

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

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

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

17 à 19 DE AGOSTO DE 2021

Realização:

Apoio:



Comissão Organizadora

Evelyn Furquim Werneck Lima (Coordenação Geral)
Vanessa Teixeira de Oliveira
Leonardo Ramos Munk Machado
Leonardo Marques de Mesentier
Niuxa Dias Drago
Carolyna Lyra de Barros Esteves

Editoração

Evelyn Furquim Werneck Lima e Carolina Lyra

Revisão

Carolina Lyra

Arte/ Capa

Milena Fernandes

Projeto gráfico/diagramação

Milena Fernandes

Ficha catalográfica:

C719 Brasil. Anais dos Textos Completos / VI JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA – Rio de Janeiro, Brasil: UNIRIO/CNPq, Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, 2021.

ISSN: 2178-2539

1. Arquitetura – Congressos 2. Teatro – Congressos 3. Cultura – Congressos I. Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura (V: 2021: Rio de Janeiro, Brasil). II. Lima, Evelyn Furquim Werneck. III. Lyra, Carolina. IV. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). V. Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. VI. ANAIS DOS TEXTOS COMPLETOS. VII. Título.

Sumário

CRÉDITOS E FICHA CATALOGRÁFICA	2
APRESENTAÇÃO	4
GESTOS DE PESQUISA-CRIAÇÃO: MEMÓRIA E TEMPOS DOS LUGARES – UM PROGRAMA <i>COM E EM DEVIR</i> FABIOLA ZONNO (UFRJ).....	5
CIDADE DA ALEGRIA EM MEIO À DEMOLIÇÃO: O PARQUE DE DIVERSÕES DA EXPOSIÇÃO DE 1922 NIUXA DIAS DRAGO.....	15
NOTAS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA TEATRAL MODERNA E CONTEMPORÂNEA NO OCIDENTE EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA.....	24
FLÁVIO IMPÉRIO: A REFORMA DO TEATRO OFICINA E SEU DIÁLOGO COM O BAIRRO DO BIXIGA CARLOS EDUARDO RIBEIRO SILVEIRA.....	41
A CIDADE COMO ESPAÇO TERAPÊUTICO NA OBRA DE FLÁVIO DE CARVALHO CAROLINA LYRA	48
COPACABANA NÃO ME ENGANA: PARAGENS E MEMÓRIAS EVOCADAS PELO CINEMA MODERNO BRASILEIRO ELIZABETH MOTTA JACOB.....	56
ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL JOANA ANGÉLICA LAVALLÉ DE MENDONÇA SILVA.....	66
A PARTIR DA CONFECÇÃO DO FIGURINO PARA O ESPETÁCULO <i>MASK</i> , REFLEXÕES SOBRE CULTURA, TECNOLOGIA, ECONOMIA E CIDADE REGILAN DEUSAMAR BARBORA PEREIRA	72
A CIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI E SEU TEATRO: UMA PRÁTICA DE LONGA DURAÇÃO CLÁUDIO GUILARDUCCI.....	82
OCUPAÇÃO CAOS: “AOS QUE VIERAM ANTES DE NÓS” – BRECHT, OFICINA E A SELVA SARA FAGUNDES DE OLIVEIRA	89
CENOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO: PRÁTICAS ARTÍSTICAS E TERMINOLOGIAS EM DEBATE. HELDER JORGE MAIA SILVA MOREIRA	95
OS URBAN SKETCHERS: A MEMÓRIA DO ESPECTADOR DA CENA URBANA NO SÉCULO XXI FRANCISCO JOSÉ CABRAL LEOCÁDIO	113
JOGO TEATRAL NA CIDADE: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO LILIANE FERREIRA MUNDIM	119
ZOMBOIDI! DE RICHARD FOREMAN: UM EXPERIMENTO CÊNICO DE INTERVENÇÃO MIDIÁTICA E DESDOBRAMENTO POSSÍVEIS DOS MÉTODOS DE GERTRUDE STEIN MILENA FERNANDES.....	127
CENOGRAFIA EXPANDIDA: O CENÁRIO DE FERNANDO MELLO DA COSTA PARA CARTAS PORTUGUESAS, DE BIA LESSA EDSON SANTIAGO	135
BIOMÉTRICOS – A CIDADE COMO PALCO HEDER BRAGA.....	143
A COMPANHIA ENSAIO ABERTO E BERTOLT BRECHT: <i>QUE TEMPOS SÃO ESSES?</i> E <i>LUZ NAS TREVAS</i> COMO FRAGMENTOS DE UMA PARCERIA ARTÍSTICA, INTELECTUAL E POLÍTICA DE QUASE TRÊS DÉCADAS NATÁLIA GADIOLLI.....	151
ESPAÇOS PARA O TEATRO E O TEATRO NO ESPAÇO DA CIDADE: ESTUDO DO CASO DE NITERÓI. BERNARDO MIRANDA	161

APRESENTAÇÃO

O Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana e o Programa de Pós Graduação em Artes cênicas realizaram A VI JORNADA NACIONAL ARQUITETURA, TEATRO e CULTURA, de 19 a 21 de agosto de 2021, com 3 conferências, sendo duas internacionais, 6 Mesas Redondas, entre outras atividades envolvendo pesquisadores nacionais e internacionais de todos os níveis acadêmicos.

A realização do Colóquio teve como objetivo estabelecer interlocuções sobre questões relativas às atividades em Artes Cênicas e Arquitetura em âmbito nacional e internacional, em especial aquelas que envolvem questões de espaço, cidade e memória. Portanto, faz parte de outra vertente do trabalho do Laboratório, que propõe-se a promover a internacionalização da Universidade por meio de projetos desenvolvidos em parceria com instituições estrangeiras. Ratificando o Acordo Internacional com a Universidade de Évora, e os trabalhos conjuntos com a Escola de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, convidamos a Professora Doutora Isabel Bezelga e o Professor Doutor Helder Maia, além da conferencista Professora Doutora Fabíola Zonno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que abriu os trabalhos.

Ao longo de três dias, foram discutidos os temas: *Arquitetura e Teatro*, mesa mediada pela Profa. Dra. Cristiane Duarte (UFRJ), *Cultura e Cidade em Debate*, mediada pela Profa. Dra. Andrea Sampaio (UFF), *Artes da Cena*, mediada pelo Prof. Dr. Ismael Scheffer (UFTPR), *Cidade e Práticas Artísticas*, mediada pelo Prof. Dr. Tiago Porteiro, da Universidade do Minho, *Espaços e Cidades*, mesa mediada pela Profa. Dra. Marina Henriques da Unirio e *Espaços Cênicos em discussão*, mediada por nossa coordenadora do PPGAC/Unirio e membro da Comissão organizadora, Profa. Dra. Vanessa Teixeira de Oliveira.

Os resultados das apresentações e debates desta Jornada podem ser conferidos nos *Anais da VI Jornada Nacional Arquitetura, Teatro e Cultura* que ora apresentamos.

Desejamos a todos uma leitura proveitosa!

Evelyn Furquim Werneck Lima e Carolina Lyra (organizadoras)

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

GESTOS DE PESQUISA-CRIAÇÃO: MEMÓRIA E TEMPOS DOS LUGARES – UM PROGRAMA COM E EM DEVIR

Fabiola Zonno (Ph.D)

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
fabiolazonno@fau.ufrj.br

Em 2017, quando participamos deste evento pela primeira vez, compartilhamos pesquisa sobre a possibilidade de pensar a relação “entre” performance e arquitetura, através das chaves do corpo, do espaço vivenciado e do evento. Apresentamos a questão da reinvenção dos processos em arquitetura, arrastando, via experimentalismo, as margens de outras práticas artísticas; em especial, pensando espaços de liberdade dos corpos (desejantes e criativos) no sentido dos *événements* situacionistas, aproximava as práticas de artistas como Vito Aconcci, Gordon Matta-Clark, Bernard Tschumi que provocavam pensar a relação público-privado, a valorização do “vivenciado” e a reinvenção/ressignificação dos espaços como forma de crítica ou de evocação de outros modos possíveis de vida. Explorando o paradoxo e a ambiguidade, tais experiências de criação foram um dos fios para pensar “lugares complexos” e “poéticas da complexidade” (Zonno, 2014).

Na oportunidade deste gesto de escrever, realizar o pensamento sobre as experiências recentes com meu grupo de pesquisa, como um coletivo “RE-Encantado”¹ e trabalhando em projeto de extensão no bairro do subúrbio do Rio de Janeiro, podemos dizer que vivemos pesquisar e criar como ações transversais e intersubjetivas, experimentando o movimento de sair de nós mesmos e retornar – diferentes. Temos experimentado abordagens, cruzando processos artísticos, que nos levem a conhecer os lugares e seus múltiplos significados, valorizando a temporalidade da paisagem em sua complexidade e, via este conhecimento, colocar as possibilidades de reinvenção destes lugares como uma prática que engaja a memória: caminhadas à deriva, registros entendidos como escritas poéticas (fotografias, vídeos e outros), produção de cartografias e montagem do “Atlas do Encantado”, envolvendo os moradores, além da proposição de ações artísticas, inspiradas nas práticas artísticas situacionistas, no limite da performance. Os atos de perceber e criar se dobram uns nos outros, constituindo um processo que é relacional, coletivo e intersubjetivo, também *in situ*.

¹ Realizado no âmbito da FAU-UFRJ/PROARQ, o trabalho do coletivo RE-ENCANTADO, reunindo doutorandos, mestrandos e bolsistas de iniciação artística e cultural (Lis Pamplona, Daniel Milagres, Gabriel Martucci, Gabriel Nigri, Laura Curvão, Priscilla Mello, Igor Dias, Marina Amaral entre outros), experimentou entre 2018 e 2019. Ao longo da exposição oral deste texto no evento, foram compartilhadas imagens dos gestos do grupo, fazendo-se reconhecer o Programa exposto neste artigo como fruto de tal experiência.

Tais “gestos” buscam imergir nos lugares, imergir em suas imagens e reimaginá-lo, o que importa para pensar a pesquisa enquanto uma ação que pode envolver criação e imaginação, e assim também atravessar o pensamento em arquitetura e urbanismo.

A partir dessa experiência e convocando o pensamento de Vilém Flusser, neste artigo apresentaremos um **Programa de Gestos de Pesquisa-Criação** – que também se poderia chamar de programa de ações para pensar COM pesquisar e criar COM – diferentes lugares ou territórios - e pensar de modo experimental, EM DEVIR.

Pesquisar-Criar

Para Flusser, em *Gestos* de 1991, admitindo que somos parte da realidade concreta e nela estamos implicados, o “gesto de pesquisar é um estar-no-mundo”, “vital”, simultaneamente estético, ético e de conhecimento na busca de valores e de sentidos que se aproximaria de uma abordagem fenomenológica, intersubjetiva, pós-histórica e concreta (2014, pp. 53-57). A partir de uma noção de mundo (não mais na “mundivisão ocidental”) que se apresenta como “conjunto de acontecimentos interpenetrantes”, o gesto de pesquisar é também tentativa de formular a experiência da liberdade, pois “ser livre é ter significado, dar significado ao modificar o mundo para os outros”; “Ser livre é sinônimo de ser realmente: ser para si e para os outros” (2014, p. 70).

Isso implica considerar a dimensão subjetiva e intersubjetiva de nossas experiências, e nos leva a pensar o processo criativo, a arte, como espaço da liberdade e de produção de conhecimento; também o gesto de fazer arte e de fazer arquitetura enquanto gestos de pesquisa e, transversalmente, o gesto de pesquisar como gesto de fazer arte, embaçando limites entre práticas científicas e artísticas.

Atuamos em um “dispositivo”, conforme Gilles Deleuze (1990), novelo – conjunto multilinear de forças em exercício, onde linhas estéticas, científicas e políticas se entrecruzam, sendo exigido de nós um posicionamento sobre os modos de subjetivação que vemos aparecer – na relação com saberes e poderes. Deleuze (1992) nos diz que, como criações do pensamento, filosofia, arte e ciência constituem modalidades específicas, mas em estado de aliança ativa e interna entre si, produzindo estímulos mútuos. Maneiras “artistas” seriam possibilidades de vida que nos permitiriam resistir, dobrar forças e assumir uma postura ética que passa pela “reconstrução da sensibilidade”, engajando-nos quanto ao “gênero de subjetividade de ajudamos a engendrar”, lembrando Felix Guattari (1992, pp. 163-164).

Nesta perspectiva, criar seria, portanto, gesto em devir, mergulho na dimensão movente de múltiplas possibilidades, atuando em um dispositivo. Compreendemos a arquitetura como um processo do pensamento enriquecido por relações complexas com outras disciplinas, especialmente às práticas artísticas em “campo ampliado”, conforme célebre expressão de Rosalind Krauss. Operando a partir de diversos meios/*mediums*, o “artista” – não mais o pintor, o escultor, o fotógrafo, o arquiteto – experimenta outras possibilidades de realizar seu pensamento, produzir desterritorializações e outros territórios da arte – desmistificando o próprio processo de criação artística. A partir de Krauss e Deleuze e Guattari, pensamos a importância de experimentalismo dos processos poéticos em arquitetura, através da exploração de outras práticas e saberes, sendo o pensamento “entre”, um pensamento rizomático, de criação enriquecida como parte de campos que se cruzam, os quais interpretamos como modos complexos de conhecimento (ZONNO, 2014).

As práticas artísticas nos anos sessenta recobram o espírito de reação cultural como forma de abertura da arte à vida, como parte de processos experimentais que questionam a criação artística como produção de objetos plásticos autônomos, afirmando um posicionamento conceitual – ideia – e a práxis coletiva, retomando fios das pesquisas dadaístas e surrealistas.

Retomando as experiências de deambulação surrealistas, passando pelos situacionistas, Francesco Careri (2013) afirma o caminhar como uma prática estética. Retomando a noção de apropriação em Marcel Duchamp, Nicolas Bourriaud (2009, p. 13) analisa as práticas artísticas de “pós-produção”, que recorrem a formas já produzidas, vem “inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considera-la forma autônoma ou original”, produzindo, ao invés disso, obras que são “enredos possíveis sobre a cultura”, a partir do uso – ativando formas dentro das quais se desenrola nossa vida cotidiana, na qual o sentido nasce de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas (comunismo formal). O mesmo Bourriaud, em 1998 (2009, p. 19), trata de uma atualização dos situacionistas, convocando-nos a pensar a obra de arte como um “interstício social”, arte “relacional”, que toma como partida a esfera das relações humanas e seu contexto social, obras de arte que figuram, produzem ou criam relações inter-humanas (não a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado).

Retornando a Guattari (1992, p. 176), as práticas estéticas contemporâneas estariam relacionadas ao reconhecimento de que o humano não é universal, e de que se deve pensar projetos em arquitetura como uma “maiêutica”, recolocando o tema das instituições e do inconsciente coletivo para realizar uma espécie de “cartografia multidimensional da subjetividade”, a ser apreendida de modo transversal, articulando a singularidade do terreno ou do meio ambiente àquela de dimensões existenciais específicas de grupos, considerando transformações e inovações.

Assim, para nós a ação de pesquisar-criar constitui gesto próximo de estar-no-mundo, buscando maneiras artistas para sensibilizar, produzir espaços relacionais, resistir e dobrar forças – contribuir para a produção de subjetividades atuando dos espaços dos “saberes”. Gesto com (não sobre), via para uma ação poética e crítica, de pensamento, a reunir pesquisa e criação.

Tempo e memória em modo *Site Specific*

Diante de desafios que se impõem aos nossos regimes de percepção, a abordagem artística *site specific* e em campo ampliado, seja através de ações, produção de imagens, escritas ou intervenções, têm a potência de explorar, expor e questionar a experiência que temos dos lugares, além dos sentidos e valores atribuídos ontem e hoje, sobre a experiência do tempo.

Pensando o tema da memória, vemos a possibilidade de partir da experiência concreta dos passados presentes ativando a virtualidade da memória como parte de processos de pesquisa-criação. A produção de uma cartografia da memória pressupõe não só uma arqueologia de vestígios e traços do tempo, passados presentes, mas uma experiência de abertura ao fluxo do sensível de uma paisagem complexa que nos permite relacionar memória e imaginação. Ao mesmo tempo afetados pela experiência vivida nestas paisagens, nossos gestos são capazes de *afectar*, atuando nestes dispositivos fazendo emergir questões e reflexões, produzindo sensibilizações e, acreditamos, influenciando o modo de constituição das subjetividades, nós mesmos e os outros com quem buscamos pensar.

Uma prática de pesquisa voltada a um caso, deslocando-se de pensar sobre – distanciado - para um pensar com, pode ser alimentada, pelas discussões da arte em sua modalidade *site specific*, em sentido tanto “fenomenológico” como “discursivo” ou “orientado”, para usar os termos de Miwon Kwon (2002). Pensar a prática da arquitetura como modalidade *site specific* e pensar o pensamento artístico e criativo do arquiteto como deflagrado no mergulho no mundo, considerando suas dimensões materiais e imateriais, a um só modo como processo de sensibilização e reflexão.

Na busca sobre como intervir em uma paisagem, um lugar, um dispositivo complexo ou, em outros termos, um território, antes de tudo é preciso desterritorializar nosso próprio modo de pensar, perceber e registrar nossas próprias experiências. O modo como temos praticado o “conhecer os lugares” de modo ainda muito pautado por uma visão cartesiana, objetificada, distanciada. O gesto de pesquisar como ato vital, o mergulho no mundo de que trata Flusser, exige de nós uma experiência corporificada, demorada e atenta, reflexiva e crítica, quando podemos sentir profundamente a temporalidade dos lugares como parte de uma vivência concreta. Gestos de pesquisar que se entrelaçam a gestos de criar *in situ*, situação que antes de tudo precisa ser vivida para ser reimaginada, partindo dos significados rememorados.

Em nosso trabalho de extensão “RE-ENCANTADO”, realizado no âmbito da FAU-UFRJ/PROARQ, como um coletivo reunindo doutorandos, mestrandos e bolsistas de iniciação artística e cultural, temos experimentado desde 2018, a partir de caminhadas à deriva e registros como escritas poéticas, a produção de cartografias e montagens, como um atlas sobre a memória do bairro do Encantado no subúrbio carioca, buscando envolver os moradores e propor intervenções artísticas. Este trabalho tem como referência os trabalhos de Jane Rendell, “Stalkers” de Francesco Careri e “Corpocidade” de Paola Berenstein Jacques - aos quais creditamos somar, ao explorar o “Atlas” como meio para tratar o tema da memória, a partir de uma perspectiva relacional com os moradores, e explorando com estudantes de arquitetura e urbanismo a realização de práticas artísticas “entre” fotografia, performance e ações *site specific* – com os lugares e seus agentes - como possibilidade e provocar reflexões sobre o gesto de projetar. A partir destes gestos de pesquisa-criação, experimentadas no subúrbio do Encantado em 2019, apresentamos aqui, de modo sistematizado, um programa de gestos de pesquisa-criação.

Programa de gestos para pesquisas-criações *Site Specific*

Derivar

Como o grupo Internacional Situacionista definiu, a deriva é prática de *caminhada errática*, afirmando um *comportamento lúdico-constructivo*, que tem como fundamento resistir aos processos de espetacularização, ao empobrecimento ou destruição da experiência corporal. Também jogar para os situacionistas, partindo de Huizinga, é via para a transformação das subjetividades; um jogo sério que possui contornos políticos, buscando aproximar a experiência cotidiana da cidade de um caráter lúdico e poético.

O caminhar errante é prática estética, possibilidade do encontro com o outro e de criar lugar apenas por instituir a presença de quem caminha, como diz Francesco Careri (2013). Caminhar é ação cognoscitiva, capaz de acolher amnésias urbanas que, inconscientemente, apagamos de nossos mapas mentais porque não as reconhecemos como cidades - da *flanerie*, passando pelas deambulações surrealistas (experimentada também por Walter Benjamin), às práticas artísticas de caminhadas contemporâneas.

Derivar e propor jogos em grupo desnaturaliza nosso meio de conhecer – lança nossos corpos à experiência de uma ‘aventura’ - “atravessar”, “espionar”, “decalcar”, “cheirar”, “escutar”, “recolher” ... (e quaisquer outros verbos que se desejar) – para imergirmos a paisagem. Repetir os gestos, realizando várias derivas, assumindo a condição de estar em fluxo e de estar em coletivo.

Pensamos este jogo como de diferença e repetição - repetir a potência, o gesto de buscar o encantamento ou a poesia através do jogo na experiência da cidade, e sempre descobrir a diferença, o que enriquece e complexifica o gesto de conhecer, fazendo dele um aberto, que nos solicita outras vezes a novamente jogar. Criar é este processo.

Fotografar (ou outros meios de escrever poeticamente com)

Produzir, usando qualquer meio, uma modalidade de “escrita” não sobre a situação, mas com a situação específica. Experimentar: fotos, vídeos, capturas sonoras, poesias.

Em especial, a fotografia, pensada a partir da pesquisa-criação, não é apenas um registro; possui valor indicial, documental, mas é uma imagem que fabrica, produz mundos – produz o real; assim ela é uma modalidade ficcional.

André Ruillé (2009, p. 73), partindo de Deleuze e Guattari, trata a fotografia como a produção de “bloco de sensações” – perceptos e afectos – fruto de um processo de encontro, que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais: “Um mesmo prédio, materialmente invariável, entrará em infinitas variações em função dos pontos, forçosamente imateriais, a partir dos quais ele será visto; e das escolhas estéticas, igualmente imateriais, que direcionarão a realização das imagens.”

Neste sentido, podemos aproximar o gesto de fotografar, conforme Flusser (2002, p. 34), no qual aparelho e fotógrafo se confundem, sendo o “jogo” no ato fotográfico um “brincar contra” – buscando subverter o determinismo da máquina e, a partir deste gesto, realizar cenas, fruto de permuta entre os conceitos programados na memória do fotógrafo e do aparelho.

Se a imagem é um “meio de pensamento, exploração criativa e expressão artística” e o pensamento um processo aberto, que articula experiência vivida, memória e imaginação (PALLASMAA, 2013, pp. 32-35), pensamos que o gesto de fotografar é meio do pensamento, no encontro com a dimensão concreta dos lugares, onde se imprimem as marcas do tempo, se sente sua densidade, quando a imagem fotográfica pode ser um meio para pensar “imagens poéticas” do tempo.

Tal imagem poética do tempo seria capaz de suscitar uma pluralidade de significados, cuja força é nos fazer dar conta da própria espessura da experiência do tempo dos lugares.

O desafio gesto de fotografar lugares em que o tempo se imprime entre rastros de presença e ausência, a partir de um estar-no-mundo, é abrir ou, na perspectiva de Ruillé, produzir mundos a partir do que não está dado – as dimensões da fantasmagoria e do sonho.

Disponer de uma coleção do tempo

A fotografia se aproxima de nosso programa não só como gestos de criação de imagens, fruto de passagens e gestos de caminhar erraticamente. Retorna aqui o tema do jogo – como jogo do tempo e da memória dos lugares – do qual participam as imagens do Agora – imagens poéticas como escritas produzidas pelos

pesquisadores-criadores - e as imagens do Outrora – escritas do passado, fotografias antigas, recortes de jornais, toda uma sorte de um “arquivo”, “armazém”, coleção do tempo.

A fotografia como material da arte foi recurso para montagens dadaístas e surrealistas. Como afirma Brecht, na fotomontagem há necessidade de “construir” algo que encarna uma ideia. Mais recentemente, é apropriada na arte contemporânea, a partir da metáfora do arquivo, como diz Luiz Claudio Costa (2014), não para reafirmar um lugar de “prova”, mas a própria experiência da memória, a multiplicidade da imagem do tempo e da ausência que é constitutiva a toda coisa olhada. Não se trata, portanto, do “arquivo” como lugar da instituição legal da memória, o arquivo como excesso, onde tudo é vigiado e arquivado, mas a possibilidade de constituir uma coleção capaz de engendrar o jogo dos significados hoje e uma outra possibilidade de lidar com o tempo e a história.

Walter Benjamin, em sua “Pequena História da Fotografia” de 1931, sobre olhar fotos antigas, fala de procurar na imagem a “centelha do acaso”, do “aqui e agora” – “lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ter sido assim” (2012, p. 100). Tal centelha, como apresenta Ruillé, seria comparável ao *punctum* de Roland Barthes - elemento ativo, da ordem do aparecimento, “ponto sensível da foto” que que me “punge”, “fere” – um detalhe que pode remontar à consciência afetiva e provocar associações livres, encontro com memórias.

