visualidades da cena vem reunindo esforços em torno do estudo das técnicas teatrais. O presente estudo comprovou que o apagamento historiográfico acerca do gênero da Mágica influencia o entendimento sobre a história do teatro, a história

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

da música e história cultural brasileira.

Sendo o gênero um híbrido dramático-musical, o sentido da cena na *Mágica* integraliza-se na relação entre enredo, imagem e música. A imagem, animada pela música, parece estabelecer certa predominância como discurso nas narrativas historiográficas, no entanto as pesquisas sobre a música destes espetáculos revelam seu caráter popular, experimental, comercial e rico em aproveitamentos da cultura urbana do Rio de Janeiro.⁵

O sentido da palavra *Mágica*, como gênero teatral, tornou-se figura de linguagem: "a fisionomia do francez agitou-se num tumulto de emoções como um *scenario de magica*."⁶; "dá-me gana de correr, pedir socorro, desaparecer pelo chão, como um *diabinho de*

magica"⁷; "Mas de súbito, quando todo mundo ansioso, esperava a notícia de um rompimento, a situação mudou como um *scenario de magica*".⁸A força metafórica da expressão *mágica* foi analisada em confronto com a presença das cenas de *mutação de mágica*, no teatro da época.

No período estudado, a *Mágica* gozava de certo prestígio, o público assíduo, de fato, lotava os teatros nas apresentações. Os espetáculos de *Mágica* chegavam a alcançar centenas de apresentações e foram, muitas vezes, os responsáveis pela manutenção das companhias teatrais.

Embora tenha alcançado força metafórica, o gênero ganhou tons exóticos e misteriosos nas narrativas sobre a história do teatro no Brasil. Os jornais do período indicam uma incidência variável de críticas positivas e

⁵ Cf. FREIRE, V. B. O mundo maravilhoso das mágicas. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. AUGUSTO, A. J. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. E AUGUSTO, A. J. Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. [S.l.]: Folha Seca, 2014.

⁶ Grifos nossos. *A Ilustração Brasileira*. N 130. 16 Out. 1914. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/107468/3859> >. Acesso em: 12 out. 2016.

⁷ Grifos nossos. *A Ilustração Brasileira*. N 59. 1º Nov. 1911. Crônica assinada por R. de C. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/107468/1985>>. Acesso em: 12 out. 2016.

⁸ Grifos nossos. Notícia sobre a saída da Alemanha da guerra. *Ilustração Brasileira*. N 56. 16 Set de 1911. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&pagfis=3859> >. Acesso em: 12 out. 2016.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

negativas. Aloísio Azevedo capta a essência do debate:

Nós [...] que não possuímos caráter nacional, nós que não dispomos de ciência, nem arte, nem literatura... nos fazemos representar no teatro pela mágica e pela opereta. Está claro. (...) Para um povo como nós somos, só há no teatro uma manifestação possível, é o disparate, o burlesco, o ridículo exagerado feito de cores vivas, de sons estridentes e de pilhérias velhacas e extravagantes. (AZEVEDO, 1882)

A Mágica, como expressão teatral, parece ter sido responsável pela exposição das contradições brasileiras. A hipótese levantada sustenta que o uso de imagens projetadas, experimentos de iluminação, formas animadas e maquinarias cenográficas teria sido recorrente na cena teatral carioca na virada do século XIX para o século XX, sendo a Mágica seu principal expoente e lugar privilegiado de interseções técnicas e estéticas. O gênero híbrido dramático-musical teria sido a síntese da expressão cultural nacional. Espaço de experimentação e aproveitamento, tanto dos mecanismos rudimentares da cena, quanto da alta tecnologia. Como teatro de visualidades, em que os efeitos visuais, animados por música, atuam como dramaturgia.

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.

O estudo apontou traços precursores e processos de rupturas e persistências das técnicas operadas. Propondo a discussão no campo das narrativas historiográficas do teatro no Brasil e o reconhecimento das visualidades e formas animadas na cena do passado, suscitando referências e demandas cenográficas e visuais, específicas da época, extremamente importantes para o entendimento deste gênero de teatro. Foram observadas questões de nacionalismo e apropriações que envolvem a Mágica como espetáculo brasileiro, a fim de ampliar o quadro de estudos sobre teatro no Brasil. Entendendo a historiografia do teatro como narrativa e como construção de métodos de pesquisa, que levem em consideração a importância das expertises teatrais nas narrativas sobre o teatro brasileiro e a ausência de estudos sobre a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Mágica no Brasil. Portanto, a via de análise deu-se *em negativo*.

A proposta de uma análise em negativo pretendeu o resgate de sentidos mobilizadores de um passado apagado na memória, na tentativa de compor um quadro circunstancial dos fenômenos que envolvem a Mágica como um espetáculo que despertou o olhar da sociedade da época.

Em vista desta questão, a ausência da Mágica teatral como gênero pretérito nos estudos teatrais foi tratada como um sintoma a ser esclarecido, empregando o método indiciário proposto pelo historiador Carlo Ginzburg. A ausência de estudos, diagnosticada como um sintoma do recalque historiográfico, os "dados negligenciáveis" considerados previamente como fenômenos marginais à cultura dominante e intangíveis para sua historiografia, encontram-se na zona opaca a qual se quer decifrar (GINZBURG, 1986).

Sob o recorte espaço-temporal que abrange períodos adjacentes a virada do século XIX para o século XX, na cidade do Rio de Janeiro, as questões que envolvem a modernidade carioca

foram permeadas por análises que abordam o desejo e a construção da modernidade, a transformação do olhar da sociedade da época e as tensões da historiografia teatral. Nesse contexto, o Rio de Janeiro aparece como uma cidade cindida entre a promessa de uma capital modernizada e o enterro de suas tradições populares e sua memória. A transformação da cidade e da sociedade, os movimentos de migração e o papel da mecanização e da eletricidade permitiram analisar o paradoxo da variabilidade do olhar do espectador finissecular.

À margem do paradigma do modernismo paulista, a questão da modernidade carioca se fez presente por meio do humor na observação das dinâmicas do cotidiano. O caráter fragmentário da modernidade na cidade estabeleceu a rua como o lugar de uma sociabilidade alternativa. O palco se apropriou dessa cultura urbana nos espetáculos híbridos de Mágica, que apresentavam números intercalados de prestidigitação, circenses, projeções, danças e músicas.

A pesquisa pretendeu gerar novos conhecimentos para o

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

avanço do campo teatral, incorporando a Mágica nos estudos historiográficos. O caráter exploratório visou explicitar a importância e especificidade de um estilo teatral, bem como a propagação de um modo de execução e trabalho no domínio do teatro brasileiro. Para tanto ela se desdobrou em múltiplos objetivos, entre eles refletir sobre os discursos visuais no teatro na virada do século XIX para o século XX. para o aprofundamento da temática. Bem como apontar os fatores determinantes na ocorrência dos espetáculos, como fenômenos.

Os procedimentos incluíram a pesquisa bibliográfica e documental expo-facto. A coleta de dados referentes à temporalidade investigada se deu por meio de fontes primárias, secundárias e terciárias. No levantamento foram recolhidos dados de licenças e registros civis, policiais, alfandegários, cartas, mapas, desenhos, pinturas, fotografias, partituras musicais, filmes, jornais e revistas da época, crônicas, anúncios, caricaturas e relatos historiográficos. Na forma

descritiva desta pesquisa, além da análise, subsidiada por reflexões teóricas, foi realizado um levantamento de dezenas de espetáculos. A partir da coleta de dados e a observação sistemática das visualidades da cena, entendidas como discurso.

A abordagem foi qualitativa considerando as relações dinâmicas para interpretação dos fenômenos na análise dos espetáculos, referenciados em anúncios publicitários, críticas jornalísticas e crônicas, com a finalidade de explicitar as técnicas utilizadas e discutir fatores determinantes, como a turbulência política e a transformação urbanística da cidade. A tensão que envolvia essas dinâmicas relacionais foi avaliada na análise produzida, através da razão dialética entre as práticas sociais, na conformação cultural da área central da cidade do Rio de Janeiro, e suas representações no teatro, tendo em vista suas múltiplas possibilidades de sentidos (CHARTIER, 1990). O aproveitamento das técnicas cenográficas das Mágicas foi

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

observado também no cinema, no circo e no carnaval carioca.

O eixo de pesquisa esquematizou-se por formulações entendidas como complementares, enquanto o quadro teórico foi composto por alguns pensadores da História Cultural. Foram abordados conceitos como simulacro, alegoria teatral, imagem metafórica, ausência, fantasma, fantasia, modernidade, catástrofe, espaço urbano, espaço teatral, culturas populares e urbanas. Selecionamos o método indiciário, proposto pelo historiador Carlo Ginzburg (GINZBURG, 1986), margeando os percursos da história dominante, como sugere Roger Chartier (CHARTIER, 2002). Enfrentando a historiografia como representação e como uma relação paradoxal entre o real e o discurso, conforme recomenda Michel de Certeau, mobilizando as tensões entre a estrutura do passado e o presente, e admitindo a lacuna historiográfica como um sintoma (DE CERTEAU, 1982). As visualidades da cena foram abordadas como discurso operador da cultura visual da virada de século, sob o conceito de simulacro na arte. As *mutações* de cena

foram consideradas como alegoria teatral e imagem dialética, evocadas na obra de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2006).

Investigou-se a *Mágica* buscando comprovar como o gênero dramático-musical teve um papel fundamental no modo de produção teatral no Rio de Janeiro. Tornando-se um espaço de encenação experimental e virtuosismo, lugar de interseção e simbiose primordial entre o cinema e o teatro. Além de permutar técnicas do teatro e do carnaval e aglutinar o erudito e o popular. Aspectos que foram observados considerando suas relações com a cidade, desde período de sua formação até o início do século XX. O gênero foi considerado como o *locus* de permanência das técnicas desde o início do trânsito atlântico e intensificado no final do século XIX. Entendendo as *mutações* cenográficas e os truques de cena como formas animadas. O estudo da imagem cênica foi inserido no âmbito das alegorias teatrais e da antropologia do simulacro na arte. Desta forma a *Mágica* foi estudada como um gênero híbrido, no entrecruzamento das linguagens

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

artísticas, permitindo o estudo do intercâmbio entre os conjuntos significantes da cena e o olhar mobilizado do espectador.

Observando as visualidades da cena como dramaturgia, buscou-se relacionar as arquiteturas teatrais, seus aparatos técnicos, recursos de iluminação e as possibilidades cenográficas e mecânicas para efeitos de cena, com as Mágicas encenadas. As transformações tecnológicas e o uso da luz elétrica no teatro foram associados às transformações socioeconômicas urbanas e o desenvolvimento da rede de iluminação pública e dos circuitos culturais noturnos da cidade. A cena de *mutação* das Mágicas foi observada como metáfora do mundo em transformação.

Estes espetáculos foram constatados como espaços mobilizadores do experimentalismo dos artífices da cena, cenógrafos, maquinistas, músicos, compositores, aderecistas. Apontando as relações transmidiáticas entre a Mágica, o cinema originário, o circo, o carnaval e a música como narrativa e efeito incidental. A análise das fontes permitiu

mensurar o vulto das mágicas no âmbito da produção cultural da cidade, para organizar quadros relacionais e lançar luz na história desses personagens, os artífices da efervescente cena teatral carioca na virada do século.

A ausência historiográfica a respeito dos espetáculos extremamente visuais na virada de século sugere a descontinuidade das técnicas aplicadas ao gênero, porém, em contrapartida, evoca um fantasma. Banido do saber, um fantasma se insinua na historiografia determinando-lhe a organização: é aquilo que não se sabe, aquilo que não tem nome próprio. Sob a forma de um passado que não tem lugar designável, mas que não pode ser eliminado, fato que De Certeau denomina a *lei do outro* (DE CERTEAU, 1982).

Recorrendo à hipótese levantada, e seus desdobramentos, o uso de projeções e experimentos com luz, formas animadas e maquinarias cenográficas teria sido recorrente na cena teatral carioca na Belle Époque. Sendo o gênero dramático-musical da Mágica seu principal expoente, revelando que

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

os efeitos visuais têm papel fundamental como dramaturgia da cena. A Mágica teria sido um lugar de síntese, abarcando uma complexa rede de dispositivos cênicos. O reconhecimento dos mecanismos cênicos como parte fundamental da encenação e como linguagem dramática, o apagamento histórico e a descontinuidade das práticas revelam aspectos da cena teatral brasileira na contemporaneidade, a partir das Mágicas, e apontam sua ressignificação nos desfiles de carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

A importante oposição entre a época anterior e os anos 1920, a troca dos valores, o esquecimento, o "borramento" das memórias refletiu na historiografia. A 'maré tormentosa' dos fatos nas grandes cidades bem como uma tensão frente as ações reflexivas dos sujeitos naquele período, a qual "viria reduzir a visibilidade de um mundo transparente, de contornos definidos até então e que, daqui por diante, só parcialmente poderia ser entrevisto, borrado, diluído e impreciso, sobre o rebuliço permanente das águas turvas. (SEVCENKO, 1992, p. 26) As

crônicas jornalísticas da época são reveladoras de uma nova sensibilidade da sociedade e refletem o estranhamento, o afastamento e a indiferença entre as camadas sociais.

Na cidade, como enigma para os seus habitantes, a partir das transformações urbanísticas, um lapso de memória do passado teria ocorrido para evitar o mal-estar. O mundo do passado "já não trazia respostas em seu vocabulário assentado sobre estabilidades, que dessem conta de representar a nova ordem turbilhonante das coisas" (SEVCENKO, 1992, p. 31,32). O vácuo deixado pela ruína da tradição teria provocado um estranhamento e uma crise identitária. Esta tensão foi considerada nas reflexões sobre a historiografia e sobre o declínio ou deslocamento dos espetáculos de Mágica, cujas encenações apresentavam cunho mais visual e espetacular.