Já a ideia de “montagem” em Benjamin, conforme desenvolve Didi-Huberman em *Diante do Tempo* (2017, p. 147), se relaciona ao passar da perspectiva do passado como fato objetivo para o passado como fato de memória; prática da história que não parte dos fatos em si, mas do “movimento que os relembra e constrói no saber presente no historiador”.² Esta seria uma história próxima da apropriação de fragmentos e reminiscências, mergulho profundo num ponto qualquer do real, abrindo-o. Daí a falar de um movimento e de uma arqueologia tanto material como psíquica, e do historiador como um “trapeiro”, escavador e colecionador, atento às redes de pormenores e relações entre as coisas, como um psicanalista está atento ao ritmo dos sonhos, dos sintomas e dos fantasmas no trabalho da memória. O momento de conhecer surge como um despertar – uma “dobra dialética” que Benjamin chama de “imagem”: intervalo tornado visível, linha de fratura entre as coisas, cuja potência é a de produzir “choque”, “relâmpago” que torna visível a historicidade das coisas, o encontro do Agora e do Outrora.

Não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Não desviarei nada precioso nem me apropriarei de formas espirituosas. Porém, os andrajos, os resíduos: não quero inventariá-los, mas antes fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin apud DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 147).

Diferente de um inventário tradicional, tal coleção do tempo se converte em meio de pesquisa sobre os sentidos dos lugares e criação, como formas de crítica sobre a relação entre os tempos e a memória, em seus processos de apagamento e construção de imagens simbólicas. Fazer uso não só das imagens fruto de pesquisa, mas das “imagens poéticas” produzidas pelo próprio gesto de pesquisa-criação, potencializa o pensamento do “montador”, assumindo a condição de implicado no tempo e no processo do conhecimento.

Montar (e desmontar) um atlas

² A teoria da memória é convocada por Benjamin a partir de Freud, Bergson, Proust e os Surrealistas para falar de um “inconsciente do tempo, um princípio dinâmico da memória da qual o historiador deve tornar-se, ao mesmo tempo, receptor – sonhador – e intérprete” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 127-128).

A possibilidade de produzir um meio de cartografar a subjetividade, como apontara Guattari, mas também de cartografar a paisagem, na relação com o tempo e a memória dos lugares, em nosso processo de pesquisa-criação a partir da ideia de “Atlas” nos foi aberta pela leitura de Didi-Huberman sobre Aby Warburg, apresenta o Atlas como um método de pensamento, processo de conhecimento que:

designa a capacidade de constantemente montar, desmontar e remontar um corpus de imagens heterogêneas a fim de criar configurações inéditas e captar nelas certas afinidades que passaram despercebidas ou certos conflitos intrínsecos que ali operam. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 290)

Didi Huberman (2018, pp. 68-69) entende o *Bilderatlas* de Warburg com seu dispositivo da “mesa de montagem”, indefinidamente modificável, como um “jogo” onde importa relançar e distribuir cartas da história da arte – atitude “quase adivinha” ou “divinatória”, uma faculdade de “reler os tempos na disparidade das imagens, na fragmentação sempre renovada do mundo”. Nas mesas, há renúncia de “toda unidade visual e a toda imobilização temporal: espaços e tempos heterogêneos não cessam de se encontrar, de se confrontar, de se cruzar ou de se amalgamar”.

O autor aproxima a ideia de “mesa de montagem” dos “platôs” na filosofia rizomática de Deleuze e Guattari – lugar do pensamento inventivo como um “saber problemático” – não axiomático – fundado sobre o devir e a heterogeneidade. No Atlas, um espaço paradoxal e tempo paradoxal - “infinidamente subdivisível e fragmentável, tempo que não cessa de se desmontar e remontar a suas condições as mais imemoriais”. Onde “cada presente se divide em passado e em futuro ao infinito”, “pré e pós-história” contígua a cada coisa do mundo (2018, pp. 78-81).

Operar em um campo de forças produzido pelas imagens, que nos convocam, reintroduzindo experiências prévias do vivido a novas possibilidades de conhecer e criar, ao se manipular os fragmentos do tempo. As imagens são como fragmentos singulares – uma reportagem, ao lado de uma imagem poética, fotografia produzida em uma caminhada errante, e uma foto antiga são capazes de suscitar reflexões.

No processo de aproximação das imagens, experimentar não somente a montagem, mas sobretudo o movimento de montagem-desmontagem-remontagem, desfazendo sentidos prévios, produzindo outros - expondo-se a uma série de dissensos e conflitos, mas também a sobrevivência das memórias entre elementos e práticas agora em outras formas e em outros gestos – permitindo-nos valorizar uma paisagem cultural, fruto de um processo cultural vivo, em suas permanências, transformações e apagamentos.

Propomos montar Atlas no espaço público e montar coletivamente, como um modo outro de produzir saberes, de modo participativo e relacional. Reconhecer os inúmeros nexos, nas repetições e diferenças entre as montagens constitui a possibilidade de pesquisar e produzir junto a moradores e locais. Assim pensar a pesquisa como a arte relacional, lembrando Bourriaud, nas quais se tem um papel como cocriador, engajando as próprias memórias, os arquivos pessoais, que constituem um acervo vivo.

O gesto de montar Atlas com os próprios moradores (experimentado como atividade de extensão universitária) é caminho possível de pesquisa sobre os significados atribuídos aos lugares por aqueles que o vivenciam – uma espécie de inventário participativo que conjuga ação de educação patrimonial³. E tal trabalho pode ser entendido não só como gesto de pesquisa, mas também como gesto de arte, em sentido conceitual,

³ Ver: ZONNO et al. “Atlas do Encantado – uma proposta de educação patrimonial e arte pública sobre a memória do subúrbio carioca”. Anais do 3 Simpósio Científico ICOMOS- Brasil – Autenticidade em Risco, 2019.

gesto de montar capaz de revolver sentidos, como um modo *outro* de “inventariar” a paisagem cultural em seu visível/invisível, material/imaterial e expor a própria questão dos significados, quando se reconhece a arte como forma de conhecimento.

Criar situações relacionais

Ao montar e desmontar um Atlas, emergem “choques”, para usar os termos de Benjamin, ou ainda “analogias” entre tempos como sobrevivências ou fantasmas. Assim como nas montagens dadaístas e surrealistas, ou na dimensão do sonho, associações *non-sense* guardam a profundidade de nosso inconsciente – podemos pensar em como acessar tal dimensão das cidades, lembrando os situacionistas. A “análise” (no sentido psicanalítico) de uma montagem pode vir a expor experiências traumáticas, lacunas, estranhamentos em nossa própria experiência urbana – apagamentos da memória. Neste sentido, o processo de montagem de um Atlas, ou mesmo uma montagem, pode converter-se em “gatilho” para outras produções artísticas como a proposta de ações performáticas no espaço público, como “criação de situações”, especialmente relacionais.

O conceito situacionista de “situações construídas”, como esclarece Bourriaud (2009, p. 119), “pretende substituir a representação artística pela realização experimental da energia artística nos ambientes do cotidiano”, mas enfatiza que para, de fato, combater a espetacularização deverão ser produzidos novos modos de relações entre as pessoas. Por isso, afirma que “situações construídas”, reconduziriam a um “teatro” que não supõe necessariamente a relação com o Outro; assim, não correspondem a um mundo relacional, que se elabora a partir da figura da troca. Assim, a obra que forma um “mundo relacional” um interstício social, atualiza o situacionismo e o reconcilia, na medida do possível, com o mundo da arte.

Propor ações, no espaço público, envolvendo os vivenciadores do lugar, seria um meio de apresentar tais “choques” do Outrora no Agora, na dimensão do cotidiano, convocando desde o presente o passado – deflagrando o reconhecimento de sua presença ou ausência, da memória viva ou dos apagamentos.

O sentido de arte pública estaria presente em toda a sua força, como uma presença “afiada”, para usar o termo de Rosalind Deutsche (1998), capaz de produzir deslocamentos, questionamentos sobre as tensões entre os domínios público e privado e concernente ao tema da memória do lugar, onde emergem conflitos sobre o que é propriedade individual e o que é memória coletiva – por que, como e para quem preservar. Questões fundamentais para o pensamento em arquitetura e urbanismo.

Como parte de nossas experiências de pesquisa-criação, “Onde está o Rio Encantado?”⁴ se constituiu de gestos de derivar, produzir escritas – fotografias e vídeos, montar atlas e, a partir de choques de imagens, propor experimentos entre performance e criação de situações, engajando relacionalmente moradores. Tais ações foram realizadas por dois membros do coletivo Re-Encantado, Gabriel Martucci e Gabriel Nigri, problematizando a memória e a experiência do tempo, a partir a presença-ausência do rio que corta e dá nome ao bairro.

Propor criações de situações, no limite entre performance, teatralidade e experiência cotidiana, parte da ideia de que é necessário que o real seja ficcionalizado para que seja pensado. Como aborda Jacques Rancière

⁴ Um vídeo produzido por Gabriel Martucci e Gabriel Nigri sobre o trabalho “Onde está o Rio Encantado?” está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8OFGKpRWFkc>.

(2009, pp. 59-65), a ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real, mas sim trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação.

Buscar construir situações, como tática artística, em um grupo de pesquisa, faz da própria cidade um laboratório experimental, que desloca o lugar do pesquisador, ele próprio a se tornar um “instrumento no mundo”, para usar o termo do artista Vito Acconci⁵, que se vê como um propositor de situações, de experiências, abertas ao outro, criando situações relacionais.

Quando os gestos se realizam com o outro, se identificam com o outro, criam-se espaços intersubjetivos, capazes de transformar nosso estar-no-mundo. A ficcionalização, a partir do real, tem a potência de abrir não só perspectivas críticas sobre nossa relação com o tempo, mas também de imaginar outros mundos e futuros possíveis na relação com a memória.

Um programa de gestos com e em devir

Retornamos ao tema de nossa fala em 2017, mas retornamos diferente. Corpo, espaço vivenciado e evento, após a experimentação em nosso grupo de pesquisa, para além da teoria convertem-se em um programa de pesquisa-criação – para evocar outros modos possíveis de vida, para fazer de nossos próprios gestos, lembrando Flusser, vitais.

Imergir corporalmente nos lugares, estar com os moradores, ser *afectado* e produzir *afectos*. Enriquecer a percepção via imaginário, que cruza passado e presente, produzir imagens que realizam nossa experiência de vivenciar os lugares e fazer arqueologia de imagens do passado. Produzir um Atlas do Lugar, montar e desmontar – trazer à tona sentidos, criar sentidos, através de analogias e choques. Partindo destes choques, propor criar situações relacionais que são ações micropolíticas. Entre desenhos, fotografias, vídeos, escritos, colagens, montagens, criação de situações – gestos poéticos e espaços possíveis da crítica e de imaginar futuros possíveis.

Derivar. Fotografar (ou outros meios de escrever poeticamente com). Dispor de uma coleção do tempo. Montar (e desmontar) um atlas (com). Criar situações relacionais.

O Programa de Gestos aqui apresentado não se configura um “método” no sentido tradicional, mas a possibilidade de engajamento em um processo investigativo e de sensibilização, potencialmente artístico – programa como proposição de ações abertas e em condição de cruzamentos ou desdobramentos, constituindo complexidade enquanto processo *em devir*. Também um programa de gestos *com* (não sobre), engajados em uma disposição relacional da experiência do tempo e da construção de memória do lugar.

Tais gestos podem ser transformadores para as subjetividades que queremos engendrar enquanto docentes e agentes das forças dos saberes na formação dos arquitetos e urbanistas. Gestos que problematizam modos convencionais de percepção e representação dos espaços, desenvolvem relações de proximidade com o “outro”, sensibilizações com o lugar, fomentam a visão crítica e o olhar mais comprometido com uma visão ética, estética e social.

⁵ Sobre o trabalho do artista Vito Acconci e a questão público x privado, ver: Zonno, 2014.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" (1931). IN: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 97-115.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CARERI, Francesco. *O caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- COSTA, Luiz Claudio. "A metáfora do arquivo: do documento às imagens da arte". In: _____. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.
- DEBORD, Guy. "Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional". In: JACQUES, P.B. (org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, pp. 43-59.
- _____. "Teoria da deriva" [1958]. In: JACQUES, P.B. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. 1ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.
- DELEUZE, G. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- _____. ? Que es un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.html>. Acesso em jan, 2009.
- DEUTSCHE, Rosalind. "The question of 'public space'". Disponível em: <http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>. Acesso em nov.2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história III*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- _____. *Diante do Tempo – história da arte e anacronismo das imagens* (2000). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FLUSSER, Vilem. *A filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. E. "A escultura no campo ampliado" (1979) Trad. Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, pp. 87-93.
- KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *Guattari: confrontações. Conversas com Kunich Uno e Laymert Garcia dos Santos*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. 1ed. Salvador: EDUFBA, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. 2 ed. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- RUILLÉ, André. *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.
- ZONNO, Fabiola Valle. *Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- ZONNO, Fabiola. et al. "Atlas do Encantado – uma proposta de educação patrimonial e arte pública sobre a memória do subúrbio carioca". *Anais do 3 Simpósio Científico ICOMOS- Brasil – Autenticidade em Risco*, 2019.
- ZONNO, Fabiola.; NÓBREGA, C.; OAKIN, J. "Re-Encantado – escritas poéticas de um subúrbio carioca" In: LINS, E.; LINK, I; CÂMARA, R. *Arte, Política e Urbanidades*. Salvador, EDUFBA, 2021 (no prelo).

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

CIDADE DA ALEGRIA EM MEIO À DEMOLIÇÃO: O PARQUE DE DIVERSÕES DA EXPOSIÇÃO DE 1922

Niuxa Dias Drago (Ph.D)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Departamento de História e Teoria da Arquitetura

niuxadrigo@gmail.com

Resumo

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, participou da criação da imagem do Rio de Janeiro como capital moderna. Não apenas pelas grandes obras que a acompanharam – empreendidas pelo Prefeito Carlos Sampaio – mas pela concentração das diversas formas de diversão características da vida urbana moderna que abrigou em seu recinto: cinemas, teatros, passeios de trem e hidroaviões, exposições de esportes e cortejos luminosos, bares com música ao vivo e mesas ao ar livre, show de luzes e demonstrações de máquinas. Constituiu-se, como todas as Grandes Exposições, num único grande espetáculo ambiental (ARONSON, 2018) enriquecido pela paisagem da Baía de Guanabara e o espetáculo da demolição do Morro do Castelo.

Dentro do recinto da feira, a principal atração, inaugurada com certo atraso, em 22 de novembro de 1922, era o Parque de Diversões, com brinquedos elétricos que estimulavam a adrenalina, conhecidos como *rides* - carrosséis, “foguetes”, montanha russa, carrinhos em pista “ondulada” -, além de espetáculos de óptica e mágica, parceiros fiéis dos cinematógrafos desde sua criação. A exposição pública da agitação e do riso nervoso, liberada também, finalmente, às mulheres, no espaço público, como abordado por Cláudia de Oliveira (2010), tornou-se uma febre do entretenimento moderno.

Mas não só de máquinas e ilusões era feita a fantasia. A fachada do parque, alinhada com a Avenida das Nações, tinha 300 metros de extensão, e foi projetada por Adolpho Morales de Los Rios. Era dividida em três partes, com a parte central recuada, formando um pórtico composto de três grandes arcos decorados com máscaras de 3 metros de diâmetro representando personagens universais da literatura, que fizeram a história do riso muito antes das máquinas. A estes clássicos, que poderiam ser reconhecidos não apenas graças ao teatro, mas também à difusão da imprensa popular, Morales de Los Rios fez questão de juntar personagens das tradições indígenas e rurais do Brasil, corroborando com um momento em que se discutia a identidade da Nação. Por dentro, portais e escadas eram habitados por animais da fauna brasileira. Numa irônica referência aos personagens cariocas que as obras urbanas trabalhavam para expulsar do centro da cidade, Morales de Los Rios escolheu como um dos 42 personagens nas máscaras do pórtico, o instigante tipo

popular da cidade: Bitú, andarilho do centro que teria morrido soterrado numa enxurrada nas fraldas do Morro do Castelo.

Este trabalho, baseado em levantamento de periódicos e acervos documentais, é um subproduto da pesquisa “Reconstituição Histórico-Temporal da Exposição de 1922”, e pretende discutir os espaços de entretenimento no Rio de Janeiro na passagem para o século XX, largamente dominados pelas Empresas Paschoal Segreto até o início dos anos 1920 (MARTINS, 2004) e a contribuição do Parque de Diversões da Exposição para a elaboração arquitetônica dos grandes espaços de lazer urbano, onde coexistiam divertimentos elétricos, ilusão óptica e performances teatrais.

Palavras-chave: parque de diversões; Exposição Internacional de 1922; Rio de Janeiro moderno.

Origens dos parques de diversões e sua relação com as Exposições Internacionais

As origens dos Parques de Diversões são complexas, remetendo às feiras anuais de comércio que foram, a partir do século XVIII, se especializando também na oferta de divertimentos, e aos *pleasure gardens*, ou jardins públicos, ligados ao entretenimento. Inicialmente, estes atrativos eram performances artísticas e exibição de animais, como circos e *menageries*, mas também salões de dança e competições de arco e flexa, que depois se transformariam nas barracas de tiro ao alvo, que encontraremos na Exposição de 1922, e em muitos parques ainda hoje.

Algumas das atrações principais que habitam nossos parques têm origem ainda no século XVIII, como a montanha-russa, inspirada no divertimento russo de deslizar em carrinhos na neve. Esse costume foi transformado em atração nos Jardins de Orienbaum, em São Peterburgo, quando foram introduzidos vagões sobre rodas, do tipo “vai-e-vem”, que ainda precisavam ser empurrados montanha acima antes de deslizar, como os tobogãs. O divertimento chegou a Paris ainda em 1804, já com o nome de *Montagnes Russes*. (BRODIE, 2015, p. 12)

Mas o Parque de Diversões moderno aparece intrinsecamente ligado às Exposições Universais e suas correlatas menores, as exposições ou feiras locais. Vitruvianas da modernidade industrial, essas exposições, inicialmente pensadas para trocas comerciais de produtos e máquinas, procuraram, desde o início, atrair as classes populares para o consumo. Para isso, apresentavam toda forma de produto e divertimento acessível a baixo custo, no intuito de fazer sentir, ao proletariado, que também ele podia participar das conquistas da modernidade. Não apenas pequenos *souvenires* e fotografias tiradas no local, mas também os dispositivos ópticos de baixo custo, como o estereoscópio, e os divertimentos elétricos, tornaram-se atrações importantes das Exposições e eram também negociadas como produtos lucrativos. Esperava-se com ansiedade os novos brinquedos de movimento ou ilusão que seriam lançados, além das atrações das seções e ruas “temáticas”, onde se montavam pequenas cidades e dioramas reproduzindo lugares “exóticos” de todo o mundo. A nascente indústria do entretenimento urbano fazia com que a moda extrapolasse as vestimentas, para se aplicar também aos dispositivos e espaços de lazer e às formas de sociabilidade. No Rio de Janeiro, a partir do início do século XX, este movimento se fez sentir: “A cada season apresentavam-se novas demandas. Novos espaços de circulação e consumo: restaurantes, bares, teatros, cinematógrafos etc.” (OLIVEIRA, 2010, p. 179).

Na Exposição Internacional de Chicago, em 1893, para reverenciar a nova cidade de arranha-céus que se inaugurava após o grande incêndio, e que a Exposição vinha apresentar, surgiu outra grande atração a ser incorporada aos Parques de Diversões: a Roda Gigante. Assim como a Torre Eiffel, construída para que a Exposição de Paris, em 1889, pudesse ser admirada das alturas, a Roda inventada por George W. Ferris (a *Ferris*

Wheel), com seus 80 metros de altura, permitia aos visitantes vislumbrar todo o enorme recinto da Feira, agora em constante movimento.

As Exposições, não necessariamente universais, eram uma febre em Londres e, desde inícios do século XIX, apresentavam espetáculos de lanterna mágica e fantasmagoria. Steve Johnson resiste à leitura de que os divertimentos modernos são uma estratégia da indústria do lazer pois, segundo ele, antes que se percebesse as potencialidades econômicas das invenções, elas captavam as diversas classes sociais pelo puro prazer da curiosidade. “As “exposições” que começaram a proliferar por toda a Europa se tornaram os primeiros locais onde uma cultura comum começou a tomar uma forma que levou filósofos eruditos, trabalhadores comuns e a aristocracia agrária a apreciar as mesmas diversões em termos mais ou menos iguais”. (JOHNSON, 2017, p. 153)

As atrações no recinto das Exposições Universais do século XIX ainda não configuravam “parques de diversões”, pois encontravam-se espalhadas entre os pavilhões. Da mesma forma, os brinquedos ali divulgados e negociados, eram, em geral, montados em parques públicos pelo mundo ou na beira do mar, em balneários já frequentados para dias de descanso, onde o espaço era amplo e a paisagem agradável. Foi inspirado pelas atrações da Exposição de Chicago, ainda não organizadas em um “parque”, que Paul Boyton criou, em 1895, o primeiro parque fechado, o *Sea Lion Park*, em *Coney Island*, com taxa de entrada e atrações concentradas, que ficou conhecido como o primeiro “parque de diversões”. (BRODIE, 2015, p. 4) A introdução dos novos divertimentos motorizados (o primeiro carrossel a vapor aparece na Inglaterra em 1860) tornou o empreendimento mais custoso e capitalizou o Parque de Diversões, levando à morte parques menores e empreendedores de uma única atração. Pioneiros, os empresários do divertimento de *Coney Island* criaram ali o modelo a ser seguido no mundo, inclusive mantendo o costume de se aproveitar os espelhos d’água naturais – praias e lagoas – para compor a paisagem deste divertimento.

O Parque de Diversões da Exposição de 1922 é um herdeiro de ambas as vertentes: um parque construído para uma Exposição Internacional, mas que se apropria também da paisagem marítima. Em fotos da década de 1930 ainda veremos, como parte das Feiras Internacionais de Amostras do Rio de Janeiro, também herdeiras da Exposição de 1922, que os parques de diversão continuariam a compor o recinto. (SEGAWA, 2019, p. 20) O Rio de Janeiro continuaria a aprofundar a relação entre mar e lazer, através do esporte, do banho de mar e dos *rides*. A Exposição de 1922 e seu parque de diversões têm papel relevante no despertar desta vocação.

Parques, cinematógrafos, cassinos e outras diversões do Rio da Belle Époque

O grande empreendedor das diversões modernas no Rio de Janeiro é, sem dúvidas, o empresário italiano Paschoal Segreto. Chegado ao Brasil em 1883, foi o primeiro a introduzir aqui o cinematógrafo e a produzir filmes curtos, junto com seu irmão Gaetano, para exibir nas casas que mantinha na Rua do Ouvidor e na Praça Tiradentes. Nas primeiras décadas do século XX, Paschoal mantinha no Rio de Janeiro pelo menos três Parques de Diversões amplamente conhecidos: O Pavilhão Internacional, O Parque Fluminense, e a Maison Moderne. (MARTINS, 2004, p. 141)

O Pavilhão Internacional funcionava num galpão na Avenida Central, 154, entre o Club Naval e o Hotel Avenida (este só construído em 1910). A imprensa da época o designava, pejorativamente, como “barracão da avenida”, marcando o contraste da edificação com os edifícios que cumpriam o elegante projeto de fachadas ecléticas da principal avenida da cidade. O Pavilhão resistiu à primeira década da avenida, mas foi vítima de um processo que levou à sua demolição em 1914 (fig. 1).



Fig. 1 - O Pavilhão Internacional na Avenida Central, ao lado do Hotel Avenida. Detalhe de estereoscopia do acervo do Arquivo Nacional (BR_RJANRIO_O2_0_FOT_0520_m0004). Autor desconhecido. c.1908.

O galpão abrigava pista de patinação, atrações esportivas - como luta de boxe e luta greco-romana - espetáculos cinematográficos e performáticos. Não temos certeza se o pequeno espaço aberto que possuía, na esquina da Avenida Central com a rua de Santo Antônio, era ocupado com alguma atração elétrica, como os “rides” que Paschoal Segreto mantinha nos outros dois estabelecimentos de diversão. O Pavilhão Internacional também foi palco para movimentos político-sociais da época, como reuniões operárias e convenções de partidos políticos. Seu público, que podemos observar nas fotos publicadas destes eventos, era bastante democrático, incluindo as classes populares trabalhadoras, políticos e funcionários públicos.

O Parque Fluminense, localizado no Largo do Machado (então Praça Duque de Caxias) e atendendo à sociedade de Botafogo, Laranjeiras e Flamengo, tinha um programa de concertos e peças de teatro, mas também diversões “modernas”. O teatro do Parque Fluminense foi projetado pelo mesmo Morales de Los Rios, em 1900 (RICCI, 1996, p. 240), ainda não aclamado pelos projetos para a avenida Central. Segundo notícias encontradas nos periódicos, abrigou, além de espetáculos teatrais, reuniões de associações esportivas, de instituições de caridade, e a Convenção do Partido Republicano Liberal em 1913, o que corrobora com a sugestão de que, dos três parques de Segreto, o Fluminense era o de perfil mais elitista.

Além da pista de patinação, do cinematógrafo e do teatro, o parque possuía uma parte aberta onde eram montados *rides* elétricos. Em propaganda na Revista O Malho, de 28/03/1903, o Parque Fluminense se anuncia como “o centro da sociedade carioca mais fina”, prometendo divertimentos para crianças e toda a família, e criando expectativas sobre a “nova Montanha Russa e o carrossel electrico”. O carrossel, cujo passeio custava 200 réis, dava direito a um tombola em que se sorteavam “objectos de arte”, mostrando que a atração estaria destinada a uma elite cultural. É possível identificar que estes *rides* eram os mesmos que se montavam também na Maison Moderne, na Praça Tiradentes, evidenciando que o apreço pelos brinquedos elétricos conformava uma cultura urbana que atravessava classes sociais e diferenças econômicas. Paschoal Segreto teria sido o responsável, então, por promover tanto a popularização do teatro, tornando o teatro por sessões tão barato quanto uma sessão de cinematógrafo (MARTINS, 2010), quanto a incorporação da elite carioca aos divertimentos populares dos parques de diversão. Os *rides* demonstravam o apreço comum da população da cidade moderna pela adrenalina e pela velocidade. Em 1905, o Parque Fluminense exibia um espetáculo em que um ciclista fazia *loops* diversos numa pista circular vertical (fig. 2). O nome da atração, “Looping the Loop”, referia-se aos vôos acrobáticos em aviões e ficou registrado nas páginas de O Malho, como título da coluna de rápidas observações sociais da cidade. Remetia ao movimento constante, à velocidade e às emoções que se encontrava em cada esquina da cidade moderna onde, agora, os habitantes “trotavam”, desviavam de carros e bondes, e tomavam remédios para os nervos.

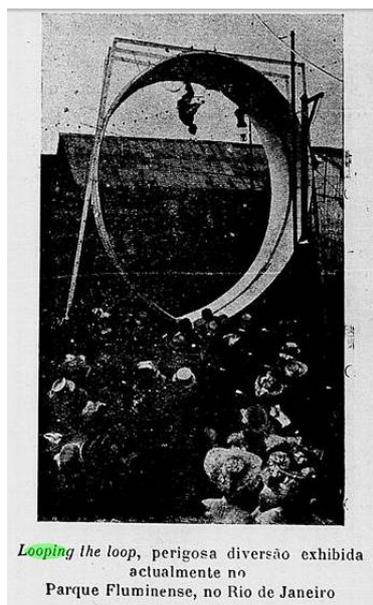


Fig. 2 – Atração “looping the loop” no Parque Fluminense. Fonte: Revista da Semana, n.264, 04/06/1905, p. 2369 (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional).

Na Praça Tiradentes, Paschoal Segreto mantinha o maior de seus parques de diversões: a Maison Moderne, que ocupava a esquina anexa ao Teatro São José. Neste espaço, em parte ao ar livre e em parte coberto por uma estrutura metálica que abrigou teatro e café concerto, Segreto montava as mesmas atrações elétricas que se podia ver no Parque Fluminense, como a montanha russa e os balões rotativos (pequena roda gigante). Mas, na Praça Tiradentes, dedicavam-se a outro tipo de público. Com entrada franqueada, a Maison Moderne recebia a população das classes médias baixas e baixas. Evelyn Lima (2000, p. 125) lembra que, além de espaço de lazer, a Praça Tiradentes era um espaço de expressão das classes operárias. Abrigou as manifestações da Revolta da Vacina em 1904, diante do Palacete do Visconde do Rio Seco (então Ministério da Justiça) e o primeiro grande comício operário da capital, estimulado pela Revolução Russa, que aconteceu diante da Maison Moderne. O Parque também abrigou congressos operários como o da União dos Operários Foguistas em 1º de maio de 1918 (O Malho, 18/05/1918) e outros eventos promovidos pelos conterrâneos de Segreto ligados ao movimento sindical. Espaço mais popular, a Maison Moderne, era, junto com o Pavilhão Internacional, um “horror” para a alta sociedade, não apenas por abrigarem eventos da classe operária, mas por exibirem filmes “galantes” (ou pornográficos) e serem frequentados por prostitutas.

A análise destes três espaços presentes na cidade, mesmo que de forma intermitente (entre fechamentos e reaberturas), desde o limiar do século XX, permite justificar a popularidade do Parque de Diversões da Exposição de 1922. Podemos entender que o habitante do Rio de Janeiro já teria prévia expectativa sobre este programa de divertimentos, com atrações a preços populares, que instigassem a adrenalina e apresentassem novidades, tanto performáticas quanto em *rides* elétricos. Poderiam esperar uma frequência democrática e cosmopolita, onde, a despeito das enormes diferenças econômicas entre os habitantes da cidade, se sentiriam partícipes das conquistas da modernidade. Se o visitante não sabia bem o que esperar das exposições dos pavilhões estrangeiros, ou pudesse se sentir pouco interessado pelas exposições de máquinas industriais, estatísticas ou Saúde Pública, ele certamente encontraria divertimento no Parque de Diversões, uma vez que esse programa, já reconhecido, abrangeu diferentes camadas da sociedade e foi popularmente difundido.

Morales de los Rios e o parque da Exposição de 1922

O Parque de Diversões da Exposição de 1922 foi projeto do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios. Na versão do projeto, registrada por Augusto Malta, que consta do álbum de projetos para a Exposição pertencente à Biblioteca Nacional (fig. 3) percebemos que o partido geral do projeto está focado na grande fachada sobre a Avenida das Nações, com corpo central recuado para dar entrada ao parque. Neste grande átrio, um espelho d'água refletiria os arcos do pórtico e, no eixo central, um edifício em “T” invertido, contendo os salões de baile, comporia, com o frontispício, a imagem de um grande avião, segundo o Livro de Ouro da Exposição. Partindo das extremidades do frontispício, uma grande curva desenha o caminho que articula e integra todas as atrações do parque, que estariam circundadas por canteiros de vegetação. As laterais do parque seriam delimitadas, também, por duas curvas: à direita um grande teatro em semi-arena e à esquerda um semi-*circus* para atrações esportivas. Entre estas duas tipologias de origem clássica, se desenvolveria o parque, com espaços destinados aos *rides*, e à beira-mar.



Fig. 3 – Morales de los Rios, Projeto do Parque de Diversões da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Fonte: Álbum da Exposição de 1922 (Augusto Malta) Acervo da Biblioteca Nacional.

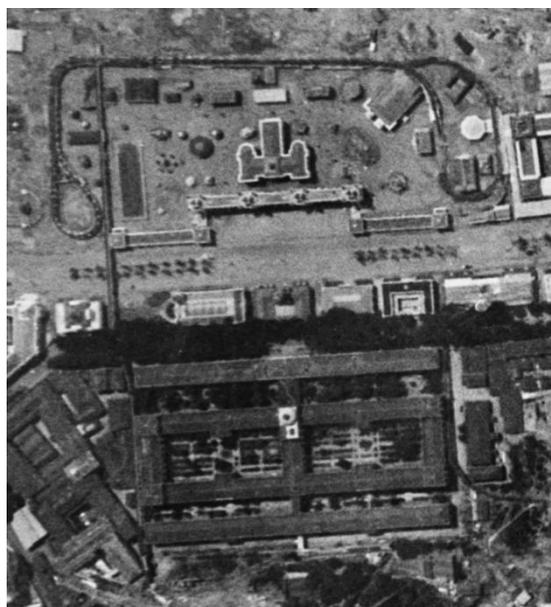


Fig. 4 – Detalhe de foto aérea da Exposição do Centenário da Independência. 5º Centro de Geoinformação do Serviço Geográfico do Exército (1923). Fonte: ImagineRio

Ao compararmos com a configuração final do parque, registrada em foto aérea de 1923 (fig. 4), percebemos os paradoxos que envolvem a ideia de projetar um recinto dinâmico como o dos parques de diversão modernos. A ideia de simetria e equilíbrio, implícita no projeto inicial, é inviabilizada pela quantidade e diversidade de atrações, e sua efemeridade, uma vez que são montadas e desmontadas durante o funcionamento dos parques – sempre em busca de apresentarem “novidades”. A proposta das grandes estruturas arquitetônicas do teatro e do *circus*

oblongo desaparece e o desenho dos caminhos entre canteiros dá lugar ao terreno aberto, onde quiosques, brinquedos e galpões se instalam livremente, e os visitantes podem se movimentar em quaisquer direções. A montanha russa assume o papel de delimitar o parque, substituindo o grande caminho curvo do projeto e trazendo para as vistas de quem nela viaja, desde o alto, o mar agora afastado pela progressão do aterro que evolui durante a exposição.

Permanecem as duas principais edificações - o frontispício e o salão de bailes -, conformando os eixos principais, e mantendo presente a imagem do avião. Permanece, ainda, uma certa relação de escalas, com as edificações maiores desenhando o perímetro do parque, enquanto as edículas menores e brinquedos abertos ocupam o centro, permitindo ao visitante a visão ampla das atrações e a movimentação livre pelo espaço. Impressiona também, no contexto geral de implantação, perceber que, embora os mapas apresentem a exposição como um território isolado, sem relação com o Bairro da Misericórdia e suas pré-existências, Morales de los Rios buscou relacionar o eixo do Parque com o da Santa Casa de Misericórdia, alinhando o salão de bailes e o pórtico central com a cúpula do Hospital. É possível também perceber que a dimensão da fachada do parque é quase a mesma da fachada da Santa Casa, como se o Parque refletisse, do outro lado da Avenida das Nações, a imagem daquela tradicional edificação da cidade, antes refletida na Baía de Guanabara.

A propaganda publicada no Jornal do Brasil anunciava:

Império do Riso, Cidade da Alegria, Maravilhas Incalculáveis, Deslumbrantes Attractivos. Os mais originaes e Exquisitos Divertimentos, [...] extraordinária e elegante iluminação produzida por milhares de lâmpadas e poderosos projectores que transformarão o Parque em maravilhoso e deslumbrante Éden. (*Jornal do Brasil*, 28/11/1922)

E ainda: “Verdadeiro Paraíso Terrestre, o formoso Palácio será, dentro de poucas horas, o lugar delicioso onde os habitantes da cidade encontrarão a alegria intensa e o riso fácil”. Tudo isto num mesmo anúncio, de 28/11/1922, semana da inauguração do Parque. A entrada para este “éden” era feita através de enormes arcos decorados, que deixavam ver não apenas os vários divertimentos do parque, mas a paisagem da entrada da baía de Guanabara. Esta privilegiada implantação seria especialmente destacada nas propagandas do mês de março, quando o público da exposição começou a cair, enquanto a população da cidade se entregava ao costume de vereanear na serra para escapar do calor. “Quereis Gosar e divertir-vos? Ide ao Parque de Diversões da Exposição, onde a par dos mil e um divertimentos [...] gosarás a agradável brisa da barra”, é o que diz o anúncio no JB de 07/03/1923.

Para compor o frontispício do Parque, Morales de Los Rios criou um esmerado projeto escultórico ornamental (fig. 5). Seu edifício foi um dos poucos da Exposição que respondeu à expectativa do público, principalmente o de visitantes estrangeiros, de “representar” as riquezas da fauna e flora brasileiras, e as culturas indígena e popular. “Os [motivos] zoomorfos contavam com rãs, papagaios, araras, preguiças, tamanduás, caramujos e conchas, morcegos, lagartos, calangos e camaleões, siris, polvos, cabeças de elefantes e um “triste jaburu, como símbolo da festa terminada”.” (LEVY, 2010, p. 187) Nascido na Espanha e formado pela Escola de Belas Artes de Paris em 1882, Morales de Los Rios era, ao momento da Exposição, um dos mais experientes arquitetos do país. É um dos fundadores da Sociedade Central dos Arquitetos, e responsável por grandes edifícios da cidade, como o da Escola Nacional de Belas Artes, e o do Superior Tribunal, ambos na Avenida Central, já agora chamada Rio Branco. Na composição do Livro de Ouro do Centenário da Independência, foi ele o responsável por escrever o capítulo referente à Arquitetura no Brasil.



Fig. 5 – Morales de Los Rios. Pórtico de Entrada ao Parque de Diversões da Exposição do Centenário de 1922. Fotógrafo desconhecido. Fonte: Arquivo Público Mineiro (coleção Arthur Bernardes)

Morales de Los Rios era um arquiteto dotado de ampla erudição e, para além de sua formação acadêmica e literária, que transparece na escolha e justificativa dos personagens da comédia mundial que adornam o pórtico de entrada ao parque, estudara com afincos as tradições indígenas do Brasil. Cláudia Ricci (1996) destaca os conhecimentos de Morales de Los Rios sobre a arquitetura indígena de diversas etnias, expostas em textos que o arquiteto produziu para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No texto escrito para o Livro de Ouro do Centenário, ele expõe hipóteses para o desenvolvimento dos vários tipos de habitação indígena, a partir de possíveis eixos de migração continental e apoiando-se também em estudos etimológicos. Morales de Los Rios não vê dificuldades em assimilar ao programa do pórtico a fauna e a flora, desde remotos tempos presente nas manegeries, e pleasure gardens. Também não lhe parece estranha a eclética coleção de personagens da literatura mundial, da tradição rural ou indígena – como o Saci-Pererê, o Curupira e o Kangerê -, ou mesmo da cultura urbana carioca, já que, como coloca Ricci, “o riso assume a sua função unificadora, pois, já que é “próprio dos homens” não vê fronteiras, sendo igual, como deseja Morales, em todos os continentes. Assim esta manifestação do espírito humano é apreendida por Morales em seu aspecto mais universalizante, mas também em sua faceta mais regionalista.” (1996, p. 216).

O que mais interessa notar, no contexto do Rio de Janeiro e suas transformações urbanas em 1922, é a presença, destacada entre as máscaras do pórtico e ressaltada em entrevista por Morales de Los Rios, do personagem popular Bitú.

Do ponto de vista do interesse local e do folclore tradicional, ‘Bitú’ é o mais importante. Nascido na cidade do Rio de Janeiro no século XVIII, Bitú começou a vagabundear pelas ruas da cidade na juventude, se metendo em todo tipo de confusão, mas sempre tomando o cuidado de não ser pego. Tornou-se um vagabundo sem-teto, vivendo da sorte e das oportunidades. Sua bondade e simpatia fizeram com que todo o povo da cidade o amasse, assim como as crianças. A afeição popular gerou uma canção sobre ele:

‘Vem cá, Bitú/Vem cá, Bitú/Não vou lá, não vou lá/Tenho medo de apanhar’

Ele vivia, sem pagar aluguel, no porão de uma casa da Rua São José, nos flancos do Morro do Castelo. Uma chuva forte transformou a lateral do Morro do Castelo numa cascata. A enchente invadiu os aposentos subterrâneos onde Bitú dormia. Ele morreu afogado e seu corpo flutuou rua abaixo na Sete de Setembro, antigamente chamada Rua do Cano.” (Morales de Los Rios In: The Art and Archeology Society of Washington, 1923, p. 117, tradução nossa)

Interessa notar que, naquele momento, o Morro do Castelo estava sendo demolido para o aterramento do recinto da exposição. O Prefeito Carlos Sampaio aplicava as estratégias que suportam as grandes reformas urbanas. Ao valorizar o Bairro da Misericórdia com a implantação da grande exposição, justificava a retirada do morro de feições coloniais, e da população pobre, considerada indigna de habitar às margens da elegante Avenida Central. Preparava, assim, a valorização do solo urbano a ser aberto no centro da cidade congestionada, que justificava os gastos com a demolição. O preço para a modernização da cidade, era a perda de sua colina fundadora, com suas edificações coloniais, e de todo um bairro tradicional da cidade, com sua população, suas dinâmicas sociais, suas histórias, sua memória. A lembrança de Bitú evocada pelo arquiteto, o andarilho pobre que morreu na lama do Morro do Castelo, não deixa de ser uma triste e irônica constatação do apagamento de tantos outros personagens do Morro do Castelo que, como o próprio morro, seriam enterrados na lama das obras do centenário, desabitando um pouco a cidade de suas lembranças coletivas. A modernidade já era, afinal, uma efeméride devoradora das memórias do Rio.

Referências Bibliográficas

- ARONSON, Arnold. [1981] *The History and Theory of Environmental Scenography*. London: Methuen Drama, 2018.
- BRODIE, Allan. *Historic Amusement Parks and Fairground Rides*. Introductions to Heritage Assets serie, Historic England, 2015.
- JOHNSON, Steven. *O Poder Inovador da Diversão. Como o prazer e o entretenimento mudaram o mundo*. Trad. Claudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 20*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2010.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tirdentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- MARTINS, William de S. N. Paschoal Segreto e a criação do mercado de diversão no Rio de Janeiro. In: MARZANO, A; ANDRADE, V.(orgs.) *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- MARTINS, William de S. N. Paschoal Segreto: Ministro das Diversões do Rio de Janeiro (1883 - 1920). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro: UFF, 2004.
- OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Mônica; LINS, Vera. *O Moderno em Revista. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- RICCI, Claudia T. Adolpho Morales de Los Rios, uma história escrita com pedras e letras. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-RJ. Rio de Janeiro, 1996.
- SEGAWA, Hugo. Cenário de modernidades: A Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro. Revista DOCOMOMO Brasil, n. 4, dezembro de 2019. pp.19-29.
- The Archaeological Society of Washington. Art and Archaeology (Brazil Centennial Number), setembro de 1923.
- TURAZZI, Maria Inês. *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

NOTAS SOBRE A HISTORIOGRAFIA DA ARQUITETURA TEATRAL MODERNA E CONTEMPORÂNEA NO OCIDENTE¹.

Evelyn Furquim Werneck Lima (Ph.D)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ CNPq/ FAPERJ

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

evelyn.lima@unirio.br

Resumo

Um exame acurado da história ocidental da arquitetura teatral no período moderno e contemporâneo comprova a quase completa ausência de obras críticas, demandando urgentes estudos historiográficos que ampliem as pesquisas nessa área. Os historiadores da arquitetura nos séculos XX e XXI quase não se dedicam ao estudo do edifício teatral - um objeto recorrente de tratados canônicos no Renascimento e no século XVII. Fundamentado nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau (1975), este artigo objetiva analisar processos metodológicos e ideológicos aplicados por três historiadores da arquitetura e três teóricos do teatro, que abordaram o tema de alguma maneira e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura para as artes performáticas modernas e contemporâneas é praticada na contemporaneidade por teóricos do teatro com maior intensidade do que pelos historiadores da arquitetura.

Palavras-chave: historiografia da arquitetura; arquitetura teatral; história do espaço teatral

Resultante das mudanças de paradigmas nas artes cênicas no século XX, a história da arquitetura teatral passou por inúmeras discussões conceituais, considerando que construir teatros no ocidente revela diferentes proposições espaciais que variam de acordo com a sociedade que as produz. Partindo dos pressupostos de Certeau, fez-se uma reavaliação da história da arquitetura em suas diferentes vertentes visando selecionar qual seria o *corpus* de historiadores, metodologias, aportes teóricos e recortes temporais. O critério principal foi selecionar aqueles que não consideram o movimento moderno como resultante de uma matriz única, porém como uma história construída de partes conflitantes e fragmentadas, como propôs Tafuri na revista *Contropiano*, em 1969. A leitura de Certeau permite também compreender a prática do historiador como

¹ Esta comunicação apresenta alguns resultados da pesquisa mais ampla intitulada “Estudos do Espaço Teatral. Arquitetura, Teatro e Cultura (8ª etapa)” – para a qual agradeço o apoio do CNPq – e tem como objetivo investigar a historiografia da arquitetura teatral do Renascimento à Contemporaneidade. Agradeço a colaboração das bolsistas Milena Fernandes (IC/PIBIC) e Débora Estruc (IC PIBIC). Um ensaio mais aprofundado foi publicado na *Artcultura* n. 26, 2020.

semelhante à prática de um operário. No paradigma tradicional, a história *tout court* dizia respeito essencialmente à narrativa política, pois as demais histórias, como a história da arte (e da arquitetura), ou a história da ciência eram negligenciadas e consideradas periféricas aos interesses dos historiadores. A Nova História se interessa por quaisquer atividades humanas, por isso é notável a existência de várias histórias de tópicos que anteriormente se acreditava não serem objetos da história. Nesse sentido, é evidente a necessidade de se recuperar e analisar criticamente fatos e obras de disciplinas diversas, e, no caso deste projeto, a história da arquitetura de teatros. O segundo critério foi trabalhar com historiadores que não negam a inspiração marxista, ainda que não tenham adotado as metodologias específicas.

Neste artigo, o termo historiografia da arquitetura teatral significa identificar e confrontar criticamente os processos ideológicos e os aportes teóricos de alguns historiadores selecionados que analisam a história da arquitetura de teatros produzida nos séculos XX e XXI no Ocidente. No campo da historiografia da arquitetura, privilegiou-se o momento reflexivo da operação histórica, com base nos pressupostos de Manfredo Tafuri para quem a história da arquitetura é sempre fruto de uma dialética não resolvida e deve ser capaz de descrever criticamente “os processos que condicionam o lado ‘concreto’ da criação de projetos”, ou seja, “sua função histórica como um capítulo específico na história do trabalho intelectual e seu modo de recepção, desde que esses processos sejam também inseridos na história geral das estruturas e relações de produção” (TAFURI, 1987 [1980], p. 14). Ele acrescenta que sempre que a síntese histórica se apresentar como um todo completo, o historiador deve introduzir uma desintegração das unidades constitutivas, submetendo-as a novas análises.

É fato que as investigações abrangendo a história do edifício teatral vêm permitindo algumas indagações teóricas sobre regras e modelos, como prega Françoise Choay (1985) e tal como revelado no livro *Arquitetura e Teatro*, de Lima e Cardoso, publicado em 2010. Pressupõe-se que os historiadores devam ser estudados a partir de seus respectivos processos de construção de interpretações, argumentos, críticas, a partir do conjunto de suas obras e da verificação das novas possibilidades epistemológicas introduzidas. Ao investigar a temática proposta, percebeu-se a ausência de um estudo historiográfico sobre os autores e sobre as obras que discutam criticamente a arquitetura teatral no Ocidente, motivo que justifica a pesquisa cujos resultados parciais são revelados neste artigo fundamentado em alguns trabalhos publicados e selecionados desde o início do Movimento Moderno até os nossos dias.

Após realizados os levantamentos preliminares, verificou-se que a abordagem da arquitetura especificamente destinada às artes cênicas e à música foi pouco explorada pelos historiadores da arquitetura, sendo necessário investigar quem teria se debruçado sobre esta temática, sendo constatado que, mais recentemente, são teóricos e historiadores do teatro que investigam os espaços teatrais.

Como os historiadores da arquitetura e da arte discutem a arquitetura teatral?

A arquitetura do Movimento Moderno, em que pesem as suas múltiplas correntes, foi caracterizada pela simplificação das formas e dos ornamentos buscando conciliar os princípios subjacentes à concepção arquitetônica com o rápido avanço tecnológico e com a própria modernização da sociedade, caracterizando diferentes movimentos e escolas de design arquitetônico, alguns em tensão uns com outros, como o demonstram os estudos dos historiadores selecionados para a análise: o historiador da arte Giulio Carlo Argan

(1984 [1970]) e os historiadores da arquitetura Manfredo Tafuri (1968 e 1980) e Kenneth Frampton (2003 [1980]).