Se razões políticas estabeleceram a História como narrativa de domínio e poder, como o próprio arquivo, o recurso dramático da Mágicas de situar a cena em um outro ambiente e ou

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

temporalidade, para comentar situações da contemporaneidade daquela época, pode ser uma chave para o entendimento. Como muitas vezes o recurso da paródia era utilizado em cenas de improviso que entremeavam as cenas de *Mágica*, o apagamento historiográfico configura indício de perseguição política às formas culturais mais populares e críticas.

O valor das visualidades da cena foi reafirmado, no âmbito das alegorias teatrais, para o estudo dos espetáculos de gênero híbrido. Desta forma, os aportes tecnológicos nos espetáculos híbridos, especialmente nas *Mágicas*, comprovam este espaço teatral, como experimental e, ao mesmo tempo, guardião de técnicas tradicionais.

Os fatos levaram a entender o apagamento da memória como método dos regimes dominantes, recorrente nos processos de arquivamento, resgate e salvaguarda cultural na cidade do Rio de Janeiro. Seu exemplo máximo é o desmonte do morro do Castelo, cuja proposta coadunava com os ideais higienistas da época em estudo e

foi definitivamente concluído em 1922. As mutações de *Mágica* mimetizavam a cidade, e vice-versa. Confrontada como personagem, a narrativa da cidade, na sua ocupação, em seus acidentes geográficos, monumentos e demolições, vem sendo construída, destruída e reconstruída.

O mal-estar revelou-se como memória "borrada", em estranhamento diante do passado indigesto. A imagem metafórica da mutação de uma cidade colonial para a moderna capital, com avenidas e a Cinelândia, trazia alívio das bárbaras memórias suplantadas, a chaga da escravidão, o derrotado passado Imperial, as inacabáveis obras de reformulação da cidade, com as decorrentes desapropriações. O mal que se revela na ausência, como *mal de arquivo*, observado por Derrida. A partir do século XX, qualquer herança do período colonial parecia carregar um desejo de esquecimento e a *Mágica* ainda trazia resquícios do passado.

Nos espetáculos de *Mágica* a inovação não estava no enredo e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

sim nos arranjos entre o enredo, a música e as visualidades e nos aportes tecnológicos, como os equipamentos de projeção luminosa. A originalidade estava no modo de pôr em cena a narrativa de forma cinestésica. Os truques e traquitanas transfiguravam as mutações e quadros alegóricos do enredo. Metáforas transportadas para a cena por meio das alegorias. O estudo valeu-se, então, da história das alegorias teatrais para apontar as discontinuidades do gênero da Mágica.

Como gênero narrativo da imagem e como lugar da exacerbação da sátira e da paródia, a alegoria teatral - herdeira do teatro barroco - sofreu discontinuidades por meio das narrativas de valoração. Os fatos corroboram para a afirmação da proposição que reivindica o lugar de permanência da alegoria teatral nos espetáculos híbridos e nas Mágicas, apesar do declínio de suas premissas político-teológicas.

A cena alegórica e satírica dos gêneros híbridos teria sido desqualificada por questões políticas. Questões que envolvem

a absorção da cultura urbana e popular nos palcos, a convergência da cultura negra no cotidiano da cidade e a incidência de novos modelos identitários. A negação do valor artístico das Mágicas e a consequente ausência do gênero nos estudos historiográficos do teatro brasileiro tem caráter persecutório.

Detectou-se a permanência de técnicas antepassadas presentes nos espetáculos, devido à recorrência das formas plásticas utilizadas. Comprovando indícios de uma Escola estética, de longa duração, motivada pela maquinaria cênica, no espaço teatral das Mágicas. O gênero teatral da Mágica, no aproveitamento de técnicas antepassadas, em constante atualização, primava pela narratividade das visualidades da cena, em conjunto com a música e toda a encenação. Na época, esse ambiente ímpar germinou a musicalidade nacional. Assim sendo, consideramos a Mágica como espetáculo de formas animadas pela música e como lugar de síntese cultural brasileira e de suas contradições.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Referências bibliográficas

AUGUSTO, A. J. A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914). Rio de Janeiro: Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

AUGUSTO, A. J. Henrique Alves de Mesquita: da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento. [S.l.]: Folha Seca, 2014.

AZEVEDO, A. "Flor de Lis". Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 3 nov. 1882.

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

CHARTIER, R. História Cultural. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, R. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

DE CERTEAU, M. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DERRIDA, J. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FREIRE, V. B. O mundo maravilhoso das mágicas. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011.

GINZBURG, C. O queijo e os vermes. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. G. D.; LIMA, M. A. D. Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

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

SEVCENKO, N. Orfeu extático na metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Mesa Redonda
CENOGRAFIA E ARQUITETURA

Teatro e imagens: buraco negro, buraco de minhoca

Luiz Henrique Sá¹

O conceito físico de buraco negro, uma região de espaço, causalmente desconectada do espaço externo, onde a gravidade é tão forte que nada consegue lhe escapar², originou-se do entendimento relativístico de que quanto mais denso for um corpo mais ele curvará o espaço a seu entorno. O espaço concentrado em (ou determinado por) um buraco negro é tão distorcido que tudo aquilo que consegue transpor sua fronteira com a região espaço-temporal exterior (ao que

chamamos de horizonte de eventos) é automaticamente sugado e esfacelado, devido à sua altíssima gravidade. Caso consigamos, contudo, escapar deste trágico fim, nosso “prêmio” seria o acesso à sua imagem especular – o chamado buraco branco, simétrico ao buraco negro.

Buscando calcular a curvatura do espaço-tempo determinada por um buraco-negro, Albert Einstein e Nathan Rosen imaginaram um caminho traçado radialmente pelo interior de um campo emergindo em uma seção separada do espaço-tempo (EINSTEIN e ROSEN, 1935). A conexão entre um buraco negro e um buraco branco – a chamada ponte Einstein-Rosen ou simplesmente buraco de minhoca – pode ser imaginada como o caminho contínuo formado por dois funis interligados por seus gargalos ligando duas partes distintas do espaço-tempo; seu atravessamento conduz necessariamente a uma viagem no tempo, já que este avança em marchas diferentes nas multidimensões.

¹ Luiz Henrique Sá é professor do Departamento de Cenografia e Diretor da Escola de Teatro da UNIRIO; Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO; Mestre em Design pelo PPD-ESDI/UERJ; Bacharel em Design pela ESDI/UERJ.

² O astrônomo Karl Schwarzschild tentou calcular a densidade necessária de matéria para provocar uma curvatura tão pronunciada do espaço-tempo que a luz, em viagem ao seu entorno, acabaria presa neste deslocamento espacial ou mesmo dentro de tal corpo. Isso aconteceria quando o raio de um corpo esférico fosse reduzido a um tamanho crítico em relação a sua massa (o que passou a ser conhecido como o raio de Scharzschild), que é o que acontece quando uma estrela em processo de colapso tem sua massa tão concentrada que se transforma em um simples ponto no espaço. Como a densidade de um buraco-negro tende ao infinito, sua concepção é uma singularidade, ou seja, uma configuração na qual uma teoria cujas equações predizem grandezas infinitas, indicando haver algum erro ou fato ainda não assimilado.

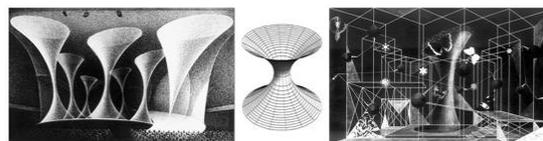


Figura 1 - Josef Svoboda: à esquerda, desenho de cenografia para *A peregrinação*, 1944 (projeto não realizado); à direita, cenografia para *Os contos de Hoffmann*, de J. Offenbach, encenação de B. Hrdlicka, 1947. Nota-se como as estruturas criadas pelo cenógrafo, em forma de dois funis conectados, lembram a representação gráfica de um buraco de minhoca (imagem ao centro).

O conceito de buraco de minhoca,³ esta topologia hipotética do espaço-tempo, fora primeiramente tratado pelo matemático alemão Bernhard

³ No original, wormhole (“buraco feito por um verme”).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Riemann, quando discorreu sobre a possibilidade de uma conexão entre duas dimensões distintas, mas o termo foi efetivamente cunhado em 1957 pelo físico americano John Archibald Wheeler.⁴

Esta análise força a se considerar situações onde existe um fluxo resultante de linhas de força, aos quais os topólogos chamariam de uma alça do espaço multiplamente conectado, e que os físicos talvez pudessem ser desculpados por denominar mais vividamente de "buraco de minhoca".⁵ (MISNER e WHEELER, 1957, p. 532)

O curioso termo deriva de uma simples analogia: uma minhoca ou um verme (considerado como um ser perambulante num universo bidimensional), se arrastando sobre a superfície de uma maçã, teria de percorrer uma extensão específica para alcançar o lado oposto da fruta. Se pudesse, entretanto, visualizar a terceira dimensão (em analogia para nós, as dimensões adicionais), chegaria, de forma mais rápida, ao mesmo ponto através de um caminho aberto no miolo da fruta.

Um buraco de minhoca proporciona, enfim, uma interface

especular, ou seja, conecta dois espaços-tempos espelhados. Foucault coloca o espaço definido pelo espelho como um dos exemplos de utopias e de heterotopias:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície. Eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é também uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que eu me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que, de qualquer forma, se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo, absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAULT, 2003, p. 415)

A formação de uma imagem especular no palco, ou seja, o espelhamento de uma realidade humana por processos de representação, depende da presença de espectadores em um campo distinto. Neste sentido, proponho uma analogia entre a conexão do buraco negro com o buraco branco e a conexão entre o palco teatral e a plateia: o buraco de minhoca inerente ao teatro ocidental seria determinado exatamente pela ligação especular

⁴ O matemático alemão Hermann Weyl já o havia proposto em 1921.

⁵ *This analysis forces one to consider situations [...] where there is a net flux of lines of force through what topologists would call a handle of the multiply-connected space and what physicists might perhaps be excused for more vividly terming a "wormhole". (T. do A.)*

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

destes dois campos. A ribalta, a boca de cena, o portal delimitador entre aqueles que estão sendo vistos e aqueles que estão vendo seriam instâncias deste substrato impalpável do espelhamento social sobre o qual projeta-se a imagem especular da representação teatral: um espaço que é tanto real quanto irreal. Parafraseando o filósofo francês, o *buraco de minhoca teatral* é uma heterotopia, pois torna o lugar do espectador absolutamente real (determinado por seu posicionamento espacial diante de uma encenação) e simultaneamente irreal (por ser o espaço virtualmente aberto que permite nossa própria visibilidade através dos processos de representação inerentes à arte teatral).

Não quero induzir uma separação hierárquica entre os espaços de palco e plateia. Apenas constato que, entre dois universos distintos e interligados, estabeleceu-se uma interface, uma superfície que forma o limite comum entre duas partes de matéria ou espaço (GOEBEL, 2000, p.6). Transportando tal definição para o espaço-tempo teatral, perceberemos que a superfície que delimita os espaços de palco e

plateia é virtual. A ideia da quarta parede foi uma tentativa de materialização desta interface e, apesar de algumas experiências de fechamento concreto da boca-de-cena por alguns tipos de materiais transparentes ou translúcidos, a característica típica do dispositivo teatral é esta comunicação entre os dois espaços, matérias e tempos, sem que haja um elemento concreto de separação.

A interface virtual que separa a área do público da dos atores também parece permanecer vigente e até mesmo reforçada, em alguns casos, pelo emprego cenográfico de tecnologias de imagem virtual (não pictórica). O espaço cênico condicionado pelas cenografias imagéticas promove uma atualização contínua de seu caráter de interface e reforça seu caráter liminar: afirma-se constantemente como espaço intermediário, transicional, permitindo que diversas entidades se comuniquem numa interface pluridimensional e tornando possíveis as trocas entre diversos sistemas heterogêneos.

Denomino de *cenografia de janelas imagéticas* a introdução de imagens (fotocinematográficas, videográficas ou computacionais)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

como item de composição no espaço cenográfico. Tais janelas transformam o espaço-tempo cênico ao incorporar à cenografia a representação de outros tempos e espaços/lugares não fisicamente representados. As janelas imagéticas introduzem outros códigos de signos, ou pelo menos uma alteração substancial no código semiótico teatral, aprofundando o estímulo perceptivo e tornando a atividade de decodificação dos espectadores ainda mais complexa. Elas transformam certas características do sistema semiótico teatral definidas por VELTRUSKÝ (2012, p. 134), que afirma, por exemplo, que o sistema semiótico do teatro nega a diferença entre os signos e as realidades usadas como signos. Entretanto, encenações que se valem de janelas imagéticas baseadas em imagens videofotocinematográficas confrontam os espectadores com a histórica e já consolidada relação da fotografia com seu caráter indicial.⁶ Esta relação fora definida

⁶ O primeiro posicionamento cultural perante a imagem fotográfica foi o de considerá-la um espelho do real: seu caráter mimético, procedente de sua natureza técnica, trazia ao espectador a ilusão de um aspecto de naturalidade da imagem e eram excluídos, em sua

por Roland Barthes, no ensaio *A câmara clara*, no qual este autor propôs uma dialética entre o caráter iconográfico (de semelhança com o objeto referente) e o caráter indicial (prova documental, tangível ou não, de que o evento registrado, de fato, ocorreu) da fotografia. Sobre seu aspecto icônico, evidenciou que

uma determinada foto não se distingue nunca do seu referente (daquilo que representa), ou, pelo menos, não se distingue dele imediatamente ou para toda a gente (o que sucede com qualquer outra imagem, carregada à partida e por estatuto do modo como o objeto é simulado); perceber o significante fotográfico não é impossível (os profissionais conseguem-no), mas requer um segundo ato de saber ou de reflexão. (BARTHES, 1989, p.18)

Entretanto, para Barthes, a indexação é uma característica fundamental da fotografia, pois o que ela “reproduz ao infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1989, p. 17), ou seja, uma imagem fotográfica traz consigo seu caráter de prova, o

recepção, fatores importantes inerentes à captura da imagem, como a subjetividade e a expressão do autor. Um segundo posicionamento, entretanto, pode ser classificado como sendo a fotografia um processo de transformação do real: a imagem não poderia representar o real empírico, pois não haveria realidade dissociada dos discursos que falam dela. Um real interpretado e transformado, então, que cria uma espécie de realidade interna transcendente. (GUEDES, 2011, p. 203)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

registro ótico (através de aparelhos mecânicos e processos químicos) de que o fato retratado realmente ocorreu. Sua imagem é a comprovação de um “estive aqui”, o traço de uma minúscula fração de tempo em que foram registrados os reflexos luminosos de corpos em um espaço-tempo específico. O substrato fotossensível torna-se um meio quase invisível, perante sua capacidade icônica e, principalmente, sua função de registro e prova:⁷ “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.” (BARTHES, 1989, p. 20)

O espetáculo teatral *An octoroon*, que esteve em cartaz em Nova Iorque, no *Soho Rep.*⁸ entre abril e junho de 2014 e, no começo de 2015, no *Theatre for a New Audience*, no Brooklyn, foi um interessante exemplo de como a

mídia fotográfica pode ser inserida eficaz e criticamente em uma cenografia contemporânea, demonstrando a relação fundamental entre teatro, dramaturgia e tecnologia, enfatizando o caráter de sua cenografia como uma interface para uma comunicação pluridimensional, e confrontando o caráter indicial e iconográfico de uma imagem fotográfica para produzir fortes aspectos semânticos em seu público, através do uso cenográfico.