Infelizmente, esses historiadores dedicam poucas páginas ao edifício teatral em suas obras, exceção feita a poucas obras das vanguardas e algumas considerações detalhadas sobre a proposta de Walter Gropius para o *Totaltheater* jamais edificado, mas que gerou escritos teóricos do próprio arquiteto no *Bauhausbücher*², e foi objeto de discussão em duas obras de Argan aqui analisadas, e, também, dos escritos historiográficos de Tafuri e Frampton sobre a História da Arquitetura Moderna.

Giulio Carlo Argan e o Funcionalismo

Na obra *L'Arte Moderna 1770-1970*, especificamente no capítulo intitulado "l'epoca del funzionalismo", Giulio Carlo Argan³ (1984 [1970]) dedica várias páginas à Escola de Arte Bauhaus louvando seu aspecto democrático e defende a máxima que ele reconhece na obra de Gropius que determinaria a forma do edifício, afirmando que: "A cidade não é feita de contêineres funcionais, a fábrica não é um galpão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um prédio onde nos divertimos. É o dinamismo da função que determina a forma dos edifícios" (ARGAN, 1984 [1970], p. 331). Considerando a nova sede da Bauhaus em Dessau inaugurada em 1925 uma das melhores obras do funcionalismo europeu, Argan investiga também o projeto do *Totaltheater* de 1927 como um centro educativo-social cuja arquitetura foi concebida em função das ações cênicas e na qual o público deixa de ser espectador para participar do espetáculo (ARGAN, 1984 [1970], pp. 332-333), questão que vinha sendo amadurecida desde o início do século XX, com as propostas das diferentes vanguardas artísticas. Mas a arquitetura teatral não é mais mencionada ao longo do século XX, que ele só analisa até 1970. Este mesmo projeto de edifício teatral seria realmente tratado como objeto histórico em outra obra.

Demonstrando profunda erudição e conhecimento e referindo-se, entre outros, ao mesmo projeto de Gropius na obra intitulada *Walter Gropius e a Bauhaus* (2005 [1951]), Argan argumenta que, como a sociedade buscava novos objetivos sociais, também "a estrutura arquitetônica do teatro se transforma. Uma vez que os próprios espectadores são atores e que a emoção deles é um elemento essencial da ação, desaparece a separação entre palco e plateia; a praticabilidade cênica se estende a todo o teatro; a mobilidade dos equipamentos permite mudar com frequência e rapidez a relação espacial entre público e atores" (ARGAN, 2005 [1951], p. 74). Nesta obra, Argan define o teatro da Bauhaus como um teatro total que funde todos os tipos de espetáculo, "envolve o espectador na ação, submete-o a uma violenta descarga de emoções, libera suas energias interiores e, pelo menos na intenção, fortifica sua capacidade de percepção, sua alegria de viver. Personagens, música, luzes, cores têm a mesma importância e se integram num organismo vivo, num espaço animado, colorido, sonoro" (ARGAN, 2005 [1951]). Além do *Totaltheater* idealizado por Gropius para Piscator, Argan também analisa o teatro esférico projetado por Andreas Weisinger, em 1924 e o teatro em

² Além de terem publicado 31 números da revista chamada *Bauhaus*, Walter Gropius e László Moholy-Nagy publicaram uma série de livros chamados *Bauhausbücher*, ficando cada edição sob a responsabilidade de um artista-professor, sendo o de Gropius o volume 1.

³ Giulio Carlo Argan (Turim, 1909 – Roma, 1992) foi historiador e teórico da arte marxista, sendo seus livros considerados bibliografia fundamental de cursos de História da Arte em todo o mundo ocidental. Em sua obra, destacam-se livros como *Arte Moderna 1770-1970* (1984 [1970]), *Walter Gropius e a Bauhaus* (1951), *L'Europa delle Capitali* (1964), *Storia dell'arte come storia della città* (1983).

forma de U estudado por Farkas Molnar, ambos da Bauhaus, sem muito aprofundar a análise das duas propostas.

O que se deduz da investigação é que, para o historiador e teórico italiano, a arte consiste em um modo de produção de valor entre outros, portanto, circunscrito historicamente e que se constitui em uma forma nova de trabalho surgida pela superação do modo de trabalho artesanal e pela produção em larga escala. Discípulo do historiador e crítico de arte Lionello Venturi, também como ele, Argan enfocou a arte como prática produtiva, ou modo de trabalho e consciência. Tal maneira de analisar os movimentos artísticos do século XX decorre certamente do fato de este historiador pautar-se pelos conceitos de Karl Marx, utilizando também as teorias hegelianas contidas na *Fenomenologia do Espírito* (1807). Argan ainda integrava a cultura reformista, crítica e comprometida, característica de vários intelectuais italianos da época e, segundo Marco Assenato que defendeu uma tese sobre Tafuri, na qual também investiga a contribuição de Argan para a historiografia, revelando que “entre a Escola de Frankfurt e a fenomenologia, ele tentou escapar dos aborrecimentos do mercado cultural” (ASSENATO, 2017, p. 166).

No prefácio da edição italiana do livro *L'Arte Moderna 1770-1970*, Argan alega que, nesta obra, ele se propôs a explicar em que medida e por meio de que processos as artes visuais concorreram para formar a ideologia e o sistema cultural da ciência moderna e participaram de modo direto e autônomo das tensões, das contradições e da crise de seu tempo. O historiador italiano procura o sentido da arte na sua própria história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos. Apesar de muitas vezes criticado por não assumir posições políticas no processo de investigação das obras, considero-o um historiador de grande conhecimento estético e erudição e suas análises muito contribuem para a formação dos arquitetos, em que pese sua tímida incursão no campo específico da arquitetura teatral.

A ideologia aplicada à história da arquitetura: a obra de Manfredo Tafuri

O segundo historiador de arquitetura neomarxista selecionado é Manfredo Tafuri⁴, um dos criadores de uma historiografia da arquitetura, tendo escrito obras de impacto como *Teorie e storia dell'architettura* (1968) e *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* (1973), e, numa segunda fase, *La sfera e il labirinto* (1980), entre outras. Defende que tanto a arte quanto a arquitetura moderna estiveram sempre a serviço do sistema capitalista, pois nasceram de uma reação de choque frente à experiência da vida na metrópole e, nesse sentido, o arquiteto e o artista devem traduzir em suas obras a missão social que pretendem assumir (TAFURI, 1973). Referindo-se à crise da arquitetura moderna, Tafuri alega que esta ocorreu graças à sua persistência em manter um projeto ideológico nunca realizado, visto estar atrelado desde o início ao capitalismo.

Percebe-se que Tafuri está mais preocupado com uma crítica das ideologias arquiteturais que possibilitariam provocar uma transformação radical na sociedade capitalista, como já afirmado pelo historiador da arquitetura

⁴ Manfredo Tafuri (Roma, 1935; Veneza, 1994) foi um historiador de arquitetura. Depois de se formar em arquitetura, trabalhou no gabinete Architeti e Urbanisti Associati. Foi aluno de Ludovico Quaroni e G. C. Argan. Em 1966 vence o concurso para a catedra de Storia dell'Architettura em Roma e em 1968 transfere-se para Università IUAV em Veneza onde se torna director do Istituto di Storia. O seu interesse pela investigação histórica ocupou a sua atividade, abrangendo a arquitetura desde o Renascimento até à época contemporânea. Foi militante do ativo do Partido Comunista Italiano. Até à sua morte ensinou na Universidade de Veneza.

grego Panayotis Tournikiotis (1999, p. 194). A partir do livro *Teorie e storia dell'architettura* (1968), ao afirmar que “criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir a sua carga de significados” (TAFURI apud FRAJNDLICH, 2016, p. 86), Tafuri está sinalizando que cada vez mais o projeto estava se distanciando da crítica. Na mesma obra, Tafuri escreve que “a ideologia subjacente às obras arquitetônicas é uma visão do mundo que se destaca como uma construção do ambiente humano, uma ideologia muito "material" feita de organização de espaços públicos e privados, técnicas de construção, divisão do trabalho, métodos de concepção do projeto (Tafuri apud MOMETTI, 2012, pp. 107-133, p. 113). Porém, é na introdução no livro *La sfera e il labirinto* (1980), aqui consultado na versão inglesa *The Sphere and the Labyrinth* (1987), que Tafuri esclarece o papel histórico da ideologia, defendendo que, “a historicização das intervenções concretas da ideologia no real abre um campo original de investigação”. Uma tarefa, de fato, parece cada vez mais urgente: a face ambígua da superestrutura não deve ser deixada sozinha. Nomeadamente, é necessário impedir que ela multiplique *ad infinitum* o jogo envolvente de espelhos que pressupõe como seu próprio atributo. Mas isso só é possível se alguém conseguir entrar no castelo mágico de formas ideológicas, armado com um filtro que funciona como um antídoto eficaz para a hipnose (TAFURI, 1987 [1980], p. 16).

No artigo publicado em 1975, intitulado "Architettura e storiografia. Una proposta di método", Tafuri alega que a história da arquitetura pode ser lida fundamentada nos parâmetros historiográficos relativos, simultaneamente, à incidência do trabalho intelectual e aos desenvolvimentos de modos e relações de produção, sendo, portanto, um processo dialético.

Em síntese, pode-se entender que Tafuri defende a necessidade de pensar arquitetura na "esfera da História" considerando as transformações que ocorreram ao longo dos séculos nas linguagens, nos modos de produção e na cultura. Apesar de não ter se dedicado especificamente à arquitetura de teatros, oferece uma visão historiográfica bem delineada e que serviu a outros historiadores da arquitetura. Segundo Andrew Leach, que defendeu uma tese de doutorado sobre Tafuri, a obra *Teorie e Storia* (1968) rapidamente divulgou o trabalho deste historiador na Itália e no estrangeiro, assumindo relevância na bibliografia internacional do terceiro quartel do século XX (LEACH, 2005). Constatando o fracasso das vanguardas, em *Progetto e utopia* (1973), Tafuri desenvolveu uma crítica radical da “ideologia arquitetural”, convidando os arquitetos a reconsiderarem totalmente a experiência moderna. Paralelamente, ele também denunciou a “crítica operativa” de Zevi e de Benevolo. Segundo Jean-Louis Cohen, seu “projeto histórico” era “um exercício para expor as motivações e estratégias retóricas da arquitetura por meio da aplicação de técnicas da psicanálise e crítica literária”. Tafuri comparou o trabalho do historiador a um trabalho de investigação com base na *microstoria* de Carlo Ginzburg, fundamentado em indícios e não em certezas (COHEN, 2011, p. 408)

Entretanto, é na obra de sua segunda fase, *The Sphere and the Labyrinth*, (1987) composta de artigos de diferentes temporalidades, que Tafuri vai se dedicar mais à arquitetura teatral. Ainda na introdução desta obra, define a função da crítica no trabalho do historiador, explicando que este profissional é um trabalhador "no plural" e que a história envolve a crítica das práticas significantes e opera nas suas próprias construções, fazendo “uma incisão com um bisturi em um corpo cujas cicatrizes não desaparecem; mas, ao mesmo tempo, as cicatrizes não cicatrizadas já desfiguram a densidade das construções históricas, tornando-as problemáticas e impedindo-as de se apresentarem como a "verdade" (1987 [1980], p. 12). Esta metáfora fornece indícios do processo metodológico de Tafuri.

Assim como Argan, Tafuri entende que como historiadores, “nossa tarefa é reconstruir lucidamente a estrada percorrida pelo trabalho intelectual, reconhecendo as tarefas contingentes às quais uma nova organização do trabalho pode responder” (TAFURI, 1987 [1980], p. 20) e disserta sobre diferentes temas da história da arquitetura, sendo que analisa o teatro das vanguardas formulando relevantes opiniões sobre o fazer teatral. Tafuri também se refere ao U-Theater apresentado por Farkas Molnar no Bauhausbüch de 1925, contudo, aprofunda a descrição formal do projeto de Molnar e critica a quantidade de mecanismos previstos para ampliar os efeitos cênicos, como jatos de água e aspersores de perfume, que considera excessivos, questionando se para aquele arquiteto o próprio edifício não seria o acontecimento teatral (TAFURI, 1987 [1980], p. 108).

E ainda, tal como Argan e mais tarde Frampton, dedica-se em especial ao teatro de Gropius para Piscator, criticando enfaticamente a proposta transgressora do arquiteto alemão, que compara com a montagem de Eisenstein para *Gaz Maks*, encenado em uma verdadeira fábrica de gás, enquanto o teatro de Gropius se isola completamente do real. Para ele, o projeto de Gropius é um espaço de ilusão fascinante, “um instrumento construído aproximadamente como uma máquina de escrever, equipado com todos os meios de iluminação, com impulsos e rotações nas direções vertical e horizontal, com um número ilimitado de cabines de projeção”(TAFURI,1987 [1980], p. 109). Mas apesar da crítica contundente, ele reconhece a inovação no objetivo de colocar o espectador no centro do evento teatral.

Na segunda parte do livro, “Adventures of the Avantgarde: From the Cabaret to the Metropolis”, Tafuri demonstra grande conhecimento sobre o teatro das vanguardas, e relata a inversão de valores após as experiências soviéticas do início da década de 1920: por um lado o teatro dos grandes festivais que vai para as ruas em busca das multidões, ocasião em que ele afirma que a rua entra no teatro, e de outro, a crítica ao projeto para o Teatro Central de Moscou projetado em 1931 por Konstantin Melnikov, no qual “três conjuntos em forma de leque estão dispostos em frente a um palco circular; o primeiro está na forma de uma grande piscina ovoide, o segundo gira na horizontal, o terceiro gira na vertical e é visto de fora como um enorme cilindro”, em uma *assemblage* de formas (TAFURI, 1987 [1980], p.110). Criticando em geral os arquitetos funcionalistas da primeira metade do século XX e ressaltando os perigos que corre o historiador da arquitetura, visto que a manipulação de formas sempre tem um objetivo que transcende às próprias formas, ele aconselha muita cautela com os momentos de ruptura e alerta para os riscos do terreno movediço de mitificações sublimes sobre as quais repousa a monumental construção do Movimento Moderno (TAFURI,1987 [1980], p. 13).

O que se deduz dos estudos realizados, é que Tafuri buscou construir um estatuto ideológico da arquitetura em seu projeto histórico e suas primeiras obras apresentam forte base marxista tal como seu contemporâneo Galvano della Volpe, filósofo e professor da Universidade de Messina e seu mestre G.C. Argan, da Universidade de Roma. Entretanto, o que se verifica no livro *La sfera e il Labirinto*, publicado em 1980, aqui utilizado em sua versão inglesa, é que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da *Nouvelle-histoire* e da *microstoria* indiciária de Carlo Ginszburg, após ter também adotado conceitos de Nietzsche e da Escola de Frankfurt⁵.

⁵ Esta constatação também pode ser verificada nos pronunciamentos dos estudiosos Rafael MOREIRA “Tafuri e Portugal: uma recordação”. In: Mário Henrique Simão D’AGOSTINO; Adalberto da Silva RETTO JR; Rafael Urano FRAJNDLICH (org.). ATAS do Seminário Internacional *Construção de um programa: Manfredo Tafuri, seus leitores e suas leituras*. São Paulo: FAU/USP, 2018, pp. 256-279, em especial na p. 270 e Marco de MICHELIS “Manfredo Tafuri e a morte da

Cabe ressaltar que o pesquisador Jose Lira observa na obra da maturidade de Tafuri uma perspectiva menos dualista das relações entre crítica e prática, enveredando pela análise da “gênese da *história operativa*, seja no sentido de apanhar sua especificidade histórica, seja no sentido de contribuir para o entendimento de sua abrangência, recortes e limites metodológicos” (LIRA, 2010).

Kenneth Frampton e a crítica operativa da arquitetura

Outro autor selecionado para este estudo de historiografia da arquitetura de teatros é o inglês Kenneth Frampton autor de *Modern Architecture and the Critical Present* (1980), *Studies in Tectonic Culture* (1995), *American Masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labour, Work and Architecture* (2005), *uma edição revisada de Modern Architecture: A Critical History* (2007), entre outras⁶. Ao longo da pesquisa, detectou-se que é um dos historiadores da arquitetura que mais investigam a arquitetura de teatros no século XX, referindo-se a vários edifícios teatrais que fizeram história.

Apesar de se considerar neomarxista, Frampton se diz influenciado por Reyner Banham, principalmente no que tange a dar voz aos próprios arquitetos cujas obras analisa. Mais tarde, ao perceber que teria que alterar o discurso, ele se apoia na obra de Hannah Arendt e na de Paul Ricoeur para escrever o ensaio “Towards a critical regionalism” texto que anuncia o conceito de regionalismo crítico e, posteriormente, o livro *Studies in Tectonic Culture* (1995) em que funde dois aspectos: o da resistência de culturas tradicionais ao processo de globalização, e a afirmação da materialidade da arquitetura, na tectônica⁷. Em entrevista a Stan Allen e Hal Foster, em 2003, Frampton diz que se inspirou em Benevolo e em Banham e afirma que depois de ler Hannah Arendt, identificou que há uma oposição fundamental entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, em que o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem. Entretanto, é no *Modern Architecture: A Critical History* (1996 [1980]) que se encontram análises críticas de alguns teatros, tal como o Teatro do Werkbund que seria a última formulação da estética “forma-força” de Van de Velde, construído em 1914, no qual o arquiteto funde “ator, público, auditório e paisagem como nas arenas ao ar livre do homem do neolítico, parecendo configurar uma expressão empática única em seu tempo. [...] (FRAMPTON, p. 99). Frampton dá uma interpretação perfeita sobre o sonho do Werkbund de transformar o mundo pela *Gute Form* e pelo monopólio industrial, reconhecendo que foi uma utopia.

Como aponta este historiador, os arquitetos Auguste e Gustave Perret desenvolveram um estilo peculiar ao vencer a disputa com Van de Velde ao projetar o Théâtre Champs Elysées com três auditórios em pavimentos distintos, com um vasto espaço subsidiário que compreendesse palco, bastidores, foyers, vestiários, tudo isto num espaço de 37 m de largura por 95m de profundidade Frampton louva a solução estrutural interna, que pouco é transmitida para o exterior da edificação, cujas fachadas recebem um tratamento clássico. (Ainda

arquitetura” pp In: Mário Henrique Simão D’AGOSTINO; Adalberto da Silva RETTO JR; Rafael Urano FRAJNDLICH (org.), *ATAS do Seminário Internacional construção de um programa: Manfredo Tafuri, seus leitores e suas leituras*. São Paulo: FAU/USP, 2018, pp. 280-319, p. 296., referente ao congresso ocorrido em 2015.

⁶ Kenneth Frampton (1930 -) é um arquiteto, crítico e historiador britânico. Ele é o professor de arquitetura Ware da Escola de Pós-Graduação em Arquitetura, Planejamento e Preservação da Columbia University, Nova York. Ele reside nos Estados Unidos desde meados dos anos 1980, é autor de *Modern Architecture and the Critical Present* (1980), *Studies in Tectonic Culture* (1995), *American Masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labour, Work and Architecture* (2005), uma edição revisada de *Modern Architecture: A Critical History* (2007), entre outros. Seu último livro, editado por Lars Müller, é *A Genealogy of Modern Architecture: A Comparative Critical Analysis of Built Form* (2015).

⁷ Ver texto da entrevista de Frampton ao arquiteto português Joaquim Moreno. *Projeto Design*, edição 409, com introdução de Renato Anelli.

sobre outro teatro dos irmãos Perret, o Teatro da Exposition des Arts Décoratifs e Industriels, o historiador considera que “foi a manifestação mais lúcida e lírica jamais feita por Perret”. No entanto, apesar de louvar a engenhosidade estrutural do arquiteto, Frampton desaprova “a expressão que permanecia desajeitada” no exterior (FRAMPTON, p. 108).

Como a maior parte dos historiadores que investiga a história da arquitetura teatral, Frampton examina a obra que - apesar de não ter sido edificada – é a mais comentada do chamado Movimento Moderno: o *TotalTheater*. No capítulo referente à “Nova Objetividade: Alemanha, Holanda, Suíça, 1923-33”, Frampton considera o projeto elaborado para Erwin Piscator, como a obra que mais insere Gropius no movimento *Neue Sachlichkeit*. O diretor que encomendou o projeto já havia fundado seu Teatro Proletário em 1924, segundo o modelo de Meyerhold, cujo Teatro Proletário de Outubro em 1920 - satisfazendo as exigências de um palco biomecânico, permanentemente iluminado, livre de ilusionismo -, foi descrito pelo ator russo como “um palco a ser utilizado como um fórum político ou como o simulador de uma profunda experiência social” (Meyerhold in Frampton, 1996 [1980], p. 139).

Ao detalhar com acuidade o funcionamento deste teatro-máquina, Frampton deixa clara sua posição favorável à proposta, afirmando que “em sua solução extraordinariamente elegante e flexível, Gropius ofereceu a Piscator um auditório capaz de transformar-se rapidamente em uma das três formas clássicas de palco: o palco italiano, o palco projetado e a arena” (FRAMPTON, 1996 [1980], p. 139). Opinião contrária é expressa na análise do projeto para o concurso do Teatro Soviético de Kharkov de 1931, submetido pelo japonês Rentchitchiro Kavakita, que ele critica principalmente por não ser uma proposta construtivista e nem tampouco seguir as tradições japonesas (FRAMPTON, 1996 [1980], p. 259).

Apesar de inicialmente considerar-se vinculado ao marxismo, e dizer-se inspirado por Leonardo Benevolo e Reyner Banham, Frampton revela sua afinidade com a teoria crítica da Escola de Frankfurt, na introdução de *Modern Architecture* (1980). Cabe ressaltar que na publicação do prefácio da 4ª edição ampliada e modificada deste livro em 2007, o próprio Frampton afirma que considera sua história da arquitetura “operativa” no sentido em que “Manfredo Tafuri caracterizou como “operativo”, ou seja, ideologicamente instrumental. Nesse sentido, deve-se admitir que a última edição desta obra permanece tão operacional quanto sempre foi, com toda a fraqueza arbitrária que isso implica.” (FRAMPTON apud LIRA, 2010, p. 237). Para o pesquisador José Lira, “sem evadir-se da problemática do discurso anti-histórico dos modernos, ainda em 1968, Manfredo Tafuri situou o passo operativo na fronteira entre a afirmação de novas poéticas e a deformação da história.” (LIRA, 2010, p. 239). Este autor vê a possibilidade de este fato ser atribuído ou à maneira tranquilizadora como Tafuri descrevia o passado como confirmação do presente e da ação imediata, isto é, como ideologia; ou ao excessivo comprometimento com a atividade projetual, “o procedimento parecia-lhe amortecer as possibilidades de clarificação e interpretação de métodos, poéticas e significados não manifestos nos projetos e obras analisados” (TAFURI, 1975).

Percebeu-se que a história da arquitetura desses três historiadores ignora projetos e edifícios teatrais mais recentes, inclusive a de Tafuri, cujo conhecimento sobre teatro e sobre as vanguardas históricas é profundo como se constatou em *The Sphere and the Labyrinth*, em especial no capítulo “O palco como uma cidade virtual: De Fuchs ao *Totaltheater*” (TAFURI, 1987 [1980], pp. 95-117). Nesse sentido, para uma avaliação comparativa entre o que teria ocorrido na história de espaços teatrais, recorreu-se à investigação dos historiadores e teóricos do teatro que escreveram e analisaram a história desses espaços de 1989 a 2019 sob uma perspectiva de maior envolvimento com o fazer teatral.

Uma historiografia crítica da arquitetura teatral moderna e contemporânea por historiadores e teóricos do teatro

Face às mudanças ocorridas nos anos 1960-1970, tanto no teatro quanto na arquitetura, foram investigadas obras de historiadores de espaços teatrais que vêm analisando este tema ao longo do século XX e possivelmente do século XXI, tais como Ian Mackintosh (1993) e Gay McAuley (1999), cujas obras são bem-conceituadas, em especial no mundo anglo-saxão. Entretanto, dentro do escopo teórico metodológico da pesquisa, foram selecionados outros três teóricos e historiadores do teatro que têm raízes neomarxistas e igual reconhecimento, destacando-se na historiografia da arquitetura teatral do século XX. O primeiro é o estudioso americano Marvin Carlson, que escreveu *Places of Performance The Semiotics of Theatre Architecture* (1989) e que esteve presente em dois Congressos na Unirio, quando pronunciou conferências sobre *The Changing Places of Performance* (2012; 2017), atualizando os conceitos sobre a arquitetura teatral até o século XXI, além de ter publicado *The Theatre of the French Revolution* (1966) sobre os teatros edificadas no final do XVIII e início do XIX na França. O segundo selecionado foi o inglês David Wiles que publicou, em 2003, *A Short History of Western Performance Spaces*, com uma história inovadora, trabalhando desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Mas um dos estudos históricos mais recentes e aprofundados sobre a arquitetura teatral é o da neozelandesa Dorita Hannah, intitulado *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde* (2018). Estes três estudiosos têm muito a contribuir para esta pesquisa historiográfica, em que pesem suas diferentes abordagens teóricas e metodológicas.

A história dos espaços teatrais à luz da semiologia de Marvin Carlson

Places of Performance (1989) de Marvin Carlson⁸ integra os aspectos socioculturais, teatrais e espaciais da arquitetura teatral da Grécia ao final do século XX, discutindo a dimensão do evento teatral como um texto complexo ao longo de seis capítulos nos quais desenvolve análises da arquitetura para as artes cênicas em diferentes temporalidades à luz da semiótica, com inúmeras referências teóricas a Roland Barthes (*Elements of Semiology* e *Sémiologie et urbanisme*) e a Umberto Eco (*La struttura ausente*), entre outros.

Ao utilizar metodologias emprestadas dos teóricos da arquitetura e da cidade como Lewis Mumford e Kevin Lynch, além de outros semiólogos, no capítulo “The Jewel in the Casket”, Carlson analisa os modelos de teatros no interior de palácios e no capítulo “The Urban Hub” ele investiga o impacto do edifício teatral em complexos desde a antiguidade greco-romana, a partir da *Aesthetics* de Hegel, analisando posteriormente o “teatro-monumento” em várias cidades europeias, incluindo o Teatro de Manaus e a Ópera de Sidney. É bastante atual a reflexão de Carlson sobre os impactos urbanísticos do projeto da Ópera Bastille - obra do governo socialista de Mitterand, do complexo cultural do Lincoln Center em Nova York, construído às custas

⁸ Marvin Carlson (1935 -) é um teórico e historiador americano, atualmente o Sidney E. Cohn Distinguished Professor da City University of New York. Seu trabalho profícuo abrange principalmente a história do teatro na Europa do século XVIII ao século XX. Entre suas inúmeras obras, publicou *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture* (1989) e *The Theatre of the French Revolution* (1966), que investigam criticamente os edifícios e outros espaços teatrais em diferentes temporalidades. Inclui-se neste estudo conceitos emitidos na conferência *Changing Places of Performance* proferida na UNIRIO em 2012.

da gentrificação da área com a expulsão do porto-riquenho e, também, do National Theatre no Southbank de Londres. Ele critica os complexos de vários teatros em um único empreendimento cultural reconhecendo que o antigo lugar do “príncipe” renascentista foi substituído nesses empreendimentos pelos interesses econômicos daqueles que usam o teatro e a cultura como um símbolo de valorização imobiliária do entorno, a exemplo do também investigado do complexo do Barbican Centre de Londres. Nos demais capítulos, Carlson analisa edifícios teatrais e seus elementos característicos em outras temporalidades, que não o século XX.

Entretanto, apesar de afirmar que o edifício teatral é um dos objetos arquitetônicos mais persistentes na história da cultura ocidental no primeiro capítulo desta obra intitulado “The City as Theatre” (Carlson, 1989, p. 6.), Carlson investiga a semiótica de espaços utilizados para as representações que transformam a cidade no próprio teatro. Tomando como referência as entradas reais e o teatro medieval, espetáculos que ocorriam no espaço público, o autor discute o espaço urbano, a arquitetura teatral e o “espaço encontrado” dos principais diretores do século XX. Ele destaca, entre outras, as montagens de Max Reinhardt, que, em 1920, dirigiu o drama medieval *Everyman*, encenado na praça diante da catedral de Salzburg e, em 1930, montou as peças shakespearianas *Sonho de uma noite de verão* em uma floresta e o *Mercador de Veneza*, em uma praça veneziana (Carlson, 1989, p. 28), utilizando o conceito de Victor Hugo que defendia que o espaço é um “personagem silencioso” ou uma testemunha dos eventos, e que os melhores cenários seriam o próprio local onde eventos históricos ou dramatúrgicos teriam ocorrido.

A ideia de um teatro sem que houvesse um edifício específico, sem uma entidade arquitetural convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970. O teatro realizado na rua ou em espaços alternativos pré-existentes transformou-se em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a ser visto como a representação material da indústria cultural, associada ao capitalismo (1989, p. 36). Carlson demonstrando em suas conclusões que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral.

A grande contribuição de Carlson para a historiografia da arquitetura teatral foi ter trazido à luz, ainda nos anos 1980, o deslocamento e o experimentalismo dos encenadores contemporâneos que - em que pesem os muitos concursos para arquitetura teatral ocorridos e os inúmeros projetos de teatros efetivamente construídos, inclusive no século XXI, assumiram a decisão de encenar suas performances em antigas estruturas abandonadas, em florestas e desertos, em apartamentos e lanchonetes, ou mesmo na rua, ampliando a noção de espaço teatral para o conceito ceriteudiano de “lugar praticado” (Certeau, 1998, p. 202), como uma tática para transformar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo estado. Nas duas conferências que Carlson pronunciou no Rio de Janeiro, em 2012 e 2017 o teórico discutiu as transformações contemporâneas ocorridas no espaço teatral, consistindo em “espaços encontrados” e *site-specifics*, exemplificados em análises de grupos teatrais de várias nacionalidades.⁹

Nas obras examinadas, Carlson busca o aporte teórico para seu estudo semiológico nos conceitos de Roland Barthes (*Elements of Semiology* e *Sémiologie et urbanisme*) e de Umberto Eco (*La struttura ausente*), entre

⁹ CARLSON, Marvin. “The Changing Places of Performance”. Conferência publicada no *Second International Conference Architecture, Theatre and Culture* na Unirio em agosto 2012, em que Carlson complementa os lugares alternativos para as artes performáticas acrescidos na contemporaneidade.

outros. Em algumas análises, ele se utiliza de conceitos de Michel Foucault e, como já mencionado, faz uso de metodologias emprestadas de teóricos do urbanismo como Mumford e Lynch que exploram a presença do tempo e da história na ambiência urbana, além de outros semiólogos e materialistas culturais como Raymond Williams.

David Wiles e a investigação dos found-spaces na historiografia

O historiador de teatro David Wiles¹⁰ publicou em 2003 *A Short History of Western Performance Spaces*, introduzindo uma história inovadora, analisou edifícios teatrais desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, porém entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Apesar de Wiles não ser arquiteto, ele faz um levantamento histórico minucioso com base nos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (*La Production de L'espace*, 1974) e Michel Foucault, (*Des espaces autres*, 1967). Defendendo que o espaço tem função actante na performance, Wiles argumenta que, citando Lefebvre, que "o espaço é social e o objeto arquitetônico está inseparavelmente ligado ao público como sujeito" (WILES, 2003, p. 205). É a partir do texto de Lefebvre (1974) sobre "espaços monumentais" e comemorativos que Wiles discute uma variedade de espaços públicos apropriados para o teatro em diferentes temporalidades e demonstra que as culturas ocidentais invariavelmente constroem espaços teatrais para enfatizar valores específicos, com objetivos sócio-políticos e religiosos.

Uma das razões da escolha deste teórico como fonte primária é que Wiles faz um levantamento bem embasado da história dos espaços teatrais que aborda não só os aspectos físicos, mas enfatiza o contexto cultural no qual cada tipologia de edifício teatral foi criada, questão fundamental para a pesquisa proposta. Wiles divide seu estudo entre sete tipos de espaço: Sagrado, Processional, Público e Simpótico, seguidos por capítulos sobre "O Círculo cósmico", "A Caverna" e o capítulo final "o Espaço vazio" inteiramente dedicado a investigar sobre os espaços teatrais do século XX. No que tange ao Movimento Moderno, Wiles considera que "a arquitetura de teatros proposta foi um grande fracasso, pois os teatros eram flexíveis, versáteis e despidos de mensagens sociais, comprovando uma impossibilidade conceitual". Segundo ele, "a *machine à jouer* confirmou-se tão quimérica quanto a *machine à vivre* de Le Corbusier (2003, p. 22). Ao observar a evolução das conformações teatrais a partir de suas antigas manifestações romanas, registradas por Vitruvius, Wiles detalha sua revisão sobre o edifício teatral durante os períodos renascentista, neoclássico e romântico até o estabelecimento da caixa cênica do teatro à italiana com iluminação artificial e espectadores confortavelmente sentados, situação ainda presente em quase todos os teatros do West End londrino. (2003, p. 248).

A exemplo do diretor e teórico Mike Pearson (2001), que defende espetáculos que reúnam "lugar, performance e público". Wiles também não aceita que "encenar" e "espaço" sejam entidades separadas e não acredita que que um determinado espetáculo se mantenha o mesmo, como uma constante ontológica,

¹⁰ David Wiles é professor de Professor Emérito da University of Exeter, e membro do Wolfson College de Oxford. Integra o Grupo de Trabalho Historiografia do Teatro da International Federation of Theatre Research Escreveu entre outras obras *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* (1997), no qual se dedica ao estudo do espaço teatral na antiguidade clássica e *A Short History of Western Performance Space*, investigando como o espaço, em especial a relação das configurações palco-plateia, e os possíveis significados que estas configurações imprimem na tradição artística ocidental.

independentemente de quando e onde é realizado (WILES p. 60). Nesse sentido, este autor escreveu a história dos espaços teatrais para libertar os artistas das garras do edifício teatral que ele denomina "máquinas espaciais que moem peças de significados teatrais predeterminados". (WILES, p. 4). Wiles argumenta que o espaço da performance e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento pelo menos tão significativamente quanto vice-versa e critica os historiadores para os quais o espaço teatral é simplesmente uma moldura na qual a peça pode ser colocada e retirada sem alterar a experiência da performance.

Ao atacar a história linear, Wiles defende, sobretudo, que o conhecimento do passado do edifício e do lugar teatral pode dar maior flexibilidade aos encenadores, *performers* e espectadores libertando-os dos conceitos preestabelecidos, valorizando outros espaços não especificamente concebidos para o teatro. Ao longo da obra, o autor tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir do ponto de vista do público.

O processo metodológico de Wiles ocasionalmente apresenta genealogias inovadoras de ideias inter-relacionadas que por vezes conduzem a uma compactação do tempo histórico de longa duração que confunde distinções culturais, mas como este artigo fez um recorte temporal para investigar especificamente o século XX, não houve observações conflitantes. Cabe ressaltar que entre os historiadores de teatro, Wiles, assim como Carlson, destacam-se por defenderem que o espaço teatral é mais relevante para a História do Teatro do que o texto dramático apresentado em um palco italiano.

A colaboração de Dorita Hannah para a historiografia do edifício teatral

No entanto, o mais recente trabalho sobre a história da arquitetura teatral selecionado e analisado neste estudo foi publicado pela arquiteta e teórica neozelandesa Dorita Hannah no livro *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde* (2019). Neste livro resultante de sua tese de doutorado defendida em 2008 na New York University, a autora examina vários modelos de espaços temporais que expressam essa revolução, inspirando abordagens contemporâneas sobre o edifício teatral. Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transforma o *objective* deleuziano - como objeto-evento - em *abjeto*, a fim de propor novas formas de análise do espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.

Esta autora, que não é propriamente uma historiadora, identifica três atitudes em relação ao espaço para performance que surgiram entre 1872 e 1947, denominando-as "absoluta", "abstrata" e "abjeta", em correspondência ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo. Para a autora, tais atitudes em relação ao espaço ameaçaram o edifício teatral tradicional do século XIX que não mais se coadunava com as conquistas teatrais e tecnológicas e levaram os encenadores a locais mais eventuais para o acontecimento teatral e político de maneira que o ambiente construído de uma performance não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento. Segundo este estudo perspicaz de história da arquitetura teatral, menos associado à consolidação de modelos absolutos, a arquitetura de teatros na contemporaneidade vem se transformando para dar lugar à uma multiplicidade de expressões contrastantes.

Event-Space, em quatro capítulos, cada um correspondendo a um período histórico, inicia-se com a análise do Festspielhaus de Bayreuth inaugurado por Wagner em 1872. No primeiro capítulo a autora demonstra o esgotamento do modelo de teatro de palco italiano, no qual o arco do proscênio separa o público dos atores. Numa análise pouco comum, Hannah examina o teatro de Richard Wagner, construído por Otto Bruckwald inspirado nos projetos não realizados de Gottfried Semper como o edifício teatral que, segundo seus argumentos, concluiu uma era para os estudos da arquitetura teatral. Analisa posteriormente a Ópera de Paris projetada por Charles Garnier e inaugurada em 1875, que considera como uma apoteose entre o espetáculo e a vigilância com seus luxuosos *foyers* destinados ao evento da integração social, que ratifica o argumento da obra de que a arquitetura teatral deve ser pensada como o próprio evento. Mais adiante, ao utilizar a terminologia emprestada de Lefebvre para o conceito de espaço absoluto, a autora explora as paisagens atmosféricas e universais dos cenógrafos Edward Gordon Craig e Adolphe Appia. Ela argumenta que a cena proposta por Craig - inspirada no simbolismo do final do século XIX-, ecoou nas propostas cenográficas de Appia que foram reinterpretadas no último quartel do século XX pelo Teatro de Imagens de Robert Wilson e pelo Espaço Vazio ou *Empty Space* (1965) - famoso livro de Peter Brook-, cujos efeitos podem ser observados em especial no Teatro do Bouffes du Nord em Paris, um teatro projetado por Louis Marie Emile Leménil em 1876, readaptado e reaberto em 1974, com a sala de espetáculo italiana transformada em um local dinâmico (HANNAH, p. 87). Nesta categoria de edifício teatral, Hannah inclui o Teatro do Hellerau¹¹, ambientado por Adolphe Appia em Dresden, construída em 1911, que foi um importante centro de artes, teatro e dança no início do teatro moderno até a ascensão do nazismo. Hannah defende a proposta de Appia, e considera o Hellerau o primeiro teatro dos tempos modernos a ser construído sem o arco do proscênio e com um palco completamente aberto. Appia ambientou o teatro em 1910 e ali criou inúmeras encenações em 1912 e 1913. Hannah também dedica alguns parágrafos ao *Grosse Schauspielhaus*, uma reforma expressionista de um circo realizada por Hans Poelzig em Berlin, 1919, e à adaptação do Teatro Vieux Colombier, desenhado por Louis Jouvet, em Paris, em 1920. Nesta última obra a autora percebe forte influência da cena arquitetônica de Craig e dos espaços rítmicos de Appia, por meio dos diferentes níveis, escadas e painéis do palco aberto (HANNAH, pp. 134-142).

Se para Argan e Frampton o projeto do *Totaltheater* de Gropius constitui uma espécie de “ponto de mudança”, de símbolo do Movimento Moderno na história da arquitetura teatral, como já se verificou, no capítulo “Espaço Abstrato: em direção a uma arquitetura de alienação”, Hannah examina a proposta bauhausiana e conclui que Gropius transformou o edifício teatral em uma “máquina arquitetônica”. Novamente com base nas teorias da produção do espaço de Lefebvre (1974), para ela, o edifício projetado que é considerado o arquétipo da arquitetura teatral do século XX propõe uma suposta homogeneidade do espaço abstrato modernista ao qual ela associa uma prática espacial reducionista que segue uma lógica funcional, apresentando neutralidade e transparência.

¹¹ O Hellerau Festival Theatre foi construído em 1911 por Heinrich Tessenow para atender às proposições do cenógrafo. Adolphe Appia e do músico educador Émile Jaques-Dalcroze, com linhas claras e estrutura funcional, representando uma alternativa visionária com poço da orquestra retrátil, palco flexível sem separação e auditório permitindo a interação entre atores e público.

No entanto, é no capítulo intitulado “Object Space - toward the Architecture of Cruelty” que a autora confronta os desenhos do século XVIII de Piranesi ¹², apresentando inúmeras perspectivas sobrepostas que subvertem a perspectiva e a estrutura renascentista de um único ponto de fuga, com a linguagem do espaço proposta por Antonin Artaud em *The Theatre and Its Double* (1938). O termo espaço “abjeto” surgiu das teorias de Artaud e de George Bataille, que demonstraram uma revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmoniosa com o corpo visceral e inconsciente, sinalizando o fracasso dos projetos utópicos, tanto na arquitetura quanto no teatro, posição também partilhada por Tafuri em *The Sphere and the Labyrinth* (1980).

Em síntese, a grande contribuição de Hannah para a historiografia da arquitetura teatral é ter criado classificações fundamentadas em sólidos estudos de filósofos e teóricos no sentido de possibilitar os três modelos espaciais relacionados aos espaços para a performance, quais sejam o “Espaço Absoluto”, de Craig e Appia; o “Espaço Abstrato”, representado pelo *Totaltheater* de Gropius que ela critica por julgar a proposta uma máquina arquitetônica e o “Espaço Abjeto”, inspirado por Artaud e Bataille que resulta em interessantes análises de teatros contemporâneos.

O referencial teórico de Hannah fundamenta-se em vários filósofos com preponderância na discussão de Friedrich Nietzsche sobre a arquitetura a partir do encontro criativo e poderoso entre as forças de Apolo e Dionísio¹³. Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Além de Nietzsche, ela utiliza aportes teóricos do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, do historiador Manfredo Tafuri, e do teórico e arquiteto Bernard Tschumi, no sentido de propor uma nova classificação para a história da arquitetura teatral.

Hannah defende uma arquitetura de teatro mais efêmera, objetivando um caráter dinâmico e acontecimental, enfatizando que atualmente a arquitetura é mais visceral, mais sensorial. Ela também identifica o uso desse “Espaço-Abjeto” no projeto do Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, em Tourcoing, concebido pelo arquiteto Bernard Tschumi (1996), igualmente defensor do espaço-evento, entre os vários outros exemplos que ela analisa, como o Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito em São Paulo, o Centro Cultural Humanidade 2012, espaço efêmero no Rio de Janeiro projetado por Carla Juaçaba em parceria com a cenógrafa Bia Lessa, e o Hannah Playhouse em Wellington, na Nova Zelândia, projetado por James Beard, exemplos que transformaram o lugar teatral em “espaço-evento”.

Entretanto, as análises realizadas até esta etapa da pesquisa permitiram perceber que, no Brasil, o trabalho teórico publicado que mais orienta os passos da história da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI é o livro intitulado *Arquitetura e Teatro*. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc (2010), em especial o capítulo “Novos Paradigmas do teatro europeu no século XX”, no qual os autores investigam as vanguardas da primeira metade do século, e o capítulo “Cubo, Esfera ou Teatro ao Ar Livre?” em que analisam as teorias que embasaram o edifício teatral na segunda metade do século. Os autores utilizam o aporte metodológico a que se refere Françoise Choay (1985 [1980]) quando conceitua as diferenças entre as regras edilícias e os modelos criados, partindo da análise dos principais tratadistas e historiadores da arquitetura e

¹² Tais desenhos foram também investigados por Tafuri no primeiro capítulo do livro *The Sphere and the Labyrinth*, quando também identifica a irracionalidade das perspectivas superpostas com diferentes pontos de fuga e os confronta com um filme de Eisenstein.

¹³ Toda a obra historiográfica de Hannah é pautada nos conceitos nietzschianos que podem ser consultados em *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

concluindo que, ao longo da história, a arquitetura se desenvolve ora segundo os tratados que a definem, ora como a utopia que consiste na produção de novos modelos. Aplicando tal aporte teórico, foram identificados projetos e ideologias utilizadas para alguns edifícios teatrais no ocidente.

Algumas reflexões

A pesquisa visou investigar que teorias e metodologias estiveram por trás das histórias das transformações do espaço teatral, possibilitando rever princípios e formulações, que, uma vez publicados, tenham contribuído para a historiografia da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI. Com base nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau (1982 [1975]), a pesquisa objetivou, sobretudo, analisar os processos metodológicos e ideológicos de historiadores da arquitetura e três teóricos de teatro que se debruçaram de alguma forma sobre o tema, e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura de teatro moderna e contemporânea é ainda insipiente entre os historiadores da arquitetura teatral.

Confrontando as obras historiográficas investigadas sobre a arquitetura teatral, fica claro que o projeto para o *Totaltheater* idealizado por Gropius em 1927, com palcos transformáveis de acordo com os espetáculos encenados - porém nunca edificado -, tem ainda hoje servido como uma inspiração às construções teatrais contemporâneas ditas flexíveis, permitindo diferentes conformações do palco. Verificou-se que tanto Argan (1970) quanto Frampton (1980) fazem críticas elogiosas ao projeto, considerando que Gropius tinha em mente a técnica e o domínio da máquina para possibilitar aos encenadores diferentes tipos de espetáculo, integrando palco e plateia, o que era uma inovação na época.

Constatou-se também que, ao fazer uma crítica ao Movimento Moderno, Tafuri faz uma análise bastante negativa do *Totaltheater* afirmando que Piscator queria uma alternativa para o real quando pediu seu teatro mecanizado a Gropius. Este historiador, em *Teoria e Storia*, com aporte teórico de Nietzsche, concentra as reflexões de uma longa fase de elaboração, e apresenta essencialmente uma resposta às pesquisas de Argan, antigo mestre, e entende o projeto como um problema de linguagem. A posição negativa em relação a algumas obras do Movimento Moderno também é assumida pelos teóricos do teatro que fizeram a história da arquitetura teatral como Wiles e Hannah, o primeiro criticando a *machine à jouer* que retira o teatro do real, em vista de tantos mecanismos empregados, e Hannah que considera as obras analisadas neste período como exemplares do “Espaço Abstrato” identificado por Lefebvre e, portanto, desprovidas da dimensão humana e visceral do teatro.

Tanto Carlson, quanto Wiles e Hannah discutem e analisam as novas possibilidades de “lugares” teatrais que se afastam do tradicional edifício teatral. Carlson, com o aporte metodológico da semiologia, reconhece espaços alternativos para as artes performáticas ao lado de grandes complexos de teatros, para os quais se mostra bastante crítico. Wiles, com análises foucaultianas, e aportes teóricos de Pearson e de Lefebvre, enfatiza os *site-specific* em espaços inusitados que substituíram em parte os edifícios teatrais. Hannah avaliou positivamente alguns edifícios que classificou como “Espaço Objeto”, por permitirem associar-se ao *espaço-evento* para abrigar o espetáculo e a *performance* na contemporaneidade.

A partir da edição inglesa de *Progetto e Utopia* (1973), abordando a história da arquitetura em geral, Tafuri afirma que o argumento do historiador pode agora ser desenvolvido com base na análise e documentação, e não apenas em “princípios” (RAMOS VÁZQUEZ, 2015), e não só propõe um novo estágio em seu trabalho, mas também inverte o sentido do trabalho dos poucos historiadores “oficiais” do movimento moderno que haviam publicado suas obras até meados dos anos 1960. Ele defende um campo de pesquisas complexo, em

que o historiador precisa discordar e provocar, e não apenas tratar os objetos e temas de modo sumário, criticando enfaticamente os mitos implementados sobre o funcionalismo nas primeiras histórias da arquitetura do século XX.

Apesar de Tafuri e Frampton analisarem alguns projetos de edifícios teatrais do Movimento Moderno, verificou-se, nas obras dos historiadores da arquitetura selecionadas para este estudo, a ausência de referências à arquitetura de teatros na segunda metade do século XX, momento em que a história do teatro apresentou uma radical revisão com o advento da encenação em “espaços encontrados”. No entanto, tais espaços foram bastante discutidos por Carlson com base nos estudos da semiologia de Barthes e da psicologia ambiental de Lynch assim como por Wiles, que abraçou as ideias de Pearson e, fundamentando-se no conceito foucaultiano das heterotopias e na produção do espaço de Lefebvre, examinou os espaços alternativos que muitas vezes substituíram o edifício especificamente projetado. Wiles argumenta ainda que o espaço da *performance* e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento e vice-versa.

Ao concluir este texto, concorda-se com Mário Biraghi que, defendendo novas incursões à história afirma que a “inquietude do historiador é aquela que não dá por passado o passado, que não lhe permite passar, mantendo-o aberto, interrogando-o continuamente, e assim fazendo, modificando-o” (2006), cabendo, pois, aos que se interessam pela história da arquitetura teatral, rever constantemente aquelas obras que contribuem para sua compreensão. É o que se pretende continuar fazendo nas próximas etapas desta pesquisa.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1984 [1970].