Escrita por Branden-Jacobs Jenkins, a peça é baseada no clássico melodrama de Dion Boucicault *The octoroon* (1859), considerada a segunda ficção sobre escravidão mais proeminente nos Estados Unidos.⁹ As peças de Boucicault ancoraram frequentemente suas soluções dramáticas em modernas tecnologias industriais; *The octoroon* foi provavelmente a primeira peça teatral na qual a fotografia teve um papel decisivo para o desfecho da estória. Uma câmera registrara, por acaso, o momento exato de um assassinato, revelando o verdadeiro criminoso e, portanto, inocentando aquele que era tido

⁷ Sabemos, no entanto, que alguns tradicionais usos da fotografia, ao promover a decodificação da experiência sensorial humana, fogem à concepção indicial definida por Barthes. O registro do movimento de cavalos feito por Eadweard Muybridge entre 1878 e 1879 deve ser entendido como a desagregação do campo perceptivo e a afirmação de uma instantaneidade da visão na qual o espaço foi apagado. (CRARY, 2013, p. 151-153) Outros exemplos clássicos, da mesma época, são o registro da trajetória de uma bala (em velocidades mais altas que a da propagação do som) feito por Ernst Mach e a análise fotográfica do movimento promovida por Etienne-Jules Marey.

⁸ Quando foi aclamado pela crítica e premiado com o Obie Award de melhor espetáculo teatral norte-americano do ano.

⁹ Logo após *Uncle Tom's Cabin* (de Harriet Beecher Stowe, 1852).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

como culpado. Utilizar tal solução em 2014 não seria, no entanto, condizente com o aspecto crítico da montagem; adaptando-se à realidade contemporânea, a produção expôs aos espectadores como seria problemático utilizar este *deus ex machina* em uma época na qual uma fotografia jamais poderia ser plenamente considerada como o indício incontestado de um fato concreto. Assim, no momento de solução do misterioso assassinato, fomos forçados ao contato silencioso e demorado (um minuto? dois?) com uma famosa imagem do enforcamento de dois homens negros ilegítimamente acusados de estupro.¹⁰ Esta foi a única vez que uma fotografia foi exibida na cenografia (criada por Mimi Lien) da montagem que, em geral, possuía uma abordagem plástica minimalista e simbólica.

¹⁰ Trata-se do registro feito por Lawrence Beitler, em agosto de 1930 na cidade de Marion (Indiana), do linchamento de Thomas Shipp e Abram Smith, dois jovens acusados por um adolescente branco de terem estuprado sua namorada. Diversas outras imagens similares, algumas até mesmo impressas em cartões postais, eram difundidas como forma de propaganda do orgulho cívico da supremacia branca norte-americana, o que ainda hoje representa uma ferida aberta para aquela sociedade.



Figura 2 - O linchamento de dois jovens negros, Marion, Indiana (EUA), 1930. Foto de Lawrence Beitler.

A imagem, que em nada se relacionava com o contexto da narrativa original, extrapolou o discurso dramático em um processo metalinguístico que tanto abordou questões socioculturais seculares sobre o racismo quanto colocou em questão o caráter indicial da fotografia, mesmo atualmente. Discretas alterações digitais (feitas pelo designer Jeff Sugg) criavam um leve movimento pendular nos corpos dependurados. Foram exatamente tais alterações que ampliaram a discussão sobre a fotografia como um registro e uma prova da realidade. Apesar de estarmos em um momento no qual o *deus ex machina* ótico-mecânico seria uma solução dramatúrgica ingênua, ninguém da plateia poderia cogitar em descontextualizar aquela imagem de um fato real. Além

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

disso, paradoxalmente, a alteração digital realçou o efeito de real fotográfico: tal como no evento ao vivo, os corpos balançavam novamente. A imagem tornou-se ainda mais traumática, pois inseriu, através do movimento, o tempo passado no tempo presente. Éramos ali novas testemunhas das atrocidades promovidas pelo preconceito racial que, como bem sabemos, ainda hoje acontecem. Através desta janela imagética, o público foi deslocado para outra dimensão que, apesar de virtual, era mais real que a própria realidade do evento cênico. Um grande momento de irrupção do real.

A cena final da peça, logo após à exibição da fotografia, foi a única na qual os cenários foram concebidos realisticamente, oferecendo ao público a fachada de um casebre em meio a uma plantação de algodão. Esta cena, em que duas escravas libertas conversam sobre os acontecimentos finais da trama, aconteceu na alta do palco, sob penumbra, exigindo do espectador uma concentração ainda maior, o que tornou o realismo cenográfico ainda mais potente. Depois da imagem exibida, qualquer abordagem cenográfica

mais simbólica (seguindo o padrão da produção na maior parte do espetáculo), resultaria na perda de interesse do espectador. A janela imagética conduziu-nos a uma viagem sem retorno. Chegamos ao real, e nele ficamos, até o final do espetáculo.

As janelas imagéticas tornam evidentes os múltiplos atos de representação, ao criar espaços heterogêneos: não mais uma "janela para o mundo", mas um mundo pleno de janelas abertas para outros universos possíveis, uma variedade de buracos de minhoca para dimensões diversas e distintas. Neste ambiente cenográfico, o espaço cênico torna-se ainda mais fundamental para a homogeneização do espaço de representação, pois é nele que as imagens são relacionadas, estabelecendo conexões semânticas de espaços-tempos plurais sob o olhar do espectador. As janelas imagéticas não apenas rompem com o ponto de vista tradicional, como também o multiplicam. O modelo binário de organização espacial do teatro pode, assim, ser rapidamente transformado em um modelo hexadecimais, multiplicando exponencialmente as dimensões espaço-temporais e recriando possibilidades de viagens virtuais e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

mentais dos espectadores, segundo suas próprias vontades e olhares seletivos.

Tomei emprestado da física alguns termos por entender que estes podem ser extremamente úteis para a discussão espaço-temporal da cenografia. Ela nos lembra que o atravessamento de um buraco de minhoca é teoricamente possível, embora extremamente perigoso: cosmologicamente, podemos ser esfacelados pela potência energética do horizonte de eventos e, metaforicamente, podemos “esfacelar” no teatro nossa ilusão ou nosso encadeamento narrativo. Seja rompendo temporalmente a cena, a partir da saída brusca do ator em contato com a plateia, seja tornando o espectador um convidado ou um intruso no espaço-tempo cênico, o teatro, este buraco de minhoca por natureza, tem de assumir as consequências decorrentes de tais viagens através do espaço-tempo.

A cenografia é o componente imediato da viagem espaço-temporal no teatro. É ela que agencia os buracos de minhoca, “abrindo” com seus elementos (físicos ou virtuais) passagens sensíveis, promovendo, assim,

desdobramentos dimensionais. É a isto que denomino *cenografia de buracos de minhoca*: à inserção de passagens virtuais que ativam a percepção dos espectadores para outras dimensões além daquela(s) definida(s) pela própria encenação. Em geral, esta sensibilização perceptiva é visual; no entanto, não é difícil pensar em propostas cenográficas que conduzem a outros espaços-tempos, através da sensibilização auditiva, olfativa e tátil – e, por que não, pelo nosso paladar. A sonorização, por exemplo, pode conduzir os espectadores a outras dimensões, como o famoso som de *jazz* sugerido por Tennessee Williams em *Um bonde chamado Desejo*:

Uma atmosfera correspondente é evocada pela música de artistas negros que frequentam um bar perto da esquina. Nessa parte de Nova Orleans, na realidade, sempre se está próximo de uma esquina e sempre se ouve, algumas portas mais abaixo, na rua, o som de estanho de um piano que está sendo tocado com a apaixonada fluência de dedos escuros. Esse piano tocando blues expressa o espírito da vida que se leva nesse lugar. (WILLIAMS, 1980, p. 28)

Da mesma forma, a aplicação de determinados odores a uma cena pode nos conduzir virtualmente a outros espaços não referenciados na cenografia do espetáculo. Meu foco, entretanto, é nos desdobramentos dimensionais proporcionados pela sensibilização visual em cenografias com

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

inserções midiáticas (especificamente as das mídias imagéticas fotocinematográficas).

A ciência moderna possibilitou uma cosmologia simbólica em que as dimensões espaciais foram multiplicadas. As novas tecnologias de comunicação e transporte comprimiram o espaço sensível, e a velocidade de deslocamento da informação no espaço multidimensional não respeita mais nenhuma lei física. Mesmo que virtual ou teoricamente, multiplicamos as dimensões espaciais, mas ainda não há ciência ou tecnologia que nos faça ter controle sobre o tempo. Exceto na arte.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. *A câmara clara* [1980]. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013. ISBN: 978-85-405-0453-0.

EINSTEIN, Albert; ROSEN, Nathan. "The particle problem in the General Theory of Relativity". *Physical Review*, v. 48, p. 73-77, 1 July 1935. DOI: 10.1103/PhysRev.48.73. <http://link.aps.org/doi/10.1103/PhysRev.48.73>

FOUCAULT, Michel. "Outros espaços" [1967]. In: *Ditos e escritos - Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária,

v. III, 2003. [p. 411-422] ISBN: 9788530964184.

GOEBEL, Johannes. *The art of interacting: senses and the discipline of playing interfaces*. Lima: Instituto Goethe, 2000.

GUEDES, Ângelo Dimitre Gomes. "Reflexões sobre o estímulo da fotografia na ruptura do modelo de representação do exterior pós-arte moderna". *Revista Eletrônica Trama Interdisciplinar*, São Paulo, N. 1, 2011. [p. 201-210] <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint>

MISNER, Charles W.; WHEELER, John A. "Classical Physics as Geometry: gravitation, electromagnetism, unquantized charge, and mass as properties of curved empty space". *Annals of Physics*, v. 2, n. 6, p. 525-603, December 1957. ISSN: 0003-4916.

VELTRUSKÝ, Jiří. *An approach to the semiotics of theatre*. Trad. Jarmila F. Veltruský. Prague: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University / Prague Linguistic Circle, 2012. ISBN: 978-80-210-5909-2.

WILLIAMS, Tennessee. "Um bonde chamado Desejo". In: WILLIAMS, Tennessee; MILLER, Arthur. *Um bonde chamado Desejo / A morte do caixeiro-viajante*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

A cidade que cabe no palco e vice-versa

Francisco José Cabral Leocádio¹

O teatro desde séculos atrás possui uma íntima relação com a cidade, não apenas na presença física de seu edifício de uso exclusivo inserido no tecido urbano, mas também como representação no palco, como cenografia de ação cênica e até como dramaturgia. A cidade, por ser uma estrutura viva, nunca ficará inerte quando o teatro busca o ambiente urbano como espaço cênico (CARREIRA, 2012, p.192). Mas precisamos considerar que como estrutura viva, a cidade é um organismo complexo, são várias cidades numa cidade. Ao se deparar diante da paisagem urbana contemporânea de muitas cidades, é possível afirmar que estas podem esconder extratos de vida que foram encobertas por narrativas e significados do cotidiano. São extratos físicos mas também sociais, que se acumulam sem muita consciência da população que nasce, cresce e morre como habitantes desses adensamentos

¹ Doutorando em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (bolsista CNPq)

populacionais. Como apontou a professora e pesquisadora Evelyn F. W. Lima, na introdução do primeiro capítulo do livro *Arquitetura, teatro e cultura* (LIMA, 2012), organizado por ela, nem todo o testemunho da história urbana fica gravado na paisagem preservada ou na preservação de seus imóveis (LIMA, 2012, p. 15). Durante gerações as camadas de vidas de seus habitantes vão se impregnando às pavimentações que por vezes foram sobrepostas, e posteriormente descobertas. A metrópole contemporânea vive cada vez mais sua rotina complicada com a sobreposição de repertórios de uso (CARREIRA, 2009, p.01). Pelo que relata a Professora Evelyn Lima, “desde as últimas décadas do século XX, a valorização do passado das cidades tem sido uma característica comum às sociedades.” (LIMA, 2012, p.15). Este interesse parece refletir a nova relação entre os cidadãos e certas temporalidades do espaço em que habitam, é o despertar da memória coletiva (LIMA, 2012, p. 16).

Mas há possibilidades de aberturas de janelas no espaço e no tempo da rotina dos cidadãos.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

São janelas para a percepção de extratos esquecidos pela densa camada de múltiplas histórias simultâneas que a cidade contemporânea normalmente tem como exigência para seu funcionamento. A pesquisa em instituições de memória, com a análise de mapas, de periódicos e de crônicas do passado, ajuda a registrar a memória, fato que nem sempre o testemunho material da arquitetura e do tecido urbano remanescente podem fazê-lo por completo (LIMA, 2012, p.17). A ação cênica ocorrida na rua, apresenta a possibilidade de acesso a uma dessas janelas para outras camadas esquecidas da cidade. Esta ação cênica pode ter a cidade como cenário, mas também como protagonista e tema principal. Esta testemunha das passagens do tempo pode ser uma contadora de histórias. A cidade guarda em si sua identidade, ou melhor, suas múltiplas identidades.