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005 [1951].

ASSENATO, Marco. *Une Marseillaise sans Bastille à prendre: Manfredo Tafuri enquête par la philosophie*. Tese de doutorado. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris-Est, 2017

BIRAGHI, Marco. Entrevista a Adalberto Retto Jr. publicada em *Entrevistas*, Vitruvius, 028.01 ano 07, out. 2006, disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300?page=4>, acesso 11/04/2020.

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

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998,

CHOAY, Françoise *A regra e o modelo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985. [1980].

COHEN, Jean-Louis. *The future of Architecture. Since 1889*. London and New York: Phaidon Press, 2011.

FRAJNDLICH, Rafael Urano. Dois projetos nos anos de formação de Manfredo Tafuri. Pós. v.23 n.39. São Paulo, USP, junho 2016, 72-89.

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

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*. 3rd edition reprint 1996. London: Thames and Hudson. [1980].

- FRAMPTON, Kenneth; ALLEN, Stan; FOSTER, Hal. A conversation with Kenneth Frampton. *October*, Cambridge, v. 106, p. 35-58, set./dez. 2003
- HANNAH, Dorita. *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Londres e Nova York: Routledge, 2019.
- LEACH, Andrew. Choosing history: a study of Manfredo Tafuri's theorisation of architectural history and architectural history research. 2005. Tese (Doutorado) -Universitait Ghent, Ghent, 2005.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente. *ARTCULTURA (UFU)*, v. 22, p. 48-74, 2020. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/56960>
- LIMA, Evelyn F.W et al. Documentário *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CAU/RJ, 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.
- LIRA, José Tavares Correia de. Arquitetura, historiografia e crítica operativa nos anos 1960. In: Roberto Segre et ali (orgs). *Arquitetura + Arte + Cidade: um debate contemporâneo*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley/PROURB, 2010, pp. 237-255.
- MACKINTOSH, Iain, *Actor, Audience and Architecture*, Theatre Concepts, Routledge, London, 1993.
- MCAULEY, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999
- MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica. *Scienza & Politica*, vol. XXV, no. 47, 2012, pp. 107-133.
- PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge, 2001.
- RAMOS VÁZQUEZ, Fernando G. Sobre a erudição (parte 2/4). As primeiras histórias sobre a arquitetura moderna. *Arquitextos*. 183.06 teoria. ano 16, ago. 2015. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.183/5659>.
- TAFURI, Manfredo. Architettura e storiografia. Una proposta di metodo. *Arte Veneta XXIX*, 1975. Trad. Luis Fabio Antonioli; revisão: Adalberto Retto e José Lira, p. 20. Disponível em [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.p](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.pdf)
[df](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.p). Acesso em 5 mar. 2020.
- TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* Bari, Laterza, 1973.
- TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968 e *La sfera e i labirinto* (1980).
- TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1987. [1980], p. 14.
- TAFURI, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's*. London (UK) Cambridge (USA), MIT Press, 1987.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, Mass: The MIT Press.1999.
- WILES, David. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

FLÁVIO IMPÉRIO: A REFORMA DO TEATRO OFICINA E SEU DIÁLOGO COM O BAIRRO DO BIXIGA.

Carlos Eduardo Ribeiro Silveira (Ph.D)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Departamento de Projeto, História e Teoria da Arquitetura

cadu4rio@gmail.com

Resumo

Este artigo visa à análise do projeto de reforma do Teatro Oficina, em 1967, pelo arquiteto, artista e cenógrafo Flávio Império. A edificação original foi atingida por um incêndio. Essa análise busca identificar o repertório teórico-conceitual que Flávio Império empregou na sua experiência como arquiteto, dentro da linguagem do Grupo Arquitetura Nova. Intenta-se lançar luzes sobre o acervo técnico e estético desenvolvido por Império e utilizado no projeto para o Oficina, com base em conceitos de Hugo Segawa (1999), Villanova Artigas (2004) e Pedro Fiori Arantes (2011). Partindo da reforma do Teatro Oficina, o artigo comprova que, nos vários espaços concebidos por Flávio Império, o grande elo que os enlaça vem dos conceitos de “miserabilismo” e de “poética da economia”, dentro do escopo da Arquitetura Nova. Pretende-se, ainda, esboçar algumas relações entre o Oficina e seu entorno imediato, no bairro do Bixiga, em São Paulo. Aqui, faz-se importante discutir a relação direta entre o equipamento cultural e a cidade. O terreno que abriga o Oficina é alvo de briga judicial há cerca de quarenta anos, entre o dramaturgo e diretor do Teatro, José Celso Martinez Correa, e o Grupo Silvio Santos, que pretendia construir um conjunto de prédios, prejudicando a edificação do teatro, que é tombado desde 2010 por várias esferas do patrimônio

Palavras-chave: espaço teatral; Flávio Império; Teatro Oficina e a cidade.

Em estudos anteriormente realizados, 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 espaços, principalmente nos séculos XX e XXI. Percebe-se que o espaço contemporâneo é identificado, 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).

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.

Para este texto, investiga-se sobre o repertório do arquiteto Flávio Império (1935-1985). Império inicia sua carreira na periferia de São Paulo como cenógrafo, figurinista e diretor no grupo de teatro amador da Comunidade de Trabalho Cristo Operário, ganhando 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. (ARANTES, 2011, p. 60)

O arcabouço teórico e metodológico nesta pesquisa foi construído com base em autores que discutem a partir do universo da História e Teoria da Arquitetura e pelo viés dos Processos e Técnicas de Construção Teatral, buscando possíveis interfaces entre a arquitetura, espaço teatral e cênico.

A respeito da construção do escopo da Teoria e História da Arquitetura, especificamente sobre a produção paulista correspondente ao período conhecido como Modernismo, utilizam-se autores como Hugo Segawa (1999), com sua obra de cunho histórico, e crítico, onde 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 ela 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. 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". (FÉRAL, 2008, pp. 197-210)

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, 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” (RANCIÈRE, 2012. p. 08) podem ser reunidos “numa fórmula essencial” que nomeia por paradoxo do espectador. Considero relevante também destacar o que dizem Dilma Juliano e Jean Houllou em *O paradoxo do espectador em Rancière*.

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. (JULIANO; HOULLOU, 2013, pp. 417-424)

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 coparticipante no processo de sua concepção, elementos que são facilmente percebidos nos estudos de caso aqui propostos.

Entendendo-se a abordagem teórica proposta, especificamente me interessa analisar a atuação de Flávio Império entre o final dos anos de 1960 e início dos anos 1970, tendo a reforma do Teatro Oficina (1967) como ponto de partida, pois, em 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 delegado a 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).¹

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 e o uso de espaços cênicos alternativos. Além do cabedal 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

¹ Teatro Oficina. Disponível em: < <http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891> >. Acesso em: 23 dez. 2018.

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 estadunidense 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.

A análise do conjunto da produção arquitetônica de Flávio 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 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. (ARANTES, p.70)

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.⁸ 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:

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 essenciais 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.²

² Disponível em: <teatroficina.com.br/wp-content/uploads/2017/03/parecer-flavio-imperio.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

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 configuração tipológica de 'sanduíche'. (Lima in Andrew; Juliet, 2018, pp. 35-48) 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 acepção particular de transformação inalterável ao edifício, como se vê na observação de Vergueiro:

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 (VERGUEIRO, 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 (BREIA, 2006).

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, concebemos 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 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 afunilava 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.³

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 Bo Bardi e equipe. "Surgiu, em 1984, o 'teatro-rua': palco longitudinal em desnível ladeado pela plateia alojada em galerias de tubos de aço desmontáveis que hoje conhecemos."⁴

³ Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>>. Acesso em: 21/12/2018.

⁴ *Ibidem*.

Desta forma, ao se constatar o potencial criativo presente na construção do acervo estético de Flávio Império, é importante reforçar que a principal intenção deste texto se reporta à relação entre a resposta estética, técnica e formal do projeto de reforma do Teatro Oficina, após o episódio do incêndio, em 1966. Procurou-se apontar, também, as relações espaciais e urbanísticas que estão sendo costuradas através da possível implantação do Parque do Bixiga, evidenciando a importância do Teatro como bem cultural tombado nas várias esferas do patrimônio.

De acordo com a justificativa do projeto, há mais de 40 anos, o espaço ao lado do histórico Teatro Oficina, abriga um potencial viável para ser transformado em uma área pública com programação de lazer e cultural. O parque também pode ser visto como uma oportunidade de se rever, de maneira crítica, o processo de urbanização em andamento na capital paulista, integrando as relações entre cidade, natureza e movimento. (Câmara Municipal de São Paulo, 09/08/2021)

Ao se observar o valor da edificação do Teatro e do Grupo Oficina na atualidade cabe ressaltar a importância da proposição do Parque como dispositivo que pode ajudar na perpetuação do Teatro, valorizando o Oficina e seu entorno imediato. Aqui, faz-se necessário destacar a relação direta entre o equipamento cultural e a cidade. A proposta de projeto de um parque no terreno que abraça o Teatro traria benefícios não só na escala do bairro, mas para toda cidade de São Paulo. Este terreno é alvo de disputa que se arrasta por 40 anos entre o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, e o Grupo Silvio Santos, “que pretende construir três prédios de até 100 metros de altura na região, no Centro de São Paulo.” (G1, 09/08/2021)

O Projeto de Lei 805/2017 (PL), de autoria do vereador Gilberto Natalini (PV) apresentado à Prefeitura de São Paulo foi vetado, segundo reportagem do portal de notícias G1 pelo então prefeito em exercício Eduardo Tuma.

Pela proposta, a Prefeitura deveria estudar quais meios urbanísticos para que o terreno tivesse uma utilização pública e o que poderia ser dado em troca aos donos do terreno - potencial construtivo transferido para outro local, como foi no caso do Parque Augusta, ou permuta. Nesses dois casos, o proprietário precisa estar de acordo. (G1, 14/03/2021)

Em 2021, o vereador Eduardo Suplicy (PT) propõe à Câmara de São Paulo a PL 425/2021 que autoriza o Poder Executivo a criar o Parque Municipal do Rio Bixiga. O texto da PL esclarece que:

[...] o parque terá como referência atividades relacionadas à cultura, à autogestão, à agroecologia e à educação ambiental, e que tais atividades deverão considerar a geomorfologia do terreno, a inserção em área de importante patrimônio histórico, arquitetônico, arqueológico, artístico e ambiental [...] (Câmara Municipal de São Paulo, 09/08/2021).

Desta forma, a escolha da abordagem através da arquitetura, neste texto, aconteceu 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.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Pedro Fioravante. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- 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.
- 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.
- 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>
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, Brasil, v. VIII, pp.197-210, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>> Visto em: 28 nov. 2018.
- 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. Orientador Prof. Dr. Carlos Roberto Monteiro de Andrade. São Carlos, 2014.
- 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.
- JULIANO, Dilma Beatriz Rocha; HOULLOU, Jean Raphael Zimmermann. *O paradoxo do espectador em Rancière*. (in:) Crítica Cultural (Crítico), Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013. Disponível em: <linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/.../080218.pdf>. Acesso em: 28/11/2018
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi. In: FILMER, Andrew; RUFFORD, Juliet. (Org.). *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. 1. ed. 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, 2008, pp. 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. Orientador: Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo, 2017.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto R. de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010
- POLIERI, Jacques. *Scénographie: théâtre, cinéma, télévision. Réédition revue*, Paris: Editions Jean-Michel Place, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- 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>>
- Teatro Oficina*. Sociedade Cultural Flávio Império. Disponível em: <<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/505891>>. Acesso em: 23 dez. 2018.
- Câmara Municipal de São Paulo. Disponível em <<https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/projeto-de-lei-propoe-construcao-do-parque-do-bixiga-no-centro-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 09 ago. 2021.
- Prefeito em exercício, Tuma veta criação do Parque Bixiga*. G1, 14 mar. 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/03/14/prefeito-em-exercicio-tuma-veta-criacao-do-parque-bixiga.ghtml>> Acesso em 14 mar. 2021.
- G1, 09/08/2021 – G1. Disponível em: <<https://g1.globo>>

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

A CIDADE COMO ESPAÇO TERAPÊUTICO NA OBRA DE FLÁVIO DE CARVALHO.

Carolina Lyra (Ph.D)

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

carolina-lyra@hotmail.com

Resumo

Este trabalho apresenta as *Experiências* realizadas pelo artista Flávio de Carvalho nas quais o Homem esteve no *tubo de ensaio*, a partir do aspecto científico e terapêutico. Proposições que objetivaram, nas palavras do artista, transformar energias latentes em energias cinéticas, tirar os indivíduos do estado passivo. Nestas *Experiências* realizadas na cidade de São Paulo e na Floresta Amazônica, o artista coloca o seu próprio corpo como manifesto tornando a Cidade um espaço cênico para suas proposições. Contemplou-se também neste trabalho outras ações/projetos criados pelo artista entre os anos de 1927 e 1930, compreendidos pela autora como manifestos que antecipam o seu projeto político-terapêutico de reeducação das sensibilidades. A sua arquitetura deste período, ainda que não edificada, agiu como manifesto contra o hábito e a repetição de antigos costumes. Foram os primeiros esforços do artista para que a Cidade se tornasse um espaço terapêutico de intervenção no que Suely Rolnik chama de “modo de subjetivação dominante”. Estes projetos atuaram como exaltação da ausência de dogmas, como também defendia a Antropofagia de Oswald de Andrade. Porém é a partir de 1931 que a Cidade se tornou para o artista espaço cênico político terapêutico. Flávio de Carvalho, representante antropófago na criação de espaços, depois de investir em projetos arquitetônicos como os do Palácio do Congresso e Palácio do Governo de São Paulo, espaços pensados para a exaltação do Homem livre de tabus, a partir de 1931 inicia um programa de desnudamento do homem. O artista não utiliza em sua obra a alegoria do canibal tupinambá, porém mantém viva a ideia do primitivismo e da permanente transformação do indivíduo, características encontradas nas obras de Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, teorias que baseiam a obra antropofágica de Oswald de Andrade. Este indivíduo restaurado da sua condição criadora, Flávio de Carvalho chamou “Arqueólogo malcomportado”, aquele que vê não com olhos que buscam a verdade, mas com aqueles que veem uma coleção de possibilidades.

Palavras-Chave: Flávio de Carvalho; espaço; antropofagia.

Flávio de Carvalho (1899-1973) chegou à São Paulo em 1922, depois de 11 anos de estudos na Europa. O artista chega à São Paulo no ano da Semana de Arte Moderna, mas não a tempo de presenciar o evento. Seus primeiros trabalhos na cidade foram como engenheiro calculista, mas em 1926 ingressa como ilustrador no jornal *Diário da Noite* de São Paulo. Foram os jornais os primeiros espaços de prática de um objetivo que permeou a sua carreira: despir os Homens de tabus envelhecidos, verdades e certezas inquestionáveis.

Objetivos que também as artes modernas europeias perseguiam, mas que no Brasil, teriam como facilitador a proximidade temporal com um modo de ser e estar primitivo que Antropofagia anunciada no Manifesto antropófago¹ de Oswald de Andrade, publicado em 1928 devorou.

Antropofagia

O fluxo migratório que constituiu a *Babel paulistana* do início do século XX, aliado as revelações de Hans Staden no livro *Hans Staden: duas viagens ao Brasil*², publicado no Brasil em 1900 com relatos dos rituais realizados pelos Tupinambás para devorarem seus inimigos, foram alimento para construção de um manifesto por uma nova subjetividade. Articula-se a esses fatos, a criação da tela *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que estimula esta produção com uma contribuição estética.

Nos relatos de Staden, o autor conta como foi capturado e todo ritual por que passou, afirmando que os Tupinambás não devoravam seus inimigos “para saciar sua fome, mas por hostilidade [...] por grande inimizade” (STADEN, 2014, p. 157). O antropólogo Carlos Fausto, ao tratar da antropofagia literal e literária, explica que o guerreiro que mata, não come a carne, ele tira a consciência do outro em um golpe na cabeça durante o ritual, incorporando, posteriormente, o nome do prisioneiro no seu. Ressalta-se que durante o período em cativo, este prisioneiro torna-se familiar, partilha com a família, e apenas no momento que precipita o ritual ele volta a ser “reinimizado” para segundo Fausto assumir “novamente seu ponto de vista”, mostrar-se “feroz e consciente daquilo que era: um inimigo, enfim. Só assim, haveria algo de que se apropriar e familiarizar”. Segundo o autor este seria um “modo centrífugo de reprodução sociocultural” que se funda na “apropriação no exterior”. “Apropriação de capacidades e perspectivas que, para tornarem próprias, devem ser consumidas e familiarizadas” (FAUSTO *In*: ROCHA; RUFFINELLI, 2011, p. 168)

O fato de o guerreiro incluir em seu nome o nome do prisioneiro é significativo para a construção dessa subjetividade canibal que não se baseia em substituição e sim em soma. A metáfora antropofágica foi uma saída para a necessidade de uma identidade cultural brasileira, esta pautada na instabilidade e na multiplicidade cultural. A subjetividade antropofágica encontrou na psicanálise de Sigmund Freud e na filosofia de Friedrich Nietzsche termos que colaboraram com ideia da permanente transformação. A perspectiva antropofágica reconduziu a busca por uma estabilidade identitária.

Arquitetura como manifesto

Os primeiros projetos de Flávio de Carvalho, antecedem o contacto oficial com o grupo de antropófagos. Flávio concorreu sob o pseudônimo *Eficácia* em concursos para construção de edifícios públicos, edifícios

¹ O “Manifesto antropófago” foi publicado no primeiro número da “Revista de Antropofagia” em maio de 1928. (ANDRADE *In*: CAMPOS, 1975, n. p.). A Revista foi publicada em duas fases. A primeira como revista independente circulou entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. O primeiro número traz o Manifesto Antropófago. A segunda fase, intitulada *Segunda dentição* ocupou entre 17 de março e 1 de agosto de 1929 uma página do *Diário de São Paulo* (CAMPOS, 1975).

² No livro *Hans Staden: duas viagens ao Brasil*, o alemão relata as duas passagens, a primeira entre 1548 e 49, e a segunda entre 1550 e 56. Neste livro Staden relata com detalhes o ritual antropofágico dos índios Tupinambás (Tamoios) presenciado por ele no período de um ano em que esteve preso na tribo (a partir de 1554). Eduardo Bueno, autor da introdução do livro publicado em 2014, afirma que a tradução para o português direto do alemão foi feita a partir de um original de Eduardo Prado e publicada em 1900. Eduardo Prado, pai de Paulo Prado, um dos incentivadores da “Semana Moderna de 1922”. Esta junção de fatos leva a considerar que o livro deflagrou o *Movimento Antropofágico*, nascido nas reuniões modernistas na casa de Paulo Prado.

de representação da sociedade, como o Palácio do Governo e o Palácio do Congresso de São Paulo. Estes projetos concorreram nos anos de 1928 e 29 e foram apresentados com outros concorrentes nos jornais e em exposição no Teatro Municipal de São Paulo.³ Os *projetos de Flávio*, ainda que não vencedores, apresentaram-se como manifestos não apenas por uma nova arquitetura, mas também por um novo Homem” (LYRA, 2020, p. 98). Flávio reclamava uma nova subjetividade, um novo modo de vida a ser adotada pelo habitante daquela cidade. Para exemplificar este desejo, no Palácio do Governo ele recomenda a demolição do monumento da fundação da cidade, construído em frente ao palácio em 1925, para construção de uma estátua intitulada “estátua da eficiência” (DIÁRIO DA NOITE, 30/01/1928). Segundo o autor:

Um monumento à fundação de S. Paulo deve representar as forças existentes na cidade, seu inigualável surto de progresso [...] Uma mulher de saias ao vento e braços abertos implorando misericórdia, não representa o povo que venceu a resistência da massa inerte [...]. (DIÁRIO DA NOITE, 4/02/1928)

A escada nobre, uma exigência do concurso, também foi alvo de ressignificação no projeto de Flávio. Ela seria usada por “pessoas com inclinação esportiva, sendo mesmo uma fonte agradável de exercício”. O artista ressalta o “poder de sugestão que os movimentos dos indivíduos que utilizariam a escada, demonstrariam aos transeuntes” (COSTA *In: Revista da Semana*, 7/12/1929). Um símbolo de poder que passa a demonstrar a potência do corpo.

Esta arquitetura-manifesto criada para o Palácio do Governo de São Paulo relembra os indivíduos de sua qualidade humana, da potencialidade de seus corpos e, evidenciando a máquina como ferramenta, manifesta a necessidade de destituir o homem da função *brutalizante*, como fizeram também outras obras do mesmo período, como os filmes *Metrópolis* e *Tempos modernos* poucos anos depois⁴. Esta arquitetura de Flávio, participa do objetivo *moderno* de retorno ao primitivo/natural como forma de relembrar a potência criadora - “humana, demasiada humana”, como nas palavras de Nietzsche, e, ao mesmo tempo, exalta a tecnologia como ferramenta para superação do Homem.

Anterior a publicação do “Manifesto Antropófago”, os projetos arquitetônicos de Flávio, as primeiras ações de *desenbrutecimento* na cidade criadas pelo artista, também exaltaram a subjetividade primitivo-tecnológica apresentada por Oswald de Andrade em uma tríade dialética:

1º termo: tese - o homem natural

2º termo: antítese - o homem civilizado

3º termo: síntese - o homem natural tecnizado [...] (ANDRADE, 1990 [1950], p. 103).

A constatação de Nietzsche de uma sociedade de indivíduos embrutecidos, digerida no Brasil com a Antropofagia *modernista*, une-se a invenção *freudiana* de elaboração de um espaço, ou como se refere Rolnik, um “ritual”, para o tratamento de indivíduos cujos desejos inconscientes deveriam ser sublimados, como na operação antropofágica apresentada no Manifesto: “transformação permanente do Tabu em Totem”. A transformação do “valor oposto” em “valor favorável”, onde Totem é, segundo Oswald, o “intocável, o limite” (ANDRADE, 1990, p. 101), é o proibido na analogia primitivo-neurótica de Freud em *Totem e Tabu*. Para Freud, “o desejo de violar essa interdição está sempre presente no (...) inconsciente” e esta seria a “força

³ O *Diário da Noite* de 30/01/1928 faz referência à exposição dos projetos para o Palácio do Governo no hall do Teatro Municipal e afirma que já estava ocorrendo há alguns dias.

⁴ *Metrópolis* (1927) do austríaco Fritz Lang (1890-1976) e *Tempos Modernos* do inglês Charlie Chaplin (1889-1977)

mágica” do tabu, a “capacidade de induzir o homem a tentação”. (FREUD, 2001, p. 59). A sublimação sacia este desejo neurótico. Para Suely Rolnik “desnudar os Homens de véus que encobrem os seus desejos” foi uma ação política e moveu o desejo de reconstruir nos indivíduos a sua “pulsão criadora”. (ROLNIK, 2019)

Flávio de Carvalho, na Tese Livre “A Cidade do Homem Nu”, apresentada no IV Congresso Panamericano de Arquitetos, em 1930, defende a cidade como espaço de sublimação dos desejos dos indivíduos. É importante observar que “sublimar os desejos” não é apenas realizá-los é acima de tudo compreendê-los com suas causas.

O homem livre, despidido dos tabus vencidos, produzirá coisas maravilhosas, a sua inteligência libertada criará novos ideais, isto é, novos tabus (...) Livre, ele sublimará os seus desejos com saciedade, aparecendo logo novos desejos, apontando para novas tendências... isto é mudando... progredindo. (CARVALHO In: *Diário da Noite*, 1/07/1930, p. 3 e 11)

O “arqueólogo malcomportado”

No livro *Os ossos do mundo*, Flávio apresenta dois termos que se completam no projeto terapêutico de *desembrutecimento*. São eles: *sugestibilidade* e *arqueólogo malcomportado*. Segundo o autor:

Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. (CARVALHO, 1936, p. 91)

A *sugestibilidade* é a poética flaviana. Ao apresentar o termo em seu livro, o autor utiliza a imagem de um estrangeiro ao observar algo alheio a sua cultura, algo que ele não reconhece. A partir desse olhar estrangeiro, este objeto é examinado com olhos livres de um conceito prévio e assim ganha múltiplas possibilidades. O termo *sugestibilidade* é aplicado por Flávio, por exemplo, nas peças estrutural, componentes usados pela engenharia. A peça estrutural teria as características que o autor reconhece nos fragmentos de arquiteturas e esculturas de outros tempos e culturas encontrados por ele em viagem. Em suas palavras “a beleza da forma sem o conhecimento de sua significação” (VANITAS, jan. 1936, pp. 28-29). A *sugestibilidade* seria uma potência de inspiração para criação de significados múltiplos nas “coisas do mundo” que não reconhecemos, ela requisita um exercício de constante criação. É a poética ideal ao indivíduo em constante movimento, em permanente transformação e para este indivíduo, Flávio reclama uma atitude perante as “coisas do mundo” que também se alinha a liberdade de significação: O *arqueólogo malcomportado*. Este é alguém que desobedece a investigação histórica e funcional das “coisas” encontradas no mundo ampliando o número de possíveis definições e qualidades.