O Rio de Janeiro como metrópole também possui suas histórias guardadas no relevo de sua paisagem construída. A então capital federal em início do século XX, foi repensada para atingir o

status de cosmopolitismo segundo padrões europeus. A política de saneamento, ordenamento urbano e embelezamento do prefeito Pereira Passos foi inspirada na obra de Georges-Eugène Haussmann em Paris, anos antes. A abertura da Avenida Central e a construção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro são resultados dessa inspiração francesa (NEEDEL, 1993, p.12-13). Pode-se considerar que esta reforma foi parcialmente bem sucedida, já que o dito progresso “ilumina apenas uma parte da cidade, deixando o resto mergulhado na escuridão.” (VELLOSO, 1988, p.34)

A intervenção acontece não sem resistência, e desta tensão o Rio talha sua identidade própria de cidade do século XX. A literatura e seus autores, como Lima Barreto e João do Rio presenciam esta mudança e assim atestam em seus escritos o início da nova capital republicana, um recorte desta urbe centenária. São vozes também preocupadas com as raízes culturais da cidade (VELLOSO, 1988, p. 10).

Como um registro de testemunho de suas histórias, a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

literatura dramática também procura de tempos em tempos recriar a cidade e seus habitantes, e às vezes colocando na mão das cidades um dos papéis que protagonizam as ações. Na dramaturgia paulista recente a cidade tem sido tema recorrente, especialmente o submundo de marginalizados envolvidos em tragédias de rua da metrópole (FERNANDES, 2010, p.80). Da dramaturgia para as práticas cênicas, podem-se citar os grupos *Teatro de Vertigem*, o *Teatro Oficina* e o *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* como exemplos emblemáticos na capital paulistana. Em Goiânia, os experimentos do grupo Teatro que Roda, em conjunto com o professor e diretor teatral André Carreira. No Rio de Janeiro, vale mencionar a *Grande Companhia de Brasileira de Mistérios e Novidades* e o *Grupo Tá na Rua*, ainda em atividade. Nesses grupos dentre outros, a cidade se mantém operando como um significante fundamental do acontecimento cênico. É verdade que é uma relação nem sempre amistosa (CARREIRA, 2009, p. 01).

O teatro tem sua capacidade de, em um acordo tácito, oferecer

ao espectador uma viagem que o levará por algum tempo a um outro lugar bem distante do espaço cênico. Esta afirmação é pertinente, sem muitas ressalvas, quando o edifício teatral encerra seus limites de modo bem delimitado. Configuração espacial esta que se consolida no Renascimento, o edifício teatral enclausura espectadores e atores para um acordo tácito de ilusão temporária, secreto para quem está de fora desta comunhão. É no período do Renascimento que a caixa cênica começa a ser esboçada, na transição das estruturas efêmeras dos aparelhos teatrais para os permanentes, “inaugurando o modelo de teatro moderno” (CERRI, 2012, p. 5). Mas o teatro praticado na rua continua e pode se aventurar com o espectador em outra viagem com escalas no mundo real da cidade com seu tempo do agora, e com acordos em que o atravessamento do cotidiano citadino é inevitável. Incluindo os elementos surpresa do cotidiano das ruas, promovendo quebra de expectativas tanto para público/transeunte como para os atores (CARREIRA, 2012, p.192). Gerando um espetáculo em que

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

todos são obrigados a dialogar com o acaso e a imprevisibilidade.

Fazendo um caminho mais retrocedente, chegamos aos postulados do arquiteto bolonhês Sebastiano Serlio, em que as estruturas efêmeras teatrais herdadas do medievo são apropriadas. Na representação dos dispositivos cênicos postulados por Serlio, nota-se um resgate da comédia e da tragédia de espírito clássico, com cenografia análoga para ambos os casos: “casarios, templos, arcos e palácios representando a cidade.” (CERRI, 2012, p. 5). Deste modo o espectador, em uma plateia de uma estrutura efêmera semi-circular, numa planta tal qual os teatros da antiguidade, terá uma visão diferente. Ele passará a ter uma visão do interior do palácio privado, onde estas estruturas costumavam ser assentadas, com “toda a representação da cidade ao fundo” (CERRI, 2012, p.5). Esta configuração realizada em estruturas efêmeras será prontamente emulada “em espaços de arquitetura permanentes, inaugurando o modelo de teatro moderno.” Tal modelo de teatro

efêmero tinha função de “adaptar-se aos espaços existentes no interior de palácios privados.” (CERRI, 2012, p. 5)

De igual modo, o projeto do teatro Olímpico de Vicenza, projetado por Palladio e Scamozzi, em Vicenza coloca o espectador como se estivesse no “interior da sala palaciana” “avistando a cidade ao fundo.” Em um edifício permanente, o palco deste teatro possui uma cenografia de praticamente igual desenho aos propostos por Serlio, acrescidos de janelas laterais e pórticos, combinado com um arco triunfal central (CERRI, 2012, p. 6). Fica evidente que a cenografia, inspirada pelas práticas da antiguidade, traz a cidade para o palco da dos primórdios da caixa cênica encerrada em um edifício teatral.

Neste caminho onde a caixa mágica procura aprisionar um *frame* da cidade, nota-se a possibilidade de se amplificar a percepção do espectador para aquele trecho do tecido urbano. De certa maneira, é um recorte que a boca de cena promove de modo semelhante, séculos mais tarde, ao

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

da ação do registro fotográfico e aos primórdios da arte cinematográfica. Relembrando que no mesmo período renascentista, o tecido urbano começa a buscar na perspectiva monofocal as experiências de valorização de monumentos e edificações-chave na cidade, indicando uma hierarquia visual que a desordem da cidade medieval não apresentava. A boca de cena é o recorte de lugar e tempo em sua função de delimitar o limite do espaço irreal do espaço cênico do espaço real do público. Embora, o palco italiano, em suas delimitações espaciais rígidas e suas funções onde se incluem os sistemas de caixa cênica e boca de cena, já foi desafiado em diversos momentos das artes cênicas, em especial nos anos de 1960 na Europa e Estados Unidos.

Mas esta separação imposta pela boca de cena não impede que objetos do mundo real não sejam incorporados à ação. Segundo, Marvin Carlson, Professor de Teatro nos Estados Unidos²:

² Marvin Carlson é Professor de Teatro e Literatura Comparada no Centro de Graduação da Universidade da Cidade de Nova Iorque (CUNY)

“...qualquer objeto no teatro pode ser ‘emprestado’ do mundo ‘real’ fora do teatro. Claramente, dentre esses objetos, o ator tradicionalmente detém não só o lugar mais proeminente, mas também aquele em que a negociação entre o mundo externo real e o mundo fictício do teatro é mais evidente. (CARLSON, 2016, p.06).

Numa relação mais direta entre teatro, ou melhor, o espaço cênico e o cotidiano da cidade, a negociação pode requerer um acordo mais tenso e até mais frágil. Ao se dispensar os dispositivos que asseguram esse isolamento, o atravessamento da rotina cidadina deve ser considerado como mais um componente do acontecimento teatral. Vale lembrar que a caixa cênica inventada no Renascimento, de algum modo ajudou a isolar a ação do teatro do mundo real exterior. Muito embora no início a cenografia que se apresentava em seus palcos buscava a representação fiel da cidade em perspectiva, como já foi citado anteriormente.³ Em seus

³ Importante salientar que na Renascença, muitas cidades europeias ainda recebiam apresentações teatrais nas praças, e

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

relatos de suas experimentação com o grupo Teatro que Roda em Goiânia, André Carreira, descreve que este “empréstimo”, conforme termo usado por Carlson na citação acima, não ocorre sem muita tensão, é um jogo entre a realidade cotidiana e as imagens teatrais, em que o transeunte, transformado em público pode interferir, se transformando-o em coautor (CARREIRA, 2012, p.193). Entende-se que no caso do teatro de ocupação, termo citado por Carreira para estas suas produções (CARREIRA, 2012, p.192), a boca de cena e a consequente apreciação frontal é inexistente. Neste caso, é possível fazer uma comparação com o teatro de Shakespeare praticado em palco elisabetano, um anfiteatro com teto aberto para o céu, proporcionado à plateia múltiplos pontos de vista. Um teatro cujos efeitos cênicos eram obtidos por sugestão, deixando “possibilidades de interpretação ao público.” (LIMA, 2012, p. 71).

No palco italiano, em suas primeiras manifestações teatrais num edifício enclausurado, a

outros espaços urbanos e também pátios de palácios. (LIMA, 2012, p.67)

representação em perspectiva pode até ser tomada analogicamente como uma representação fiel do pensamento do traçado urbano das cidades do Renascimento. Traçado que buscava como propósito novas relações com o espaço público, de modo a enfatizar pontos de vista, direcionar o olhar do transeunte. A intenção projetual em se abrir bulevares largos e retos⁴ que enquadravam a visada da perspectiva cônica monofocal, encontrava similaridades na representação da cenografia nas caixas cênicas que eram criadas no mesmo período. Entretanto não podemos omitir a presença de uma outra tipologia de edifício teatral que acontece no mesmo período em Londres, em que a natureza cilíndrica do edifício teatral confere outras impressões quanto a apreciação cênica. Esta tipologia também abrigava uma dramaturgia de grande vigor (LIMA, 2012, p. 72) e a dramaturgia de Shakespeare

⁴ Podemos mencionar o relato da proposta do arquiteto Christopher Wren para o novo traçado do antigo distrito da City, de Londres, que consta no capítulo do livro de Lima em que trata dos edifícios teatrais do distrito londrino de Southpark, após a cidade ter sido devastada por um incêndio em 1666 (LIMA, 201, p.30).

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

encenada nesses palcos é um exemplo de sua inegável relevância. Também conhecida como palco elisabetano, esta tipologia é de ocorrência no mesmo período de consolidação da caixa cênica italiana, de apreciação unicamente frontal. O anfiteatro elisabetano é embasado no princípio esférico, que se inspira no teatro greco-romano e vai ser empregado, séculos mais tarde, nas propostas de Walter Gropius e Jacques Polieri, como forma de trazer o ator para perto do público (LIMA, 2012, p.71-72). Seria um outro modo de aumentar a tensão entre o real e o imaginário. Diferentemente de como ocorre no palco italiano, no qual a disposição da plateia em relação ao palco induz a um ponto de fuga central apenas, e pretende fazer o espectador ser levado a um outro mundo que não o da realidade.

Ao pensarmos na relação do teatro com a cidade podemos também citar o período medieval europeu, quando o edifício de uso exclusivo para o teatro desaparece e as próprias manifestações teatrais do período vinculadas à Igreja Católica transbordam dos

seus templos e ganham as ruas, sob a forma de Mistérios. A cidade medieval passa ser o lugar de encontro entre palco e plateia, quando este não participava da própria encenação. Os Mistérios Medievais eram estruturas dramáticas que visavam difundir a liturgia católica (KOSOVSKI, 1992, p.27). O espetáculo dos Mistérios tinha uma duração e uma ocupação nos epaços internos e externos da cidade de tal forma que o espaço cotidiano e seus habitantes estavam imersos no imenso espaço teatral em que a cidade se transformava (KOSOVSKI, 1992, p.27).

Quando se resgata esta prática teatral na rua, em tempos contemporâneos, o que acontece é a revelação de uma cidade fragmentada e descontinuada, que se sobrepõe e que se justapõe em seus diversos tempos. Uma imagem que leva a um dos princípios do diretor teatral Eisenstein, o princípio da montagem, escrito em seu manifesto de 1923. Eisenstein queria um espetáculo... [entre os desejos de descontinuidade] que retire a palavra do centro e nivele

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

o texto com outras linguagens ...”
[...] a palavra se põe como estímulo de mesmo valor que outros originados na cenografia, nos objetos, na gestualidade dos atores e ginastas, nos sons e nas luzes, [...] (XAVIER, 1994: P.360). Aliás, este é um dos princípios centrais da estética da modernidade que se desenvolve na literatura, nas artes plásticas e no teatro, em início do século XX e somente depois se desdobrando em uma teoria do cinema (XAVIER, 1994, p. 360). O filósofo Michel Foucault é outro que menciona esse desejo de descontinuidade, mas de outra forma. Para o filósofo, o tempo seria o senhor do século XIX, do historicismo, do dualismo, cientificismo com excesso de objetividade e um tempo linear, sem distinções e alterações. Já o século XX seria a época do espaço, do simultâneo, da justaposição, do disperso. “Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, como uma grande rede interligando pontos, que lado a lado entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 1994, p. 411).

Outro princípio que pode se encaixar nesta linha de pensamento é alinhar as intervenções teatrais contemporâneas na rua ao conceito de *site specific*, dado seu caráter relacional com o espaço existente e de propriedade efêmera. A transitoriedade e a mobilidade tem sido consideradas como definições atualizadas de trabalhos artísticos alinhados com o termo, segundo discorre Miwon Kwon em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity* (KWON, 2004, p.04). O termo *site-specific* foi cunhado pela primeira vez para práticas ocorridas em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970. Práticas que incorporavam as condições físicas de uma locação para a produção, apresentação e recepção de arte (KWON, 2004, p.01).

Talvez, a ação teatral ocorrida nas ruas, sem a ocorrência de um delimitador físico como ocorre no palco italiano, aguce a tensão entre o real e o ficcional da ação cênica. A materialidade do corpo do ator, a presença de ruídos e sons da cidade não podem mais ser ignorados

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

como acontece num edifício teatral encerrado num espaço que priva o espectador dos acontecimentos da rua. O recorte que a boca de cena proporciona é inexistente, deixando frágil qualquer dispositivo ilusionista oferecido ao público como auxiliar na narrativa da cena. Encenadores, cenógrafos e atores, deverão levar em conta este dado. A partir do início da apresentação, o risco do fluxo desordenado da cidade é iminente. Sem contar com a própria instabilidade do público, que a qualquer momento pode decidir voltar a ser transeunte e seguir seu curso no seu roteiro pessoal. Esta instabilidade evoca o pensamento foucaultiano de heterotopia. Foucault afirma ter a heterotopia o poder de sobrepor em um só lugar real vários espaços, diversos posicionamentos que são incompatíveis, e estarem relacionadas a recortes no tempo (FOUCAULT, 2009, p.418). Elas possuem o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda do qualquer outro espaço real (FOUCAULT, 2009, p.420). Mesmo com o espaço real invadido pelo espaço inventado do teatro, o

primeiro não dispensará suas memórias para receber as da ação efêmera do teatro, o que poderemos entender, pelo pensamento de Foucault como o terceiro princípio da heterotopia, como já citado acima, o da sobreposição (FOUCAULT, 2009: p.418).

A anexação do real é uma característica do teatro contemporâneo, através da prática da pós-produção, enunciada pelo crítico de arte francês Nicolas Borriaud. Esta aproximação com o real não necessariamente descarta o caráter dramático com seu universo mágico da ação cênica. Um processo de composição artística que se assemelha à explicação de Borriaud sobre processo criativo de Marcel Duchamp, quando ressalta a escolha deste por objetos manufaturados (porta-garrafas, urinol,...) para assegurar a operação artística atribuindo-lhes uma nova ideia, inserindo os objetos em um novo enredo (BORRIAUD, 2009, p. 22). O crítico informa que usar um objeto é interpretá-lo e às vezes trair seu conceito, sendo a apropriação a

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

primeira fase da pós-produção, e que ao escolher um objeto ao invés de fabricá-lo é possível utilizá-lo ou modificá-lo segundo uma intenção específica. (BORRIAUD, 2009, p.21-22).

Ainda sobre a anexação do real no teatro, podemos citar a professora e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Silvia Fernandes. A Professora considera a própria escolha de espaços públicos para apresentações com um mecanismo de intervenção direta no real, como um procedimento performativo híbrido que é característica do novo teatro (FERNANDES, 2010, p. XII). Todos esses limites borrados entre o real e o ficcional de certa forma sempre existiram no teatro, variando em maior ou menor rigidez de acordo com a época, mas a reconsideração do que pode ser tomado como lugar teatral parece intensificar o hibridismo que o espaço ganha.

Faz-se necessário destacarmos algumas definições de elementos que constituem o espaço teatral. O teórico estudioso do teatro Patrice Pavis, "O lugar teatral é o prédio e sua arquitetura" [...] mas também o local não previsto para uma

representação onde a encenação escolheu se instalar". O espaço cênico: lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: área de representação e seus prolongamentos para a coxia, a plateia e todo o prédio teatral. O espaço liminar é o que marca a separação (mais ou menos nítida mas sempre inalienável) entre o palco e plateia, ou entre o palco e a coxia. (PAVIS, 2010, p.142)

O que acontece quando a cidade é tomada como espaço cênico é que a objetivação do espaço concreto pode ser tomada como parte do espaço imaginado da ação teatral. Numa oscilação em que o espectador pode se confundir e não mais discernir o que é concreto e o que é imaginado, principalmente quando o atravessamento do real na ação cênica for intensa como ocorre em muito dos espetáculos contemporâneos. Ocorrências até amplificadas quando espetáculos se configuram em espaço limiar pouco nítidos e o espaço do público se mistura ao espaço da ação. Ao tratarmos da incorporação da cidade como cenografia da ação iremos de encontro com algumas questões. Uma é que a cenografia segundo o pesquisador Arnold Aronson é uma arte tridimensional, mesmo quando,

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

na Renascença fosse pensado para apenas um ponto de vista, de um espectador imóvel (ARONSON, 2005, p.98). Assim a cidade, mesmo como um recorte de uma cena, será tomada por sua riqueza volumétrica. Outro aspecto envolve o caráter representacional do teatro que se difere do da pintura porque usa o objeto significado como significantes. Em outras palavras, no palco, uma mesa é representada por uma mesa; uma pessoa é representada por uma pessoa. E o espaço de uma cômodo é representado pelo espaço do palco. (ARONSON, 2005, p.98). Assim, a cidade pode ser tomada também como cidade, mas abrindo possibilidades para que seja lida como outra cidade, de outro tempo e espaço, ainda que fazendo o seu próprio papel na ação.

O papel da cidade numa manifestação pode ser não tão coadjuvante, ou secundário, por ser entendido que o teatro contemporâneo desconsidera hierarquias previamente determinadas como acontecia até o período do teatro moderno. O "textocentrismo" não é mais uma regra onipresente nas montagens modernas e contemporâneas (DE MARINIS, 1998, p.02). O diretor de

teatro e professor, baseado em Florianópolis, André Carreira afirma que sendo o espaço da rua característico por justaposição de usos, então quando o teatro exerce sua operação poética seria impossível tomar a cidade apenas como cenografia, "porque aquilo que poderia ficar atrás da cena como elemento cenográfico sempre ocupará interstícios da dramaturgia porque é um dispositivo vivo por onde circulam pessoas em seu cotidiano" (CARREIRA, 2009, p.04)

Assim, entender o acontecimento teatral na cidade é despertar outras camadas de cidade, em sua riqueza, suas efemeridades e transitoriedades. O acontecimento teatral pode ser tomado como uma abertura de janela para outras camadas da cidade. Abrir janelas, como citadas no início deste artigo, significa evidenciar alguns aspectos por algum tempo, mas jamais interromperão o fluxo contínuo de produção de sentidos de uma cidade. Os aspectos a serem evidenciados na abertura dessas janelas na cidade passam pelo desejo despertar a ressensibilização da cidade. Reforça-se assim o elo estreito entre cidade e teatro que existe desde tempos passados.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Referências bibliográficas

ARONSON, Arnold. Looking into the Abyss- Essays on Scenography. United States of America: University of Michigan Press, 2005.

BORRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

CARLSON, M. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes, v.3, n.1, p.1-19, 17 maio 2016.

CARREIRA, André. Dom Quixote no centro da cidade como exploração dos territórios do real. In: Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII. Org. Evelyn F.W. Lima. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. O Percevejo online, 1. vol. 1 jan-jul2009.

CERRI, Vânia Cristina. "O TEATRO EFÊMERO SERLIANO E O EDIFÍCIO TEATRAL RENASCENTISTA". O percevejo on line, Rio de Janeiro, v.4 n.1, janeiro-julho, 2012.

DE MARINIS, Marco. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo "A Direção e sua Superação no Teatro do Século XX". Belo Horizonte, 1998.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços - Heterotopia In: Ditos e Escritos III Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Forense: 2ª edição, 2009. 1ª edição Gallimard, 1994 (Conferência no

Círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de março de 1967. Architecture, mouvement, continuité, nº 5, outubro de 1984 – Foucault só autorizou a publicação deste texto escrito na Tunísia, em 1967, na primavera de 1984).

[KOSOVSKI, Lidia. Teatro e encenação: um olhar sobre o palco. \(Dissertação de Mestrado\) Rio de Janeiro: Escola de Comunicação / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992. Páginas: 22-44 \(Da liturgia medieval aos mistérios do século XV: as santas escrituras se concretizam no espaço\).](#)

KWON, Miwon. One place after another: site- specific art and locational identity. London: The Mit Press, 2004.

LIMA, Evelyn F.W. Edifícios teatrais na Paris do século XVII à luz da cartografia. In: Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII. Org. Evelyn F.W. Lima. Rio de Janeiro: Contracapa, 2012.

NEEDEL, J.D. Belle Époque Tropical. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras 1993.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tradições populares na Belle Époque. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

XAVIER, I. "Eisenstein: a construção do pensamento por imagens". In: NOVAES, A. Arte pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

Ateliê Morphosis: expografia e cenografia estudos sobre o tempo e o cubo

Niuxa Drago¹

A pesquisa "Cenografia como Campo de Experimentação Arquitetônico", desenvolvida junto ao Departamento de História e Teoria da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, dedica-se à análise das obras de grandes arquitetos que experimentaram o exercício da criação de dispositivos cenográficos. Estes arquitetos estão, em geral, interessados na interação dos corpos com o espaço, e em como o movimento dos corpos e a luz cênica podem transformar a percepção ou construção do espaço que permeiam. O palco é, para eles, uma "caixa de experiências" que permite ensaiar formas ou efeitos que, na realidade arquitetônica, permanecem obnubilados pelas exigências estruturais e, principalmente, do contexto urbano. Thea Brejzek ressalta que estes "arquitetos-cenógrafos (...)" trabalham a cenografia formal, abstrata e simbólica, excluindo a

¹ Professora Adjunta do DHT/FAU/UFRJ. Este trabalho é resultado da pesquisa desenvolvida com a colaboração do bolsista de Iniciação Científica Daniel Disitzer Serebrenick (FAU/UFRJ), e apoio da PR1-UFRJ.

visão do espaço urbano que caracteriza seus projetos de arquitetura." (BREJZEK, 2017: 66, tradução nossa) Para a autora, o trabalho destes arquitetos no palco se caracteriza por grandes dispositivos experimentais. Embora questões urbanas estejam sim presentes nestes espetáculos, em sua maior parte transmutadas em imagens e "movimento", a autora está certa ao afirmar que a criação de dispositivos únicos, que englobam toda a cena e permanecem, transformando-se, durante todo o espetáculo, parece ser uma característica comum.

Thom Mayne é o principal arquiteto fundador do ateliê californiano Morphosis, criado em 1972, que se autodefine, em seu *website*, como "uma prática dinâmica e em evolução que responde à mudança e ao avanço das condições sociais, culturais, políticas e tecnológicas da vida moderna".² Ao definir o ateliê como uma "prática dinâmica e em evolução", o coletivo destaca seu interesse pelo movimento e pela transformação, não apenas da prática profissional, mas dos objetos gerados nesta prática. Daí

² No original: Morphosis is a dynamic and evolving practice that responds to the shifting and advancing social, cultural, political and technological conditions of modern life. Tradução nossa.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

que o Morphosis abrace projetos não apenas de arquitetura e urbanismo, mas de instalações e espaços expositivos, entendendo a arquitetura como um campo ampliado.

No início de sua carreira, no final dos anos 1970, Thom Mayne atendeu a certo pragmatismo funcional modernista, que começou a ser revisto pelo arquiteto com a primeira série de casas na localidade de Veneza, na Califórnia.

Desenvolvemos um discurso direto sobre a conexão (ou desconexão) entre uso e forma, que questiona tanto a prioridade da função durante o processo de concepção como a suposição de que a satisfação das necessidades é o objetivo principal do projeto. (MAYNE *apud* COOK *et* RAND, 1989: 7, tradução nossa).

Os anos de 1980 deram destaque a novas iniciativas, abrindo perspectivas para jovens ateliês como o Morphosis. Convidados para construir o expositor que receberia cadeiras da Vecta num grande *showroom* em Nova Iorque, em 1989, o escritório aplicou suas reflexões pouco pragmáticas. Ao invés de destacar os produtos, os colocou em caixas luminescentes com pequenas frestas por onde o observador podia entrever partes de apenas 6 cadeiras (cada uma “escondida”

dentro de um cubo), escolhidas entre dezenas que a empresa pretendia expor. Os cubos luminosos, suspensos do piso, formavam um pequeno labirinto por onde os visitantes andavam buscando as gretas que permitiam desvendar os objetos expostos em seu interior. O objeto exposto, tradicionalmente *sobre* o cubo, estava agora *dentro* dele. O objetivo do coletivo foi, em suas próprias palavras, “criar interesse através da mistificação, escondendo as cadeiras dentro de um objeto.” (*idem*: 217, tradução nossa)

O dispositivo ressalta a qualidade formal do objeto, em detrimento de seu valor utilitário, porque instiga a curiosidade e propõe novas visões sobre ele, tanto deslocando nossa perspectiva (já que cadeiras, em geral, aparecem assentadas no chão) como fragmentando sua imagem. Ao mesmo tempo, mostra o interesse pelos deslocamentos, pelos fragmentos e pelos ocultamentos, revelado por Thom Mayne:

Nosso trabalho (...) transcreve as complexidades do mundo e a natureza fragmentada, desdobrada e deslocada da existência. Nosso interesse pela indeterminação é paralelo ao nosso interesse pela linguagem formal. Nosso trabalho reitera a natureza inacabada das coisas. Esperamos que desmascare os enganos da primeira aparição e explore o que não vemos. (*idem*:7, tradução nossa)

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Em 1999, o coletivo, encabeçado pela arquiteta Ursula Schumaker, concebe o projeto expográfico *Silent Collisions*, para uma exposição de maquetes do próprio Morphosis, no Netherlands Institute of Architecture, em Rotterdam. Dentro de uma sala expositiva idealmente “neutra”, com dimensões equilibradas, pé direito alto, dotada de urdimento e fechada ao ambiente exterior, o coletivo cria duas camadas de luz: uma iluminação expográfica tradicional, incidindo diretamente sobre as maquetes e pranchas expostas, e uma segunda camada, acima desta, que, presa ao urdimento, atravessa um dispositivo instalado como uma segunda cobertura, translúcida, criando discretas variações de luz no ambiente.

O dispositivo, formado de planos triangulares e trapezoidais pendentes do urdimento, cobrindo quase toda a área da sala, assemelha-se a um telhado translúcido de muitas águas, e se move muito lentamente, mudando suas angulações e abrindo frestas, transformando-se e promovendo mudanças quase imperceptíveis no ambiente da exposição. Simula, assim, a incidência solar, componente tão essencial na apreciação da arquitetura, que

muitas vezes é esquecido. Inevitável é lembrar a tão reproduzida definição de Le Corbusier: “arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”.³ Numa exposição sobre arquitetura, o Morphosis nos faz lembrar, fenomenologicamente, da importância da luz e da longa duração na contemplação do objeto arquitetônico.