O arqueólogo malcomportado tem muito mais probabilidades de compreender o não tempo, de viver igualmente á vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade. (CARVALHO, 1936, p. 91)

A *sugestibilidade* como qualidade estética e a atitude “malcomportada” dos indivíduos de “olhos livres” formam a base do pensamento de Flávio para o progresso (LYRA, 2020, p. 87). A *sugestibilidade* em Flávio pretendeu resgatar a “pulsão criadora” (ROLNIK, 2019). Em 1930, quando apresenta sua tese livre “A Cidade do Homem Nu”, o artista produz textos que são publicados nos jornais da época divulgando o seu ideal:

O novo ideal procura dar ao homem um novo mecanismo de vida pelo qual ele possa caminhar, mudando, pesquisando, procurando atingir sempre a uma eficiência maior. Para isso torna-se necessário despi-lo dos preconceitos da sociedade, apresentá-lo nu ao mundo, libertando-o da civilização atual, pronto para raciocinar sem entraves; para pesquisar em novas esferas, para dar ao mundo novas ideias, impulsionado pelas suas tendências recalçadas. (CARVALHO In: *Correio da Manhã*, 12/07/1930, p. 3)

A Cidade como espaço político-terapêutico

A partir de 1931, Flávio de Carvalho cria ações, nomeadas por ele como *Experiências*, que enaltecem a atividade científica como meio de permanente questionamento. As experiências seguiam um método científico, ainda que mais alegórico. Partindo de uma hipótese, o artista leva seu objeto de estudo ao tubo de ensaio, incita-o com uma proposição e descreve os resultados. Além do caráter científico que leva ao diagnóstico, as *Experiências* foram também espaços terapêuticos, visto que a mesma proposição ativaria no indivíduo uma capacidade reativa e questionadora. As *Experiências* consideradas nesta pesquisa foram: *Experiência nº 2*, realizada em uma procissão de Corpus Christi (1931), o *New Look*, um traje de verão para o executivo dos trópicos (1956) e a Expedição à Amazônia para realização do filme *A Deusa Branca* (1958). Antes de analisar o aspecto terapêutico dessas ações, é necessário descrever o que foram.

A primeira *Experiência* foi a de número 2, realizada em uma procissão de Corpus Christi na cidade de São Paulo, na Praça do Patriarca, em 7 de junho de 1931, às 13hs. (CORREIO DA TARDE, 8/06/1931)

Era dia de Corpus Christi; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte; mulheres, homens e crianças moviam cores berrantes de tecido ordinário. [...] olhavam o mundo em redor com infinita piedade. [...]

Parecia que o vestuário do povo fazia um todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura. As cornijas, os óvulos, as flechas dos prédios pareciam ser também de papel de seda e veludo (CARVALHO, 2001, p. 15).

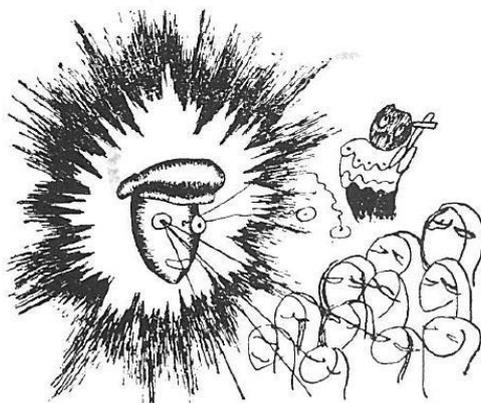


Fig. 1 - Ilustração de Flávio de Carvalho no livro *Experiência nº 2* (2001, p. 21).

Já na procissão, o artista passa sem retirar o chapéu “e andando na direção oposta”, flertando com as meninas, “Filhas de Maria”. Ele provocava a massa esperando uma reação que levaria a observação do fenômeno descrito por ele em seguida por três estágios: (1) “Indignação contida”. Os que assistiam olhavam indignados enquanto os fiéis que participavam se agarravam mais às velas e estandartes; (2) Desejo contido:

a massa furiosa se “protege” de seus desejos atrás dos elementos da procissão; (3) A “timidez vencida”: “A massa unânime se atirava resoluta” sobre ele. (CARVALHO, 2001, p. 16). Para um dos jornais que publicaram o evento, ele afirma que buscou inteirar-se da capacidade agressiva da massa religiosa e saber se a força da crença é maior do que a força da Lei e do respeito a vida”. (CORREIO DA TARDE, 8/06/1931).

Vinte e cinco anos depois da primeira *Experiência*, em 1956, aos 57 anos, Flávio experimenta mais uma vez a capacidade dos indivíduos em reconhecer a ausência de questionamento de suas ações, desta vez colocando em questão o traje utilizado pelos executivos em um país tropical. Ele cria um traje e desfila pela cidade de São Paulo atraindo olhares dos habitantes e muitas manchetes de jornal. O traje desenhado por Flávio foi confeccionado pela figurinista Maria Ferrara⁵ e apresentado à cidade duas vezes, a primeira foi descrita pelo *Correio Paulistano* que narra a saída do artista com o traje do edifício onde morava na rua Barão de Itapetininga, São Paulo:

[...] com nervos de aço, blusa e saíote tentou impor a nós, paulistas, o pioneirismo renovador da nota masculina para o verão. Trazia ainda meias compridas, tecidas em xadrez, como se fosse uma rede estendida nas pernas. Nos pés, sandálias semi-abertas [...] avançava pelas ruas Marconi e 7 de abril em direção à redação dos Diários Associados [...] baseava suas afirmações na história de Roma, do Egito e da Grécia, entre outros países da antiguidade. (CORREIO PAULISTANO, 19/10/1956, p. 1 e 3).



Fig. 2 - O *Cruzeiro*, 3/11/1956, p. 17. Fonte: Biblioteca Nacional

Na Revista *Manchete*, Daniel Linguanotto ressaltava o caráter inusitado da presença de uma figura “da alta sociedade” desfilando “de saíote, sandálias” e uma “malha de vedete” que cobria as pernas. Segundo o jornalista, Flávio defendia enquanto apresentava o traje aos repórteres, que “a roupa tradicional é uma imposição dos costumes europeus, importados e mal digeridos” (LINGUANOTTO *In*: REVISTA MANCHETE, 27/10/1956, pp. 72-75).

⁵ Maria Ferrara confeccionou também os figurinos do Balé do IV Centenário (São Paulo) no mesmo ano. Flávio foi cenógrafo e figurinista do espetáculo *A cagaceira* que compôs a série de apresentações dirigidas por Aurélio Milloss em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo (Manchete, 27 out. 1956, p. 72)

Conhecer e demonstrar a “alma do Homem sem tabus” foi também o objetivo da terceira *Experiência* de Flávio em 1958 quando decide integrar uma equipe organizada pelo Serviço de Proteção ao Índio em uma incursão pela Amazônia. O artista anunciou a produção do filme *A deusa branca* que seria filmado durante a viagem. O roteiro baseava-se em uma história verídica publicada em jornal sobre uma mulher, Umbelina Valério, que teria sido sequestrada por índios. Para a produção dessa obra Flávio selecionou uma equipe composta por duas jovens de ascendência europeia e um cinegrafista. Havia uma terceira mulher, uma enfermeira que deixou a expedição a meio. A equipe saiu no dia 4 de setembro de 1958, da cidade de Manaus com destino ao alto Rio Negro, quase na fronteira com a Venezuela. O objetivo oficial da expedição era conhecer tribos indígenas ainda não catalogadas, instalar novos postos do Serviço de Proteção ao Índio na região e recolher material etnográfico. Para Flávio, além de uma experiência cinematográfica, havia o interesse em conhecer aspectos diversos deste “Homem nu”, um indivíduo que não teria ainda tido contato com os “tabus” de uma sociedade como a de São Paulo na década de 1950.

Nesta *Experiência*, como nas anteriores, Flávio se arrisca em uma provocação e nesta, além dos riscos próprios do desbravamento da floresta, havia o conflito entre uma equipe formada por duas belas mulheres e dois homens com hábitos urbanos e o grupo de sertanistas e índios com hábitos rústicos próprios a quem passa a vida desbravando territórios selvagens. Ao passar dos dias, os hábitos essencialmente urbanos da equipe de Flávio se tornavam motivo de irritação por parte da tripulação. Toda a aventura era documentada pelo repórter Norberto Esteves que esteve com o grupo e relata em tom novelístico os acontecimentos no jornal *Última Hora*.

O cenário e a tripulação formaram um campo fértil para uma investigação da psicologia humana pois os tripulantes com o passar dos dias mostravam cada vez mais o seu estado primitivo, liberando-se de certos tabus. Segundo Flávio, a medida que se afastavam da civilização “os homens iam ficando selvagens”. (CARVALHO *In*: LEITE, 2010, pp. 35-49). O repórter Norberto Esteves enquanto narrava a rotina da expedição descreve uma cena que contribui para esta conclusão:

O banho em comum, em rios e lagos, ao longo do caminho percorrido, juntamente com índios inteiramente despidos, não afetou as atrizes integrantes da expedição. Longe da civilização, os preconceitos se diluem, tudo passa de repente a ser encarado com maior naturalidade. (ESTEVES, *Última Hora*, 10/12/1958, p. 3)

As *Experiências* de Flávio de Carvalho, tanto quando utiliza os jornais como ferramenta de *transvaloração*⁶, quanto em suas ações na Cidade ou na Floresta, obedeceram o processo científico composto por ativação, observação e recolha de dados. Neste processo a ciência é alegoria e ao mesmo tempo referencial de um ideal de subjetividade em constante transformação, em permanente questionamento de seus tabus. As *Experiências* relembram o caráter humano, a “pulsão criadora” dos indivíduos e a capacidade de estar em permanente construção. Despir o Homem de preconceitos, “apresentá-lo nu ao mundo”, o libertaria para “raciocinar sem entraves; para pesquisar em novas esferas, para dar ao mundo novas ideias” (CARVALHO *In*: *Correio da Manhã*, 12/07/1930, p. 3). Em sua obra, a arte e a vida se conjugam na premissa de que o Homem livre de dogmas é um inventor e o objetivo final era o progresso.

⁶ “transvaloração de todos os valores” tradução de Scarlett Marton para “Umwertung aller Werte” em Nietzsche. Marton define como uma inversão dos valores. (MARTON, 1990)

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica [1950] In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo : Secretaria da Cultura, 1990, p. 101-155. (Obras Completas de Oswald de Andrade).
- CAMPOS, Augusto. *Revista de Antropofagia - Reedição da Revista literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “Dentições” – 1928 – 1929*. São Paulo: 1975
- CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. Rio de Janeiro: Ariel, 1936.
- _____. *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: Uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- FAUSTO, Carlos. Cinco séculos de carne de vaca: antropofagia literal e antropofagia literária. In: Ruffinelli, Jorge & Rocha, João Cezar de Castro (org). *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011. (pp. 161-169)
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- LEITE, Rui Moreira (Cur.). *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
- MARTON, Scarlett. *Nietzsche das forças cósmicas aos valores humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- _____. *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ROLNIK, Suely. *Psicanálise e esquizoanálise*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PMYjUBhJe1Y>> Visto em: 12 abr. 2019.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil*. Porto alegre: L&PM, 2014.
- ESTEVES, Carolina Lyra Barros da. *A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico [tese]*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; 2020.
- “O futuro palacio do governo paulista”. *Diário da Noite*, São Paulo, 30 jan. 1928, p. 1.
- “O novo Palácio do Governo e o Projecto Modernista: Efficacia é uma granada que se lança sobre a rotina, explodindo por sobre os lugares communs da architectura classica”. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 fev. 1928, p. 1.
- Costa, J. G. Dias. “Actualismo”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1929, p. 34
- Uma these curiosa apresentada ao IV Congresso Pan-americano de Architectura e Urbanismo”. *Diário da Noite*. São Paulo, 1 jul. 1930, p. 3 e 11.
- “O novo ideal do homem: fala ao ‘Correio da Manhã’ o delegado anthropophagismo de S. Paulo ao Congresso Pan-Americano de Architectos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1930, p. 3
- ““Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão”. *Correio da Tarde*, São Paulo, 8 jun. 1931.
- “O quadro estético de uma nova arquitetura”. *Vanitas*, São Paulo, n. 55, jan. 1936, p. 28-29.
- “Flavio de Carvalho lança a nova moda masculina”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 out. 1956, p. 1 e 3.
- LINGUANOTTO, Daniel. “Flávio de Carvalho estreou o seu new look: é de nylon e de brim. Acalma os nervos. Evita as guerras. Previne Resfriados”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 27 out. 1956, p. 72-75.
- BALLOT, Henri; FERREIRA, Neil. “Um fato em foco”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 nov. 1956, p. 16-17, 1il., fotografia do artista vestido com o traje.
- ESTEVES, Norberto. “Índios louros e de olhos verdes habitam as selvas da Amazônia!”. *Última Hora*, São Paulo, 10 dez. 1958, p .3.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

COPACABANA NÃO ME ENGANA: PARAGENS E MEMÓRIAS EVOCADAS PELO CINEMA MODERNO BRASILEIRO.

Elizabeth Motta Jacob (Ph.D)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

e.jacob@uol.com.br

Resumo

Após anos ausente voltei a morar em Copacabana, ou melhor, no que restou daquele bairro que já foi conhecido como a “princesinha do mar”. Olhando as calçadas esburacadas nos deparamos com os restos de uma infeliz reforma urbana realizada nos anos 1990¹ que muito contribuiu para a consolidação da decadência deste rincão da zona sul da cidade. Parte da descaracterização do bairro data desta reforma. Como esse processo de decadência se deu lenta e constantemente as minhas recordações foram ficando esmaecidas e as nodoas do descaso atingiram até mesmo os cantos mais recônditos de minhas lembranças de infância. Assistir ao filme *Copacabana me engana*, de Antônio Carlos Fontoura, 1968, resgatou em mim o brilho do bairro. Quando vejo, em nossos dias, este filme me dou conta do caráter documental que um filme de ficção pode adquirir com o passar do tempo e reflito sobre os mecanismos próprios ao cinema de criação do universo diegético dos filmes. As cidades no cinema são criadas a partir dos enquadramentos, movimentos de câmera, angulações, omissões e destaques. O espaço urbano apresentado é, portanto, uma organização particular de fragmentos em um registro novo que vem a atender as necessidades do filme gerando aderência entre a narrativa e a visualidade construída. Ao criar estas espacialidades o cinema vai atuar dando sustentação á trama junto ao espectador, provocando afetos e atuando em sua memória. O filme em pauta é uma crônica de costumes bem afinado com as questões postas pelo cinema moderno brasileiro. Uma certa câmera na mão, cortes em faux raccord e enquadramentos instigantes revelam um jovem e errático protagonista. Tal recorte se alinha com narrativas frequentes nos filmes da nouvelle vague. Neste caso, tem a particularidade de oscilar entre o um relato do cotidiano e o drama. As cenas cotidianas fazem surgir a personagem que mais se destaca: Copacabana. As ruas movimentadas pelo fluxo constante de veículos e transeuntes, a atividade de comércio intenso expresso na multiplicidade de vitrines que compunham as avenidas revela a face de uma burguesia média que ali habitava. Assim, devidamente contextualizado, o filme trabalha com três núcleos básicos de personagens: a família de classe média constituída pelos pais e filhos jovens adultos que coabitam,

¹ O projeto de reforma empreendido ao qual me refiro ficou conhecido como *Rio-Cidade* e teve início na primeira gestão de César Maia na prefeitura (1993-1996) e teve continuidade na administração seguinte de Luiz Paulo Conde (1997-2000). Destacou-se por atingir, quase simultaneamente, 27 bairros da cidade. Copacabana foi atingida pelo projeto em sua primeira fase.

os amigos do protagonista e uma mulher madura que mora sozinha em aparente independência. É através da janela que o jovem rapaz tem seu desejo despertado pela mulher. O voyeurismo direto e a possibilidade de abordar o objeto de desejo pelas calçadas do bairro expressam modelos de socialização específicos que falam de um espaço e de um tempo determinado. Os modos de relacionamento entre amigos, amantes e “essa tal modernidade” também aparecem de forma ostensiva no filme. Em fins dos anos 60 vemos, neste filme, uma revisão de valores estruturantes da sociedade e o processo de liberação sexual da mulher. Trata-se de um momento no qual fissuras patriarcais começam a ser visitadas e evidenciadas no cinema brasileiro e se relevam como fraturas expostas na carne das mulheres ali representadas. Este objeto nos permite, portanto, analisar as relações entre o cinema e espaço urbano e sua capacidade de ativar a memória pessoal e coletiva.

Palavras-Chave: espaço urbano, cinema, direção de arte.

*O sol responde e o tempo esconde
O vento espalha e as migalhas
Caem todas sobre
Copacabana me engana
Caetano Veloso²*

Após anos ausentes voltei a morar em Copacabana, ou melhor, no que restou daquele bairro que já foi conhecido como a “princesinha do mar”. A especulação imobiliária que encheu o bairro de pequenas quitinetes e o crescimento das comunidades de forma desordenada e muito ampliada, aumentou de forma considerável a densidade populacional da região levando a uma crise infraestrutural. Ao longo dos anos o descaso em relação a manutenção das vias públicas, a tomada das calçadas pelo comércio formal e informal, a proliferação dos habitantes de rua assim como a supressão dos jardins que ornavam as fachadas dos prédios e suas substituições por gradis vieram enfatizar as tensões sociais crescentes no bairro.

Olhando as calçadas esburacadas nos deparamos ainda com os restos infelizes de uma reforma urbana realizada nos anos 1990. Me refiro aqui ao *Projeto Rio Cidade* de intervenção urbana que foi implementada no Rio de Janeiro entre 1995 a 2000 abrangendo 30 áreas da cidade em suas duas fases. Segundo Oliveira (2008, s/p) a ação executada se deu de forma pontual, realizando-se em eixos comerciais dos bairros que sofreram a intervenção. O projeto se inseria “numa concepção de racionalidade empresarial da administração dos negócios públicos, visando à participação do setor privado na gestão de serviços e equipamentos públicos, com base em estratégias econômicas de investimentos e políticas de controle e exclusão social”. Sua implementação no bairro não contemplou os interesses da população e ainda muito contribuiu para a descaracterização do mesmo. Um dos ícones de Copacabana era a presença em suas calçadas de mosaicos realizados com pedras portuguesas pretas, brancas e vermelhas que foram, durante esta intervenção, recortados, simplificados e inscritos em faixas de cimento mal assentado que também tomaram o espaço antes ocupado por árvores e pontos de ônibus singelos. Todos esses percalços fizeram com que o glamour associado ao bairro, há muito aquebrantado, desfizesse-se por completo.

² Trecho da música *Superbacana* de Caetano Veloso, 1968.



Fig. 1 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Nos últimos anos com a pandemia, o descaso com as populações menos favorecidas e a falta de políticas sanitárias, habitacionais e sociais em nosso país, as condições de vida das camadas populares endureceu e a miséria veio bater na porta de muitas famílias que se encontravam, até então, remediadas. As vias públicas de Copacabana, que já serviam de abrigo à população em condição de rua, se transformaram num gigantesco dormitório a céu aberto onde mendigos e viciados em craque partilham o espaço urbano com uma grande massa de novos miseráveis. A tensão social no bairro só aumentou e os transeuntes que não se encontram em condições precárias de sobrevivência são abordados diversas vezes mesmo nos mais curtos períodos de permanência nas ruas.

Como esse processo de decadência se deu lenta e constantemente as minhas recordações do bairro em seu apogeu foram ficando esmaecidas e as nodoas do descaso atingiram até mesmo os cantos mais recônditos de minhas lembranças de infância. Assistir ao filme *Copacabana me engana*, de Antônio Carlos Fontoura, 1968, no entanto, me permitiu resgatar o brilho do bairro que persistia em algum canto dentro de mim. Isso nos aponta para o fato do cinema, enquanto agente de criação, ser capaz de reconstituir e evocar espaços, visualidades, memórias pessoais e coletivas, produzir afetos, resgatar situações históricas, vivências e costumes.

Olhar para as imagens assim registradas, ser terem sido pensadas como registro documental, mas como abrigo de uma trama ficcional, traz em nossa mente as diversas potencialidades da imagem cinematográfica e o modo como ela se consolida enquanto memória viva, revelando-se como um documento de uma realidade complexa e estratificada. A evocação de um lugar que só existe agora no passado pode resgatar sua aura e nos remeter a vivências e percepções de mundo situados historicamente neste espaço físico e temporal.

Enquanto instrumento de construção de narrativas visuais e sonoras o cinema forma um campo de representações simbólicas capaz de interferir na apreensão e na vivência do espaço urbano. Em um filme estão consolidadas representações de realidades tanto físicas quanto mentais todas dando-nos um recorte de um uma determinada cultura e suas práticas.

Copacabana me engana traz vida a uma realidade urbana prenhe e que foi muito transformada com o passar dos anos. Um filme põe o passado e o presente em diálogo, estabelece trocas entre seus espectadores, gera debates e se constitui enquanto veículo poderoso de socialização de percepções e afetos na medida em que é capaz de promover e vivificar problemáticas e reflexões sobre o espaço urbano.

Não só a arquitetura, mas qualquer representação da cidade no cinema, seja a real ou a cenográfica, do presente, do passado ou do futuro, de visão otimista ou pessimista, é invariavelmente um comentário sobre o presente. O filme reflete os debates da sociedade, os problemas emergentes e as novas estéticas e ideologias. (NANE, 2003, s/p)

Gestadas pelos mecanismos próprios à linguagem cinematográfica e fruto dos processos de narratividade e montagem, as cidades cinematográficas são suportes necessário para a sustentação do universo diegético do filme.

A diegese é [...] em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que não apenas ela se concretiza, mas também se torna uma. Sua acepção é, portanto, mais ampla do que a história evoca, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de universo diegético, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social) quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem. (AUMONT, 1995, p.114)

A cidade construída no cinema é então função das necessidades diegéticas. Ela vem a atender e fundamentar as necessidades apontadas narrativamente. Em função dos meios próprios ao cinema a relação com a espacialidade pode assumir uma maleabilidade nunca obtida pelas artes que o precederam. A dinâmica das filmagens, seus enquadramentos, delimitações, recortes, permitem deslocamentos espaciais que serão integrados no momento da montagem.

Os modos de construir espacialidades, sucessões e conexões no cinema apenas reiteram e reafirmam que a imagem cinematográfica, antes de se referir a um estado de coisas (ilustrar, representar ou renumerar uma realidade que lhe é anterior) opera e apresenta um estado de coisas, para além do mundo dado. É essa interferência altamente eficaz, que a arte do cinema opera na realidade, levando em conta o que lhe é próprio, isto é, seus formantes de sensações e afetos. É a partir dessas matérias de expressão (sonoridades, ritmos, cores, temporalidades) propriamente cinematográficas, que o pensamento deve instalar-se, acompanhando suas tramas e transformações, maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, um esforço de autonomia que a própria natureza do cinema reforça e instaura. (FRANÇA, 2003, p. 58)

O espaço urbano apresentado é, portanto, uma construção, uma organização particular de fragmentos em um registro novo que vem a atender as necessidades do filme gerando aderência entre a narrativa e a visualidade construída. A cidade cinematográfica é elástica, para além de plástica, permitindo inclusões e omissões de suas áreas, definindo relações de proximidades e distanciamento a serviço da construção do universo diegético, especialmente quando se trata de uma abordagem realista.

Ao criar estas novas espacialidades o cinema vai atuar sobre os mecanismos de memória, produção de afetos e promover mitologias. Neste sentido ele forma um campo de representações simbólicas que fazem eclodir percepções e representações do mundo que se constituem em um universo mental capaz de interferir na apreensão e na vivência do espaço urbano agindo de forma dialética com a percepção do mesmo.