No *website* do Morphosis, a instalação é descrita como “um relógio abstrato, movendo-se a uma velocidade quase imperceptível”.⁴ No mezanino da sala de exposição, os arquitetos posicionaram uma cadeira, para que o dispositivo pudesse também ser admirado, como uma maquete 1:1 (ou, segundo consta do memorial do projeto, “uma transformação do espaço numa escala de um-para-um.”), que completava seu ciclo a cada uma hora. Expunha-se, assim, na sobreposição de um espaço dinâmico a um espaço estático (o térreo da galeria, com os

³ A frase tão citada, no original “*L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*”, aparece em *Vers une Architecture*, editado pela primeira vez em 1923.

⁴ Este trecho e os subsequentes atribuídos ao Morphosis foram traduzidos diretamente do *website* pela autora. Ver *Morphopedia – Architecture* <<https://www.morphosis.com>> acesso em 16/08/2019

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

expositores tradicionais), uma escala de tempos, ou tempos dentro de tempos, como uma das qualidades intrínsecas da arquitetura e da cidade.

Nossa experiência da forma construída muda com a luz, temperatura e clima ao longo do dia, enquanto a própria fisicalidade de um edifício muda ao longo das estações e anos (...). Repetindo a transformação diurna da arquitetura, a estrutura da exposição move-se de forma quase imperceptível, percorre o ciclo completo de um dia no período de uma hora. Tornou-se um relógio abstrato.” (Morphosis)

Poderíamos traçar um paralelo entre a “performance” desse espaço e os objetivos de Robert Wilson em trabalhos como *Einstein on the Beach*, do qual Salter afirma: “a arqui-cenografia lírica e vagarosa de Wilson criava um evento performático que não era mais dominado pelo desenrolar do tempo do relógio (*chronos*), mas pelo ‘tempus’, o “tempo vivido” percebido pelo sentido do espectador”. (SALTER, 2010: 60, tradução nossa)

O projeto da exposição *Silent Collisions* foi premiado pelo American Institute of Architects e o coreógrafo Frédéric Flamand (Charleroi Dance) vislumbrou ali um espaço para experimentar a interação dos bailarinos com os

limites do espaço e a luz, convidando o Morphosis para a construção de um espetáculo a ser apresentado na primeira Bienal de Dança de Veneza, em 2003, cujo tema era exatamente ‘corpocidade’. Interessado em espaços físicos conceituais, Flamand vinha trabalhando, desde 1998, num projeto de colaboração com diferentes arquitetos, de forma a experimentar suas sugestões espaciais na criação coreográfica. Nestas colaborações, havia criado junto a Diller+Scofidio (*Moving Target*, 1996 e *EJM I e II*, 1998), Zaha Hadid (*Metápolis*, 1999) e Jean Nouvel (*The Future of Work*, 2000 e *Body/Work/Leisure*, 2001).

Para o espetáculo criado junto com o Morphosis, a ideia do dispositivo usado na exposição foi mantida, bem como o título *Silent Collisions*, que traduzia a relação dos corpos com o espaço da cidade. As coreografias de Flamand foram inspiradas pelas descrições de cidades imaginárias feitas por Ítalo Calvino em “As Cidades Invisíveis”.

Apresentado no Teatro alle Tese, no Arsenal de Veneza, o espetáculo foi montado num espaço cênico bifrontal, com as arcadas do galpão limitando lateralmente o dispositivo e participando da

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

configuração cênica. Três grandes planos – cada um deles recortado em painéis triangulares e trapezoidais, deixando passar a luz entre esses fragmentos – formavam uma caixa cênica, uma espécie de cubo branco: um plano paralelo a cada a arcada e um plano formando o teto. Os painéis foram construídos com armação metálica e tecido translúcido tensionado, de forma a não impedir a passagem da luz. Seus vértices pendiam do urdimento por uma rede de cabos, como numa grande marionete de fios, e podiam ser desnivelados, desmontando aos poucos o cubo inicial e reconfigurando o espaço com formas angulares e quebradas. “Flamand orquestrou projeções de texto e imagens como marcadores de lugares, e de bailarinos virtuais, como referências literais ao modo contemporâneo de navegar o mundo (a internet)”. (WEINSTEIN: 2008, 30)

Segundo o memorial do projeto cenográfico, “Espaço e dançarino unem-se neste dispositivo *quadridimensional* de níveis fixos e cinéticos, quebras, planos inclinados e ondulações” (Morphosis, grifos nossos). Ambos os elementos – espaço e dançarino – se movimentam, às vezes ditando, às vezes acompanhando o

movimento do outro. Os arquitetos se orgulham de oferecer ao coreógrafo “a ferramenta para operar no ambiente da performance, para coreografar não apenas os dançarinos, mas também o espaço”. Desta forma, tanto coreógrafo quanto arquiteto buscam criar um espetáculo onde esteja representado o diálogo entre corpo e cidade.

Iniciando-se como um cubo branco, o dispositivo adquire 11 conformações diferentes, relativas a 11 das cidades imaginadas por Calvino. Embora sejam configurações dinâmicas, o memorial do projeto destaca a referência ao cubo como uma espécie de “regulador referencial” da forma: “Como um *dispositivo de simetria formal e temporal*, a estrutura começa e termina como uma forma platônica - um cubo. Ao longo da performance, os planos do cubo se dobram para cima ou para baixo para animar o ambiente.” (Morphosis, grifos nossos)

Este pequeno trecho serve como uma chave importante para a leitura de diversos projetos arquitetônicos do coletivo. Podemos analisar dois projetos de edifícios educacionais concebidos em momentos próximos aos da

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

instalação e do cenário *Silent Collisions*. A *Diamond Ranch High School*, projeto de 1996, inaugurado em 1999, é um dos mais importantes do Morphosis que, segundo Cohen, consegue renovar a imagem das instituições públicas norte-americanas a partir dele. (COHEN, 213: 461) Trata-se de um conjunto de unidades da escola, articuladas por uma avenida central que se implanta em diagonal no sítio. A fragmentação e deformações dos volumes, segundo os arquitetos, inspiram-se nas “formas irregulares e intrinsecamente instáveis do sopé de Los Angeles”, mas essa relação com o contexto não é tão flagrante quanto a lembrança, ainda presente, dos prismas regulares que deram origem aos volumes.



Figura 1 - *Diamond Ranch High School*. (Morphosis Architecture, 1996) Fonte: Wikimedia Commons (Library of Congress - foto: Carol Highsmith)

O mesmo acontece num dos projetos mais polêmicos do Morphosis, o da nova sede da *Cooper Union School* de Nova Iorque, concebido em 2006 e

concluído em 2009.⁵ Aqui, mais uma vez, é clara a origem do objeto, cujo ponto de partida do processo de concepção pode ser remetido a um paralelepípedo derivado da completa ocupação da quadra novaiorquina. A regularidade do volume é quebrada por um movimento expansivo que vem de seu centro e corresponde ao prisma da escada, local de convivência com lances e passarelas irregulares que se expandem para “rachar” o paralelepípedo e abrir a visão para o núcleo comunitário interior desde a fachada ou, segundo o memorial do projeto, “conectando o coração criativo e social do edifício com a rua”.



Figura 2 - Novo edifício da Cooper Union (Morphosis Architecture, 2006). Fonte: Wikimedia Commons (foto: short.dale)

⁵ A polêmica que envolve o projeto diz respeito aos altos custos com os quais a escola teve que lidar para a construção, o que, coincidindo com a grande crise norte-americana de 2008, consumiu os fundos legados pelo fundador Peter Cooper, levando a instituição, que fora gratuita por 150 anos, a iniciar a cobrança de mensalidades. O documentário *Ivory Tower*, de Andrew Rossi, vencedor do Festival de Sundance de 2014, questiona a necessidade da construção da nova sede e mostra o movimento em defesa da gratuidade da Cooper Union. O movimento ganhou adesões como a de Barack Obama, que mediou o acordo da Direção com os estudantes que ocuparam a sede da escola em 2013.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

A fragmentação do objeto mantém-se a uma distância da origem formal suficientemente curta para nos permitir remontar ao cubo e, assim, recriar a dinâmica da transformação em nossa imaginação. A imagem do cubo nos permite visitar a simetria formal e, também, o momento original que deu início à concepção processual ou, em outras palavras, à atuação das forças transformadoras que geraram o objeto final. Essas forças, visíveis e atuantes no espetáculo coreográfico, podem ser apenas intuídas no objeto arquitetônico. O arquiteto, no entanto, não desiste de aproximar a arquitetura destas qualidades da performance.

“Como a arquitetura poderia ser proposta como processo evolutivo ao invés de entidade fixa no tempo e no espaço?” (MAYNE *apud* WEINSTEIN, 2008: 30, tradução nossa) Esta é a pergunta a que Thom Mayne procura responder quando chama nossa atenção para o tempo do sol sobre a arquitetura, ou quando nos propõe remontar formalmente a transformação do cubo.

A instalação/cenário *Silent Collisions* participa de uma coleção de modelos 1:1 que tem adquirido importância crescente desde a

década de 1960 e, segundo Brejzek e Wallen (2018), se tornaram as grandes estrelas dos anos 1980 nos dois maiores eventos internacionais de arquitetura e cenografia: A Bienal de Arquitetura de Veneza e a Quadrienal de Praga. Para os autores, os modelos 1:1 não são representacionais nem iterativos, mas autônomos, ou seja, instauram eles mesmos uma experiência espacial conceitualmente significativa e atingem em cheio o observador com seu poder de imersão:

Em tais escalas, o modelo criado para a exposição torna-se um espaço e um volume interior experiencial, o que o faz performativo e autônomo. Para além da mera exposição representativa, ele é cada vez mais construído apenas para exibição, afirmando seu status autônomo como um objeto ou ambiente físico cosmopoético ou uma criação de mundo. (BREJZEK *et* WALLEN, 2018: 133, tradução nossa)

No lírico projeto de instalação *Snow Show*, para a exposição de inverno ao ar livre de Rovaniemi, na Finlândia, em 2004, o coletivo Morphosis faz uso das qualidades da água para responder à criação de uma arquitetura “performativa”. Três meses antes da construção, cápsulas de líquido anti-congelante vermelho foram afundadas num lago. Quando o lago congelou, foram extraídos dele os blocos de gelo, alguns

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

destes com as capsulas em seu interior. No pavilhão construído, também um modelo 1:1, contrastam, de imediato, blocos inteiramente sólidos, com outros que mantém em seu interior o líquido fluido vermelho. Num outro tempo contado pela instalação, no entanto, pode-se assistir à mutação do objeto como um todo, tanto pela potencialização dos efeitos luminosos nas superfícies de gelo, como pela transformação dos estados da água.

A instalação reafirma o interesse do coletivo nos conceitos que envolvem o tempo, manifesto pela luz, pelos ciclos naturais, e pelas transformações do cubo.

Como nossa exibição do N.A.I. [Netherlands Institute of Architecture] desafiou os espectadores a perceberem a passagem diurna do tempo biológico, este projeto [Snow Show] provoca o público ao examinar o processo de produção ao longo do tempo sazonal (...). Esse processo, com sua cronologia biológica e estrutura experimental resultante, está inextricavelmente ligado a ideias sobre a natureza, a progressão do tempo, a entropia e os ciclos de vida que permeiam nosso corpo de trabalho mais fixo e permanente. (Morphosis)

Referências Bibliográficas

BREJZEK, Thea; WALLEN, Lawrence. *The Model as Performance - staging space in theatre and architecture*. 1º ed. London/New York: Methuen/Drama, 2018.

BREJZEK, Thea: Between Symbolic Representation and New Critical Realism: Architecture as Scenography and Scenography as Architecture. In: MCKINNEY, J. et PALMER, S. (ed.) *Scenography Expanded - an introduction to contemporary performance design*. London: Bloomsbury, 2017. pp.63-78
COHEN, Jean-Louis. *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COOK, Peter; RAND, Georg. *Morphosis: buildings and projects*. Vol.1. NY: Rizzoli, 1989.

SALTER, Chris. *Entangled: technology and the transformation of performance*. Cambridge/London: MIT Press, 2010.

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

CONFERÊNCIA

Os Teatros da América Latina¹ – TTLA-TELA

Doris Rollemberg²

Dilatando perspectivas

Em 2011 participei como artista convidada da Mostra Nacional Brasileira na Quadrienal de Praga 2011: Espaço e Design Cênico com a cenografia de Fábulas Dançadas de Leonardo da Vinci.³

A participação na Quadrienal de Praga 2011 (PQ'11) me proporcionou a abertura de outros horizontes que enriqueceram a minha prática profissional como professora e como cenógrafa.

Avistei um espaço de compartilhamentos onde a voz do cenógrafo se destaca. Igualmente, grifa-se o olhar dos demais designers da cena. Um campo no

qual o objeto de estudo deriva, de forma direta, da prática profissional. Artistas-pensadores, artistas-professores fazendo arte, produzindo obras assim como produzem conhecimentos.

Em decorrência dessa perspectiva, me inscrevi na WSD13. A obra cenográfica foi selecionada, e desse modo, participei como expositora no World Stage Design 2013⁴ com a maquete-objeto Grafismos a partir da cenografia para Grafismos⁵.

Havia defendido a tese A cenografia além do espaço e do tempo. O Teatro de dimensões adicionais⁶ em outubro de 2008, e

¹<http://teatrosdelatinoamerica.com/en/index.html/https://www.theatre-architecture.eu/project-ttla-tela.html>. Ver também: www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Bstate_id%5D=38

² Arquiteta, cenógrafa e doutora em Artes Cênicas. Professora da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Curadora e Coordenadora do Brasil do TTLA-TELA. Membro da OISTAT.

³ A Mostra nacional ganhou a *Triga de Ouro*, prêmio máximo da Quadrienal de Praga 2011. Foi apresentada posteriormente na FUNARTE de São Paulo em dezembro de 2011. Seguindo em 2012, para o Festival Internacional de Salisbury no Reino Unido. A exposição fez parte do evento do Ano do Brasil em Portugal no MUDE - Museu do Design e da Moda de Lisboa em 2012.

⁴ Ver em www.wsd2013.com A Mostra Scenofest reuni uma coleção de obras a partir da seleção internacional de designers para performance. A proposta curatorial da WSD13 tinha como meta, explorar outras formas de exposição para as obras selecionadas dos designers da cena. A edição de 2013 foi realizada na Royal Welsh College of Music and Drama em Cardiff, País de Gales.

⁵ A obra Grafismos que deu origem a maquete-objeto Grafismos estreou na Galeria 1 da Caixa Cultural no Rio de Janeiro em 2010, sendo projetada como espaço instalativo e performativo para a companhia de dança contemporânea Staccato/Paulo Caldas. Duas outras temporadas aconteceram na Caixa Cultural de São Paulo e no Teatro Sérgio Porto no Rio de Janeiro.

⁶ Tese defendida no PPGAC- UNIRIO com a orientação da Professora Doutora Lídia Kosovski. O conceito de *geométral* foi por mim desenvolvido na investigação. A concepção parte do estudo da geometria do espaço cênico e da relação temporal como quarta dimensão espacial. Dimensão

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

desde 2011 estudava possíveis materializações dos conceitos investigado na pesquisa. Pretendia concretizar em obra, potenciais grafias para esquematizar as dimensões adicionais do espaço.

Desse modo, a participação na WSD13 revelava-se como oportunidade para consolidar em obra, a minha prática profissional por meio de outra perspectiva.

revelada pela ocupação e pela movimentação do ator no espaço. Relação perfeitamente clara, estudada e aplicada à cena há mais de cem anos. A pesquisa traçou o paralelo do espaço cênico com a noção de **campo** da Física, permitindo a explicitação do Teatro (e do teatro) como *espaço multidimensional*. Dessa forma, o *geométral* é entendido como um esquema dinâmico que revela a cinética da cena para o Teatro de dimensões adicionais. A teoria de *campo* foi introduzida pelo cientista britânico Michel Faraday que elaborou experimentos com eletricidade e magnetismo no século XIX. O cientista “visualizou linhas de força, que como longos ramos espalhados a partir de uma planta, emanavam magnetos e cargas elétricas e se difundiam em todas as direções, enchendo todo o espaço.” Um campo é definido como “um conjunto de números definido em cada ponto do espaço, que descreve completamente uma força nesse ponto”. KAKU, 2000: 44.

Faraday chegou a esse conceito na comparação com um campo arado. Um campo arado é um espaço bidimensional, porém em cada ponto desse campo pode conter várias indicações, referências ou números, como por exemplo, a quantidade e o tipo de sementes. O *campo* de Faraday ocupa um espaço tridimensional (três eixos de referências) e, para cada ponto do espaço, há seis números que descrevem linhas de força elétrica e magnética. No *campo*, em cada ponto do espaço, pode existir um conjunto de forças que descreve a intensidade e a direção das linhas magnéticas, e ainda, outros pontos podem descrever o campo elétrico. A ideia de cotejar a noção de *geométral* que eu estava projetando com o conceito de *campo* partiu do cenógrafo Helio Eichbauer que, em entrevista por mim realizada no dia 18/12/2007, definiu o espaço cênico como um *campo*. Na verdade, o *campo* só passa a existir quando é implantado o traçado do *geométral* no espaço cênico.

Outro passo nessa direção foi dado, quando em 2014 fui convidada pelo cenógrafo e professor Ronald Teixeira para atuar como Co - Curadora da Representação Brasileira na 13^o Quadrienal de Praga: Espaço e Design da Performance (PQ'15)⁷.

⁷ Ronald Teixeira foi o Curador da Representação Brasileira. Exerci a Co-Curadoria, fui autora da ideia para a Proposta Curatorial, além de autora do projeto expográfico da Seção dos Países e Regiões da Representação Brasileira. A Quadrienal de Praga 2015 nos convidou a refletir sobre as noções de *SharedSpace: Music Weather Politics*, lido por nós como *Espaço Compartilhado: Sonoridade Atmosfera Políticas. Tudo Por Recomeçar (Everything to Start Over)* foi o título adotado pela Representação Brasileira.

“Não olhar o passado como algo a ser recuperado como força original, como verdade ao pé da letra, mas quer capturar o movimento contínuo da descontinuidade, o turbilhão de imagens que se sobrepõem, (...) de coisas que se desfizeram, destruíram, enterraram. Mas estão lá, aí, aqui: trabalhando, olhando para nós, provocando nossa reflexão. *Tudo por recomeçar.*” DA SILVA, 2008:309.

A Curadoria brasileira optou por Políticas para o desenvolvimento do projeto curatorial. A proposta tinha como ponto de partida a investigação da existência de um *lugar* prévio a ser desenhado pelo designer como espaço singular. Objetivávamos revelar, dessa maneira, o *lugar* idealmente construído e habitado pelo designer como um espaço anterior à criação do espaço da cena. Buscávamos o compartilhamento da sua *confissão criadora* ao revelar o nascimento da ideia. Propúnhamos ainda, a possibilidade de revisitar, de refazer o instante do *start* criativo transgredindo para outros possíveis caminhos ou para a criação de obras originais. Planejavamos com a proposta, desvendar a ‘cenografia invisível’ (ver texto de apresentação Curatorial da Sodja Lotker no site www.pg15.cz) que é anterior ao projeto cenográfico como um espaço idealizado e utópico. Ao tornar visível a percepção dos espaços subjetivos dos criadores da cena, o agrupamento das obras propunha a fundação de um *campo-paisagem*, igualmente, coabitado pelo visitante-observador. Pretendíamos deste modo, a instauração de uma arena pluridimensional onde a multiplicidade de olhares coabitasse um vivo território cinético. Esperávamos, portanto, tornar visível a percepção de espaços particulares e subjetivos que atuam como um *campo* de força quando reunidos e quando, em superposição, fundam uma paisagem. Assim, planejamos cartografar cinéticos territórios dos desejos. Diferentemente do proposto

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Acredito que esse caminho, aliado a minha trajetória profissional como professora e como cenógrafa, me encaminhou ao convite para integrar o quadro do projeto Os Teatros da América Latina (TTLA-TELA). Fui convidada pelo arquiteto José Luís Ferrera, presidente da OISTAT Espanha e pela cenógrafa Claudia Suarez⁸

Participo do TTLA-TELA atuando como Curadora do projeto e Coordenadora do Brasil desde 2016. É a função curatorial o papel

para a maquete-objeto *Grafismos*, que apresentei na WSD13, dessa vez o observador não é fixo e nem tão pouco solitário. Além dos múltiplos pontos de vistas, o observador precisa se movimentar pelo espaço e ainda, para visualizar o interior das obras, precisa movê-las verticalmente. Essa observação é feita, igualmente, através de um *peep hole*. A obra inserida no interior de uma esfera, configura, do mesmo modo, um *peep box* onde habita a obra miniaturizada. O interior das esferas abrigava as obras originais especialmente compostas para a Mostra Países e Regiões da Representação Brasileira da Quadrienal de Praga 2015. Na tampa do *peep hole*, que ocultava a visão do interior da esfera, havia uma foto com a imagem da obra que deu origem ao trabalho inédito. Foram convidados 29 designers da performance de diferentes gerações e regiões do Brasil para a produção dos trabalhos. Os artistas deveriam conceber as obras a partir da reavaliação dos seus processos criativos para um projeto de encenação por eles realizado anteriormente. Ressaltando que a concepção da obra não deveria ser a memória do projeto realizado. A criação deveria ser traçada como um movimento contínuo de descontinuidade, da ideia do nosso *eterno retorno*.

⁸ Cenógrafa chilena sediada em Paris. Doutora em Estudos Teatrais pela Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Sua tese investiga o processo criativo de cenógrafos latinos americanos e europeus, objetivando explorar as possíveis redefinições de suas funções. Fui uma das cenógrafas investigada, por meio de entrevistas e ainda, através do estudo de casos de alguns projetos cenográficos por mim realizados.

que me cabe nessa história, uma vez que não atuo como pesquisadora de arquitetura teatral.

São os planos derivativos do escopo inicial do projeto que me competem, e onde me encontro nesse momento. A Investigação passa por um período de reestruturação com novas metas sendo elaboradas, como por exemplo, a abertura de três janelas no já efetivado site do TTLA-TELA. O objetivo será abrigar pesquisas existentes, depoimentos de cenógrafos e arquitetos, além de obras artísticas. Esperamos lançar a ideia no Seminário Internacional de Cuba em janeiro de 2020.

O projeto

O projeto Os Teatros da América Latina é espelhado na pesquisa Theatre Architecture in Central Europe (TACE⁹) e tem

⁹ O resultado do TACE pode ser conhecido no site do projeto e na publicação organizada por Igor Kovacevic, em 2010, *Beyond Everydayness: Theatre Architecture in Central Europe Hardcover*. -www.theatre-architecture.eu/project-archive.html; www.theatre-architecture.eu/about-tace.html; <https://www.facebook.com/TACE-Theatre-Architecture-in-Central-Europe-192031846147/>

A coordenação do site e do projeto do é do Ondrej Svoboda, Diretor adjunto do Instituto

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

como objetivo principal, a catalogação dos mais significativos teatros¹⁰ da América Latina do período colonial ao século XXI.

A pesquisa visa inventariar alguns espaços teatrais latinos americanos que possuam relevância arquitetônica e/ou histórica. Compondo, portanto, um importante acervo inédito, ao expor desenhos, plantas, fotografias e o breve histórico dos espaços selecionados.

A iniciativa conta com a participação de 55 professores-arquitetos-cenógrafos de 14 países como México; Costa Rica; Venezuela; Colômbia; Bolívia; Peru; Argentina; Chile; Paraguai; Uruguai; Portugal; Espanha; República Tcheca e Brasil, cuja função é coordenar as equipes de colaboradores em seus países.

Deste modo, o projeto Os teatros da América Latina é composto por diversos pesquisadores de diferentes países

com características muito diferentes entre si. Soma-se ainda, na constituição do fórum, uma curiosa característica do projeto: a existência de interlocutores e coordenadores sediados na Europa (Espanha, Portugal, França e República Tcheca). Uma iniciativa significativa composta por distintas perspectivas.

Reconhecemos o quanto o projeto é extremamente difícil e ambicioso. No que diz respeito ao amplo período de tempo do objeto estudado, como igualmente, em relação à vasta extensão territorial da América Latina a ser inventariada.

Entretanto, essa mesma condição pode ser vista como questão motivadora. A ideia inédita e audaciosa desafia todos os envolvidos.

A formação do fórum original e permanente, reunindo professores, cenógrafos e pesquisadores latinos americanos e europeus, além da inexistência da catalogação dos teatros latinos americanos são questões que nos

de Teatro - ATI de Praga, sendo Jan K. Rolnik o seu assessor.

¹⁰ - Trabalho com a diferenciação proposta por Peter Brook entre Teatro com t maiúsculo e teatro com t minúsculo. Segundo o encenador, Teatro é o ato teatral e teatro o um espaço físico. BROOK, 1999:78.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

encoraja a prosseguir como uma obra em progresso.

Da mesma forma, foi a criação da potente rede que determinou o acolhimento do TTLA-TELA pela OISTAT (Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre), incorporando a iniciativa como projeto da organização desde 2017.

A composição do amplo grupo de trabalho e o compartilhamento de ideias e informações possibilitará outros desdobramentos, para além do inicialmente proposto pela investigação, como a promoção de parcerias entre Universidades, intercâmbios, dentre outras possibilidades de futuros projetos.

A primeira exposição do TTLA-TELA ocorreu em outubro de 2016 em Sevilla, no OISTAT Seville16 Meeting¹¹, encontro promovido pela OISTAT Espanha.

¹¹ www.oistatsevilla16.com A mesa do lançamento do projeto foi composta por José Luis Ferrera, José Manuel Castanheira, Claudia Suárez, Doris Rollemberg, Marcelo Jaureguiberry, Ondrej Svoboda e Jan K. Rolnik. Estando também presente a cenógrafa Aby Cohen, na ocasião vice-presidenta da OISTAT.

Na ocasião, as primeiras diretrizes do projeto foram apresentadas e discutidas pelos poucos coordenadores presentes. Mesmo assim, Sevilla16 foi o importante primeiro passo para a composição inicial da rede de colaboradores¹². Sendo também, o marco do projeto, quando projetávamos a concepção do traçado e a formatação para o esquema de trabalho.

De 2016 até o presente momento, diferentes proposições do escopo do plano foram esquematizadas, incluindo diferentes propostas do recorte temporal.

Embora algumas definições tenham sido estabelecidas desde o primeiro momento, como a escolha do formato final como um catálogo virtual, a seleção das configurações espaciais dos teatros inventariados permanece

¹² Vale destacar, que nessa oportunidade, participamos de reuniões com Ondrej Svoboda e Jan K. Rolnik que nos apresentaram o projeto TACE. Suas expertises em documentação, formação de banco de dados e desenvolvimento de mídias, não apenas para o TACE, como também para a Quadrienal de Praga, são importantes contribuições para o TTLA-TELA. A parceria nos permite contar com referências objetivas. A transferência de informações é fator fundamental para que o trabalho de investigação possa ser desenvolvido a partir de um sistema de sucesso.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

como questão ainda em planejamento. A discussão não se fechou.

Outra questão merece também ser ampliada: interessa ao estudo refletir sobre as influências da Espanha e de Portugal na construção do legado latino americano. Deveríamos ir além. Precisaríamos, do mesmo modo, investigar a relação como uma via de mão dupla, verificando igualmente a repercussão da América Latina na Europa.

A partir desse aspecto, um tema merece atenção. A relação Europa ↔ América Latina pode ser realmente considerada como uma via de mão dupla no trânsito de influência entre os dois continentes?

Enfim, futuras possibilidades de questionamentos, para além da catalogação dos espaços teatrais latinos americanos, o que por si só, certamente, já representa um extenso e fundamental estudo.

De qualquer modo, para a primeira fase do trabalho, o desenho do projeto prevê dois

segmentos de estudos com desenvolvimento simultâneo.

O primeiro estudo visa identificar historicamente, de forma concisa, alguns espaços teatrais do período colonial e da fase imediatamente posterior à independência de cada país latino americano. Essa seção poderá ser descrita por listagem ou tabela esquemática com os nomes dos espaços, local de edificação e data de construção¹³.

O segundo segmento de pesquisa propõe inventariar os espaços teatrais a partir de quatro tipologias ou configuração espacial: espaço ao ar livre, teatro com proscênio; arena e espaços com configurações variáveis. Para tal, a pesquisa apresenta breve histórico sobre a construção dos espaços, expondo ainda, plantas baixas, cortes e fotos.

Em maio de 2017, o segundo seminário para o projeto Os Teatros da América Latina (TTLA-TELA) foi realizado em Setúbal, Portugal: 1º Encontro Internacional Casa da Baía,

¹³ Segmento do projeto ainda não desenvolvido.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Setúbal, Portugal¹⁴. O evento teve como um dos objetivos a preparação de materiais (vídeos e textos) para a defesa de projeto junto à OSTAT.

O encontro em Portugal foi uma importante oportunidade, não apenas para desenvolvermos os fundamentos de defesa de projeto, mas, sobretudo, pela existência da vasta programação composta por palestras e reuniões. Em Setúbal, diversos pesquisadores originalmente envolvidos no projeto Os Teatros da América Latina puderam comparecer. Assim como também, estiveram presentes como palestrantes ou participantes do evento, outros investigadores, arquitetos e cenógrafos não inicialmente pertencentes ao TTLA-TELA. Desse modo, o encontro foi uma circunstância excelente para a incorporação de novos colaboradores ao projeto.

¹⁴ O encontro contou com extensa e produtiva programação elaborada e coordenada pelo arquiteto, cenógrafo e professor da Universidade de Arquitetura de Lisboa, José Manoel Castanheira. O programa do seminário com os resumos dos textos e com as informações sobre os seus participantes está disponível para download: <https://www.dropbox.com/s/fizkyixllsznrf0/Setubal%20Final%20Program.pdf?dl=0>
Um filme sobre o projeto, com direção de Pedro Castanheira, cineasta português, foi produzido e pode ser visualizado em <https://vimeo.com/224064338>.

Etapa seguinte a Portugal, em junho de 2017, o projeto Os Teatros da América Latina foi defendido pelo arquiteto e Coordenador geral da pesquisa, José Luís Ferrera, na assembleia geral da OISTAT durante a WSD17 (World Stage Design)¹⁵. Evento que teve a cidade de Taipei como sede. O TTLA-TELA foi abraçado pela OISTAT e incorporado como projeto da organização internacional¹⁶.

Assim, de modo inclusivo, o TTLA-TELA foi também exposto no evento comemorativo dos 50 anos da OISTAT em Cardiff, País de Gales em agosto de 2018. Na ocasião, a apresentação objetivava ampliar a ideia do projeto como investigação transversal, convidando as comissões de trabalho da OISTAT (pesquisa, arquitetura e educação) a colaborar com Os Teatros da América Latina. Importantes contribuições à pesquisa poderão ser produzidas a partir dessa proposta.

¹⁵ ver em: www.wsd2017.com

¹⁶ ver em: www.oistat.org. A condição de pertencimento à OISTAT facilitará futuras oportunidades de parcerias entre Universidades, Instituições e Organizações.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVjornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

Um dos propósitos do projeto é a promoção de encontros e seminários. De tal modo, de 28 de novembro a 01 de dezembro de 2018 foi realizado o 2º Colóquio Internacional TTLA -TELA: "Os caminhos transatlânticos do teatro: América, Europa e África (Espaços arquitetônicos teatrais e do espetáculo) em Mérida, Yucatán – México¹⁷.

Outra etapa prevista no cronograma original do projeto ocorreu no dia 07 de junho do corrente ano de 2019, quando participamos no segmento Historiografias, Teorias e Colaborações da PQ Talks¹⁸ na Quadrienal de Praga 2019 (PQ'19) na cidade de Praga, República Tcheca.

Apresentar o projeto TTLA-TELA na PQ'19, expor as suas realizações até o presente momento, e ainda, apontar para

¹⁷ O colóquio contou com a programação elaborada e coordenada por Dr. Oscar Armando García, professor na Faculdade de Filosofia e Letras da UNAM e da Pós-graduação em Literatura e História da Arte na mesma universidade. Dr. Garcia é também o Coordenador do Colégio de Drama e Teatro da Faculdade de Artes na Universidade Autônoma do México - UNAM.

¹⁸ A mesa foi composta por José Luís Ferrera, Cláudia Suarez e Doris Rollemberg. A exposição recebeu o título de "*How can we write about historiography and memory of the theatrical spaces in Latin America?*"

os desdobramentos e para as propostas futuras representa um importante feito. Uma significativa meta alcançada diante da magnitude do evento.

A Quadrienal de Praga é o maior evento na sua área no mundo. Reuni pesquisas e obras contemporâneas de mais de 70 países em diversas disciplinas e gêneros do design da performance¹⁹. Portanto, a Quadrienal de Praga é notável por acolher, promover e difundir discussões a respeito do espaço teatral e da cena contemporânea. Destacando-se como ambiente fundamental de reflexão. Um espaço valioso para investigar o lugar teatral como espaço de ação e de mudança. Sendo, consequentemente um campo fértil para o compartilhamento de informações e de ideias. Além de proporcionar a oportunidade de questionarmos metodologias e processos da investigação.

O painel de discussão na PQTalks foi desenvolvido a partir

¹⁹ Cenografia; figurino; iluminação; sonoplastia; site specific; performances multidisciplinares; artes performativas e arquitetura teatral para dança; ópera e teatro.

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

de três segmentos. A primeira parte apresentou o projeto, descrevendo os seus objetivos. A segunda etapa expos as atividades e as metas concluídas. E a terceira parte do painel introduziu os futuros projetos, ainda em processo de desenvolvimento conceitual.

Igualmente, fizemos as primeiras comunicações sobre o Seminário Internacional que acontecerá em Cuba em Janeiro de 2020.

A pesquisa Os Teatros da América Latina trabalha, primeiramente, com o levantamento das questões projetuais e historiográficas dos espaços teatrais selecionados. Entretanto, o estudo vai além ao propor o cruzamento de subsídios de diferentes ciências ou matérias, enriquecendo a investigação para além da catalogação dos espaços com o inventariado de dados e de terminologias da arquitetura teatral.

O projeto ilumina o que se encontra disperso ao propor também, em sua próxima etapa, relacionar algumas pesquisas

existentes sobre a matéria, permitindo que esse conhecimento possa ser transferido e, desse modo, utilizado para o processo de criação de novos estudos, ou ainda, possibilitando a sua utilização para a fundamentação de projeto de espaços teatrais.

A investigação pretende, portanto, construir uma potente ferramenta de instrumentalização, que poderá ser deslocada e aplicada para o estudo da cena, da cenografia, da arquitetura e da história.

O projeto Os Teatros da América Latina tem como meta principal a composição do arquivo virtual. Trabalho atualmente em desenvolvimento, sendo a sua veiculação disponibilizada paralelamente à execução da pesquisa, portanto, tratada como uma obra em progresso.

Porém, é como Curadora do projeto, aquela que organiza, ordena temas, remontando pedaços de histórias que projeto o meu lugar no TTLA-TELA.

Traço o paralelo entre a investigação e o conceito do

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

T(t)eatro como espaço multidimensional que assume a multiplicação de focos de observação. Dessa forma, podemos projetar a ideia de formação do fórum aberto mais amplo, como uma arena pluridimensional onde a multiplicidade de pontos de vistas coabita um vivo território. Assim, o diagrama de forças e de vozes dilata, por conceito, o espaço-tempo através do compartilhamento de informações e de ideias.

Sob essa perspectiva, e com a finalidade de ampliar a ótica do projeto, pretendemos convidar pesquisadores, cenógrafos e arquitetos que já tenham trabalhos e pesquisas no tema a colaborar com artigos e/ou estudos gráficos. Sabemos que podemos contar com um expressivo material existente.

Dessa maneira, pretendemos promover o diálogo, travando a discussão aberta e livre, onde a investigação apresente diversas perspectivas.

A catalogação está embasada em diferentes áreas de

conhecimento e a formação do fórum é o alicerce para o compartilhamento de conhecimentos entre os pesquisadores-professores da América Latina e da Europa.

A ideia é propor que a investigação possa ser construída de forma colaborativa. Como instrumento capaz de provocar e estimular o desenvolvimento de um espaço aberto, dedicado à geração do saber, através do sistema assimétrico e sensível. Um campo para a disseminação de ideias, através de diferentes metodologias de pesquisa, tecendo para isso uma potente trama.

Assim, o mote da segunda fase do projeto passa ser a formação de um legado multidisciplinar, capaz de ampliar o conhecimento sobre os espaços teatrais latinos americanos, estimulando o interesse pela memória e pela preservação do patrimônio teatral e cultural dos países da América Latina.

A formação do sistema livre e aberto prevê a criação de três janelas no existente site do TTLA-TELA. Serão espaços que

<http://www.unirio.br/espacoteatral/arquivos/evento-extensao/AnaisVJornadaNacionaldeArquiteturaTeatroeCultura.pdf>

abrigarão pesquisas existentes, depoimentos e obras artísticas.

O Teatro multidimensional admite a existência de outras variáveis de linhas de ação e de movimentos, como vetores invisíveis que riscam o espaço, desenhando diversos esquemas e diagramas. Forças em movimento ilimitado que pulsam e dilatam, idealmente, o espaço. São vetores de força executados e percebidos pelos atores, pelos espectadores, por todos.

O fluxo de linhas em movimento é traçado no decorrer da encenação e continua a existir além do momento da sua realização. Como se o mapa de vetores de movimento, e ainda, as suas sensações e as suas percepções fossem desenhados no espaço. Diagramas de forças que ficam 'gravados' no teatro. Uma ideia subjetiva, um conceito ideal que a nossa percepção é capaz de compreender. Principalmente se o teatro tiver carregado por vetores de uma companhia ou de grupo como no Bouffes du Nord ou no Teatro Oficina, por exemplo, onde os

espaços imprimem atmosferas singulares.

Temos, sob essa perspectiva, diagramas de muitas possibilidades que nos permitem ainda pensar na existência de infinitas combinatórias de esquemas. Diversas figuras ou diagramas de forças traçados por superposição. A superposição de pontos de vista pode ser desenhada como linhas em movimento, vetores invisíveis implicando ou influenciando a ordenação do todo.

'Visualizamos' o campo de força gerado por esses vetores. Forças que são traçadas não apenas pela movimentação dos deslocamentos físicos dos atores, como também pela agitação dos vetores óticos. Mas, sobretudo pode ser igualmente pensada pela mobilidade das tensões, das emoções e pelo envolvimento que o acontecimento teatral e o espaço teatral produzem em cada um de nós, incluindo obviamente os espectadores. E ainda, como essa emoção repercute no outro e no outro e assim reverbera continuamente.

Sobe essa perspectiva, são criados diagramas de forças diferentes para cada um, para cada observador. Cada olhar cria um campo ótico que se desloca no espaço, desenhando imagens diferentes a cada momento. Esses campos óticos se cruzam e se sobrepõem. Um mapa complexo como um esquema de linhas, de fluxos, de direções e de sentidos que continua sendo infinitamente redesenhado a cada dia e continuamente em nós. Permitindo, desse modo, que os espaços teatrais e igualmente a cenografia e a cena sejam repensados e recriados continuamente por conceito.

Assim, podemos conjeturar a abertura de janelas no projeto TTLA-TELA que possibilite inventariar, igualmente, a memória imaterial dos teatros.

Obras que tornem 'visível' a percepção do espaço rítmico. Estudos que esquematizem as variáveis temporais do espaço através do esboço das forças vetoriais dos olhares múltiplos. Admitindo que esse esquema se constitua de ordenações, de proporções e de vazios.

Propor, portanto, a construção de mapas como resultantes dos deslocamentos físicos e/ou óticos revelando as suas variações de direções e de tensões. Pensar em propostas de estudos, obras ou depoimentos que idealizem partituras ou cartografias desses cinéticos territórios.

Ou seja, propor janelas futuras para o TTLA – TELA que possam abrigar pesquisas, mas igualmente apresentem obras artísticas que explorem as partituras bidimensionais, gráficas ou volumétricas que explicitem as dimensões adicionais do espaço teatral. Representações e diagramas de movimentos, de direção e de fluxo, como exemplos de planos bidimensionais e tridimensionais que esquematizem o teatro multidimensional.

Dessas janelas, veríamos também o compartilhamento da confissão emocionada. Uma possível arena para relatos das memórias afetivas daqueles que lá trabalharam, ou lá estiveram como espectadores. Campos capazes de provocar emoções delicadas.

Dar voz a outras histórias.

Referências bibliográficas

DA SILVA, Edson Rosa. Inventário e imaginação in Espécies de Espaços: territorialidades, literatura, mídia. Organizadores: Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

LOPES, Denílson. Invisibilidade e desaparecimento. In Espécies de Espaços: territorialidades, literatura, mídia. Organizadores: Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PETER Brook. A porta aberta. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

ROLLEMBERG, Doris Cruz. A cenografia além do espaço e do tempo. O Teatro de dimensões adicionais. 2008. Tese. Programa de Pós-Graduação em Teatro, UNIRO, Rio de Janeiro, 2008.

KAKU, Michio. Hiperespaço: uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges, revisão técnica de Walter Maciel. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

Catálogo

Brasil: Tudo por recomeçar. Quadrienal de Praga: Espaço e design da performance 2015. Everything to start over. Organização: Rosane Muniz. Autores Ronald Teixeira, Doris Rollemberg e Rosane Muniz. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2015.



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Reitor

Prof. Dr. Ricardo Silva Cardoso

Vice-Reitor

Prof. Dr. Benedito Fonseca e Souza Adeodato

Pró-Reitoria de Graduação

Alcides Wagner Serpa Guarino

Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Inovação

Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico

Decano de Centro de Letras e Artes

Profa. Dra. Carole Gubernicoff

Coordenadores da Pós-Graduação em Artes Cênicas

Prof. Dr. Adilson Florentino (Coord, Geral e Doutorado)

Prof. Dr. Leonardo Munk (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