O filme em questão é uma crônica de costumes bem afinado com as questões postas pelo cinema moderno brasileiro. Uma certa câmera na mão, cortes em faux raccord, enquadramentos instigantes revelam um jovem e errático protagonista - Marquinhos - um *play boy* carioca do fim da década de 60. O filme dialoga com narrativas frequentes nos filmes de Truffaut e Godard além de fazer citação direta a *Juventude Transviada* de Nicholas Ray, 1955, ao mostrar Marquinhos esfregar uma garrafa de leite gelado em seu rosto. O uso da manipulação da garrafa de leite e seu consumo foi usado diversas vezes no cinema para indicar a imaturidade do personagem. Aqui não seria diferente.



Fig. 2 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura



Fig. 3 - Imagens do filme *Juventude Transviada* de Nicholas Ray

O filme oscila entre o dramático e o cotidiano revelando, na articulação complexa destes dois índices, situações e vivências de uma classe média carioca em fins dos anos 60 do século XX. Vemos nesta ficção se desvelar um diário de hábitos e costumes do bairro de Copacabana, um dos personagens principais do filme.

Logo em sua abertura vemos Marquinhos vagar bêbado pelas ruas do bairro a caminho de casa. A fila do leite, o despertar da rua, vão sendo revelados enquanto o protagonista passa entre carros e se escorra nos velhos postes de iluminação pública.



Fig. 4 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

O bairro vai sendo mostrado na medida que os personagens se deslocam em suas ruas e comércios. Assim vemos as ruas lotadas, o comércio variado e intenso, e a noite cheia de atrativos variados.



Fig. 5 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Ao escolher Copacabana como lócus para a realização de seu filme, Fontoura, ancora territorialmente a crônica de costumes que pretende contar. A Copacabana do filme é criada pela câmera na mão que acompanha o deslocamento dos personagens pelas ruas, por ângulos e enquadramentos que vão gerando sensações e materializando o bairro que serviu de referente ao filme como personagem do mesmo.

A tessitura social desta obra revela características particulares de um bairro então habitado por uma classe média bem consolidada. O filme trabalha com dois perfis básicos de personagens: a família constituída pelos pais e dois filhos jovens adultos que coabitam e uma mulher madura que mora sozinha em aparente independência num apartamento em frente.

É através da janela que o jovem rapaz tem seu desejo despertado pela mulher. Espia-la faz parte de seu cotidiano e um binóculo a traz para mais perto de si. Num comportamento adolescente tardio o rapaz compartilha suas descobertas com os amigos que assediam a mulher e o forçam a estabelecer contato com ela. A abordagem é agressiva e constrangedora, dentro dos padrões de “cafajestagem” enaltecidas na época e por alguns críticos que analisam o filme ainda hoje, cujos nomes prefiro deixar no esquecimento. O voyeurismo direto e a possibilidade de abordar o objeto de desejo pelas calçadas do bairro expressam modelos de socialização específicos.

O movimento das ruas e a moda sobressaem nos passeios feitos pela câmera. O filme traz as imagens do bairro antes da remodelação da Avenida Atlântica. Foi ali pelos anos 1970 que as diversas pistas foram construídas. Lembro-me da faixa de areia branca se encurtar, das baleias pararem de aparecer no mar e de dunas feitas pelos guindastes onde eu gostava de deslizar. A praia cheia de guarda-sóis coloridos, moças em biquínis de bolinha e a substituição das esteiras de palhinha pelas kangas de tecido - que cumprem com uma tripla função: vestir, enxugar e servir de assento - também fazem parte deste novo modo de viver a praia e já aparecem no filme.



Fig. 6 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

A avenida atlântica do filme tem uma calçada larga e perfeita com as pedrinhas portuguesas muito bem-dispostas indicando os movimentos das ondas do mar. Uma enorme faixa de areia, um meio fio simples e um skyline marcado por um paredão de concreto.



Fig. 7 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Copacabana se apresenta em seu apogeu. São diversas as cenas nas quais a câmera na mão, sem maneirismos, acompanha as personagens pelas ruas do bairro. Embarcamos então nesta condução pelas ruas e vemos a potência de registro que o filme manifesta.

Observamos que o filme tem uma visualidade forte, cenários e locações muito ricas e verificamos que em sua ficha técnica nada aponta para quem realizou a direção de arte, cenografia ou figurinos. Através de relatos informais soubemos que a casa da protagonista Irene, interpretada por Odette Lara era a casa de seus pais

e a de Marquinhos a de um vizinho, ambas adereçadas pela atriz, para o filme. Tal relação de proximidade entre as locações é fundamental no filme já que o interesse de Marquinhos nasce da possibilidade de espiá-la pela janela e os enquadramentos feitos pelo filme necessitam desta proximidade física entre as locações.



Fig. 8 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Copacabana me engana traz nos cenários a marca do vivido e evoca muitas emoções pela particularidade de seus detalhes. Reconheço naqueles móveis, os móveis da minha infância: um grande espelho veneziano, carrinhos de bebidas com abas móveis, poltronas quadradas, cortinas longas. O ladrilho do banheiro em duas tonalidades e os cantos sem quina viva, o telefone pendurado na parede do corredor e seu fio sempre enrolado. Estes detalhes dão a graça do tempo e funcionam hoje como um registro desta sociedade em seus costumes mais comezinhos.



Fig. 9 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

A moda da época também está representada no filme no figurino dos personagens, no dos transeuntes e na multiplicidade de vitrines que compunham a Av. Nossa senhora de Copacabana, lócus de muita flanerie na época.

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo [...]. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marcará a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público. (LEITE, 2002, p. 62).

Emblemática de uma geração a calça Lee, símbolo de uma juventude não convencional e de liberdade, é cobiçada por Marquinhos que a visualiza em uma vitrine.



Fig. 10 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Os diversos figurantes também nos falam do vestir da época: jovens de rabo de cavalo, mulheres com bobs e lenços na cabeça, vestidos com grandes estampas para mais jovens e miúdas para as idosas, conjuntos de saia e blusa, chapéu de palha e kanga na praia. Os rapazes mais descolados usam camisa social de mangas arregaçadas ou blusas de mescla e os homens mais velhos trajam roupas sociais.



Fig. 11 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Os figurinos apresentam distinção etária clara. O pai de Marquinhos está sempre de camisa social e gravata e por vezes portando o paletó que dialoga com o figurino do marido de Irene. Esta aproximação dos figurinos aponta para o papel social de “homem provedor” que os dois exercem.



Fig. 12 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura.

A mãe de Marquinhos usa sempre vestido, em sua maioria com gola, abotoado na frente e cintado por uma faixa do mesmo tecido. O cabelo é quase sempre retido por uma tiara discreta após a qual se forma um volume discreto.



Fig. 13 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

O irmão estudante de medicina tem o cabelo em corte escovinha, e traja frequentemente camisa social de manga curta, signos de um comportamento mais convencional. Enquanto isso Marquinhos usa o cabelo em desalinho, suas calças são de modelagem justa e reta, porta camisas de tecido ou mescla. Tal figurino é compartilhado por seus amigos de “turma”. Tais grupamentos de rapazes arruaceiros eram conhecidos no bairro e o filme retrata seus comportamentos violentos e despropositados.



Fig. 14 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura.

O figurino de Irene, uma mulher em busca de liberdade, é moderno destacando-se modelos com estampas graúdas, penteados marcantes e brincos volumosos.



Fig. 15 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

No que tange à cenografia o bairro é retratado sem interferências em sua malha urbana, diversos são os tipos de comércio retratados no filme: lojas de varejo, de eletrodomésticos, mercearias, lanchonetes e restaurantes. Destacam-se galerias de lojas tais como o Edifício Comercial de Copacabana com suas escadas rolantes que eram um símbolo de modernidade na época.



Fig. 16 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Um outro ponto forte do bairro evidenciado no filme eram os cinemas de rua. As ruas marcadas com seus cartazes são bem valorizadas no filme, estabelecendo um olhar para o cinema dentro do próprio filme.



Fig. 17 - Imagens do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

Os bares e restaurantes também aparecem no filme e a arquitetura de uma lanchonete chama atenção com seu balcão que serpenteia pelo espaço ampliando o número de assentos. Tal disposição espacial possibilita algumas tomadas interessantes.



Fig. 18 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

O filme enfatiza nestas cenas o consumo de sorvetes em taças e o milk shake revelando a americanização do consumo no bairro burguês.



Fig. 19 - Imagem do filme *Copacabana me engana* de Carlos Fontoura

No filme, o comércio da Rua do Ouvidor também é mostrado e a personagem enfatiza que ali os preços eram bem mais suaves dos que os professados em Copacabana. Hoje parecem que os destinos do centro do Rio de Janeiro e de seu bairro mais famoso se hermanam no mesmo movimento de degradação o que nos leva a lembrar que as cidades são corpos vivos e padecem das mazelas que atingem de modo mais amplo as sociedades.

Os modos de relacionamento entre amigos, amantes e essa tal modernidade também aparecem de forma ostensiva no filme. São os costumes questionados e revisitados que geram os conflitos ali trazidos à luz.

Em uma época que se propõem a rever valores estruturantes da sociedade, de libertação sexual, do advento da pílula anticoncepcional e de um empoderamento feminino, mesmo que ainda cambaleante, as fissuras patriarcais começam a ser visitadas e se relevam com fraturas expostas na carne das mulheres ali representadas. O machismo e as relações de poder daí decorrentes estão em pauta atravessando todas as relações estabelecidas no filme. O pai de Marquinho oculta da esposa um relacionamento extraconjugal e está, ao se tornar ciente, reage mas acaba se adaptando as circunstâncias. Os filhos caçoam pelas costas do “drama” que ela faz. Marquinho nem trabalha nem estuda e, por sua mãe, tratado com um neném. Ele passa seu tempo com amigos de bar com quem comete pequenos delitos que envolvem, inclusive, assédio sexual. Irene vive às custas de seu ex-marido ao mesmo tempo que gozando de certa liberdade sexual. O voyeurismo direto e a possibilidade de abordar o objeto de desejo pelas calçadas do bairro expressam modelos de socialização específicos que falam de um espaço e de um tempo, infelizmente, não findo. Falam também de um certo e incomodo papel destinado às mulheres e a grande luta que elas travam por um lugar livre de tanta opressão. Não sei se o gosto amargo da opressão e a galhofa sobre determinados aspectos e ambiguidades dos processos de transformação das relações familiares, parentais e sexuais sai da boca de quem assiste o filme. Sinceramente espero que não.

Referências Bibliográficas:

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Editora Pairus, 1995.

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

LEITE, Adriana. *Figurino uma experiência na televisão*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

OLIVEIRA, Marcio Piñon. Projeto Rio Cidade: intervenção urbanística, planejamento urbano e restrição à cidadania na cidade do Rio de Janeiro apresentado no X Colóquio Internacional de Geocrítica, Diez años de câmbios em el mundo, em la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008, Barcelona, Mayo de 2008. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/338.htm>>. Visto em: 30 ago. 2021.

NAME, Leonardo. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. *Arquitextos*, ano 04, jun. 2003. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/04.037/676>> Acesso em: 30 ago. 2021.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

ESPAÇOS PARA O TEATRO NA CIDADE OCIDENTAL.

Joana Angélica Lavallé de Mendonça Silva (Ph.D)

Universidade Federal do Sergipe

Departamento de Teatro

joanalavalle@academico.ufs.br

Resumo

Este trabalho pretende refletir a respeito de aspectos que envolvem o espaço ocupado pelas práticas teatrais nas cidades ocidentais em diversas temporalidades, sobretudo em termos de dimensão social. O teatro estabeleceu-se no tempo como expressão artística e como espaço de grande complexidade. Por vezes, constituiu-se como arquitetura monumental, local de exibição das classes abastadas e ostentação de poder nos ambientes urbanos (LIMA; BRUGGER CARDOSO, 2017). Em *A história do negro no teatro brasileiro*, o “teatro”, compreendido como edifício, é caracterizado pelo historiador Joel Rufino dos Santos como lugar de “diversão de seletos”, sobretudo nas sociedades de longo passado colonial e marcadas pela desigualdade, como a brasileira: “[...] teatro é um lugar individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média. Não é um lugar de todos, como a praça ou a praia” (RUFINO DOS SANTOS, 2014, pp. 55-56). Por outro lado, alguns autores vislumbraram potencialidades políticas nesses espaços, seja pela sua conformação física como assembleia (GUÉNOUN, 2003), ou ainda como núcleos nos quais se partilha de modo coletivo a dimensão sensível do humano (RANCIÈRE, 2009). Pressupõe-se afinidades entre estética e política na busca pelo bem comum, conforme apontado pelo filósofo Jacques Rancière (2009) ao desenvolver seu pensamento em torno da ideia de partilha do sensível, a qual entende como condição para existirmos e vivermos em um regime democrático. Neste sentido, buscou-se detectar na atualidade, em plena vigência da ética neoliberal (HARVEY, 2004) e da globalização perversa (SANTOS, M., 2001), a existência de vocação política em espaços vivificados pela presença de coletivos teatrais. Ao voltarem-se para questões da cidade no qual estão estabelecidos de forma continuada, neles desenvolvem sua produção artística com base em desejos de transformação social. Em suma, compreende-se que determinados espaços teatrais ocupados por grupos de teatro podem vir a ser espaços de esperança (HARVEY, 2004) nas cidades da atualidade, na medida em que, em pequena escala, nas suas práticas de criação, buscam articular estética e política ao acolherem e se interessarem pelas questões da própria cidade. Destacam-se algumas aproximações entre espaço e teatro, definições de espaço na geografia a partir de Milton Santos (2006) e de espaço teatral por Patrice Pavis (2007), no intuito de relacioná-las com a dimensão da vida urbana. Na sequência, apresentam-se exemplos situados em diferentes temporalidades, com base

em análises dos teóricos Evelyn F. W. Lima, Gay Mc Auley e Marvin Carlson, em cujas obras articulam-se questões que perpassam teatro, arquitetura e sociedade.

Palavras-chave: espaço teatral; grupos teatrais; cidade.

O teatro estabeleceu-se no tempo como expressão artística e como espaço de grande complexidade. Se o teatro é usualmente compreendido como arte, é sabido que, na língua portuguesa, o mesmo termo é utilizado para designar o edifício público especificamente destinado a abrigar e visibilizar suas práticas. Evidencia-se que entrelaçamentos entre teatro e espaço tem progressivamente despertado o interesse de pesquisas cênicas e acadêmicas, a partir do início do século XX até o momento. São ainda relativamente pouco abordados nas Artes Cênicas, se compararmos, por exemplo, ao montante de pesquisas e obras existentes dedicadas a estudos de dramaturgia. Extrapola-se o estudo do espaço dedicado ao teatro como mero objeto estético, na busca de inseri-lo no contexto mais amplo da cidade, isto é, como parte de processos sociais complexos. Deste modo, abrem-se possibilidades de diálogos com outras áreas do conhecimento.

É próprio do espaço do teatro abrigar coletividades, aquelas envolvidas nas práticas de criação artística e as que se estabelecem como plateia. A partir desta premissa, cria-se um campo de reflexões que transitam entre o material e o imaterial.

Nesta direção, as pesquisas de Evelyn Lima apontam que, em qualquer época, o espaço teatral como “espaço arquitetônico está relacionado às sociedades que o utilizam, pois existe uma relação de cumplicidade mútua, que trata das características culturais, necessidades funcionais, formulações estéticas [...]” (LIMA, 2012, p. 65). São estabelecidas como categorias relacionadas ao espaço teatral: arquitetura, cidade e sociedade.

Ao pensarmos o espaço como objeto de estudo da geografia, interessa a perspectiva crítica de Milton Santos ao postular que o espaço necessariamente reúne a materialidade e a vida que a anima (SANTOS, M., 2006, p. 38). A esta premissa, associa-se a ideia de forma-conteúdo:

A ideia de forma-conteúdo une o processo e o resultado, a função e a forma, o passado e o futuro, o objeto e o sujeito, o natural e o social. Essa ideia também supõe o tratamento analítico do espaço como um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações. (SANTOS, M., 2006, p. 66)

A partir destas noções compreende-se que, no contexto das cidades, o espaço se organiza como instância social. Aplicando-as ao caso do edifício teatral, interessa não somente a existência e configuração do espaço físico, como é igualmente relevante e constitutivo da arquitetura a natureza daquilo que nela ocorre.

Como mito de origem do teatro ocidental entrelaçado com a cidade, evoca-se a imagem dos anfiteatros ao ar livre, escavados nas encostas da pólis, a cidade-Estado grega da Antiguidade clássica. O teatro ocidental é caracterizado por descender dos ritos dionisíacos, a princípio associados a práticas agrárias. Quando passa a configurar-se como parte integrante da vida pública e urbana, o espaço destinado à atividade teatral se insere intensamente no cotidiano dos habitantes que perfazem o conjunto de espectadores, multidão localizada no *theatron* - lugar de onde se vê. Os habitantes, de certa forma, se veem no coro de modo especular, já que este muitas vezes se apresenta em cena como o conjunto de cidadãos que comentam criticamente os acontecimentos do drama.

O edifício teatral nas cidades do Ocidente muitas vezes constituiu-se como arquitetura monumental, sendo o teatro-monumento local de exibição das classes abastadas e ostentação de poder (LIMA; BRUGGER

CARDOSO, 2017). Foi e ainda é predominantemente um lugar das elites. Em *A história do negro no teatro brasileiro*, o “teatro”, compreendido como edifício, é caracterizado por Joel Rufino dos Santos como “um lugar individualizado, em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média. Segundo a análise do historiador, não é um lugar de todos, como a praça ou a praia”, e sim um espaço para a “diversão de seletos” (2014: 55-56). Observa-se de modo estrutural esta exclusão na sociedade brasileira. O longo passado colonial, cujas bases da economia foram regidas pela empreitada escravista, incidiu em desigualdades que verificam-se até nossos dias.

Foi a partir da Renascença que o teatro foi usurpado das classes menos favorecidas, conforme detectado pelo teatrólogo Marvin Carlson. Em sua análise, é nesse momento que a cidade deixou de ser um palco no qual cada cidadão tinha um papel com uma contribuição democrática a fazer e transformou-se em um lugar de espetáculo para o poder centralizado. Segundo Carlson, quando as primeiras estruturas arquitetônicas teatrais dos tempos pós-clássicos foram construídas, a maioria delas localizava-se dentro dos palácios pertencentes à nobreza. Com a ascensão do poder principesco, gradativamente os habitantes da cidade passaram a se colocar como espectadores estáticos e distanciados dos acontecimentos públicos (CARLSON, 2012, pp. 9-14). É notável que, ainda que sob outro regime político, neste ponto nos encontramos ainda em condições análogas.

Paradoxalmente, a atividade teatral em si muitas vezes configurou-se como lugar de propagação de diferentes formas de engajamento e ativismos, de produção de pensamento crítico em cena e fora dela. Estas singularidades acabam por caracterizar os espaços no qual ocorrem estas práticas de criação artística um *locus* político. No entanto, deve-se atentar para que sejam de fato acessíveis ao conjunto de habitantes da cidade.

Ao refletirem a respeito do espaço ocupado por práticas teatrais, alguns autores vislumbraram tais potencialidades políticas, tais como Denis Guénoun em *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro* (2003) e Jacques Rancière em *A partilha do sensível* (2009). Na obra de Guénoun foi desenvolvida a tese de que o teatro é por assim dizer político, não necessariamente pelas questões temáticas abordadas, por aquilo que é apresentado em cena, e sim sobretudo por sua constituição física como assembleia, como reunião pública estabelecida na cidade. Não que o objeto de atenção desta assembleia seja indiferente, mas Guénoun entende que o político se encontra em curso antes de tudo pelo fato dos indivíduos terem se reunido, pela aproximação que ocorre publicamente, e porque sua confluência é uma questão política. No entanto, enfatiza que esta premissa fundamental é facilmente esquecida (GUÉNOUN, 2003, p. 15).

Apesar de não apresentar-se como questão primordial na obra de Jacques Rancière, o teatro é citado como instância na qual se estabelece a dimensão sensível do humano, de modo coletivo (RANCIÈRE, 2009). Ao desenvolver seu pensamento em torno da partilha do sensível, pressupõe afinidades entre estética e política na busca pelo bem comum. Ambas assumem o papel de engendrar formas de visibilizar e tornar inteligíveis os acontecimentos. Esta partilha, na qual reúnem-se visões individuais não necessariamente em consenso, é compreendida como condição para existirmos e vivermos em uma democracia.

Lembrando que a palavra “política” vem de *pólis*, lugar cujos habitantes devem usufruir da condição de cidadania. Estes aspectos podem se manifestar de diferentes formas por meio do teatro, aqui compreendido como expressão artística, o que pode vir a gerar determinadas partilhas estéticas e configurar formas de estar no mundo.

No intuito de ir além do que entende-se usualmente como edifício teatral, aqui faz-se uso do conceito de espaço teatral e suas diferentes configurações adquiridas no tempo. Trata-se de uma noção ampla que se refere à complexidade da função do espaço no teatro e, assim sendo, reúne diversas categorias e distinções.

Descrita no verbete “espaço teatral” do *Dicionário de Teatro* elaborado por Patrice Pavis, esta definição pretendeu abarcar tanto um local temporário da cena, como arquiteturas reservadas ou adaptadas para esta finalidade. Desta forma, Pavis assinala que a palavra *teatro* muitas vezes passou a ser substituída por *espaço teatral*, tal a relevância das atribuições do espaço para esta expressão artística.

O uso desta denominação foi observado sobretudo após transformações da arquitetura teatral, o que incluiu, a partir do início do século XX, questionamentos por parte de artistas e teóricos acerca da tradição ainda hegemônica da frontalidade do palco italiano. Como consequência, abrange-se a utilização de espaços não específicos como maneiras de o teatro se instalar na cidade, podendo vir a ser escolas, fábricas, praças, mercados, hospitais etc (PAVIS, 2005, p. 138).

A título de exemplos de espaço teatral, no referido verbete do *Dicionário* foram citados locais requalificados pela presença de grupos, nos quais realizam de modo contínuo suas pesquisas cênicas. A saber, a Cartoucherie de Vincennes, sede do Théâtre du Soleil, adaptada em uma antiga fábrica de armamentos, e o Théâtre des Bouffes du Nord, “espaço encontrado”¹ e ocupado pela companhia experimental capitaneada pelo encenador Peter Brook, ambos localizados nos arredores de Paris. Tais ocupações incidiram em transformações significativas dentro e fora destes edifícios.

Aqui cabe destacar que uma das formas que o espaço dedicado ao teatro nas cidades pode adquirir como edificação, são os espaços de grupos de teatro, como parte fundamental dos processos de consolidação e continuidade de suas múltiplas atividades.

Os espaços dos grupos teatrais, ao contrário do que ocorre com os teatros-monumento, muitas vezes não são perceptíveis como imagem pregnante na cidade, sendo muitas vezes lugares adaptados.

Alguns operam como *residências* de grupos de teatro, como são por vezes denominados. Abrigam processos de criação, ensaios, reuniões de produção, oficinas formativas, acervo material de espetáculos de repertório, e a performance teatral propriamente dita, bem como memórias e vestígios visíveis de suas ações nas áreas as quais o público tem livre acesso. Tanto podem se constituir como espaços reservados a pesquisas cênicas como são locais de apresentação de espetáculos e outras atividades voltadas para a população em geral. Em suma, locais de encontro com o espectador.

Em análise do espaço físico de edificações, Gay McAuley criticou a recorrência da monumentalidade em edifícios teatrais (McAULEY, 2010n p. 52). Não é sensível aos corpos de atores, atrizes e espectadores. Nesse sentido, possivelmente ao possuírem menores dimensões, como é o caso destes espaços alternativos ao edifício teatral, adequam-se mais à escala humana.

Ao voltarem-se para questões emergenciais da cidade na qual estão estabelecidos de forma continuada, determinados espaços de grupos teatrais desenvolvem produção artística com base em desejos de transformação social. Neste sentido, como parte atuante da esfera pública, podem vir a ser destacadas as

¹ Espaço encontrado é uma expressão cunhada pela diretora teatral Ariane Mnouchkine em uma entrevista realizada em 1989 (Cf. ODDEY; WHITE, 2008, p. 148). Designa aquele espaço não especificamente projetado para a prática teatral, entretanto escolhido para abrigar efemeramente determinada encenação ou ainda funcionar como espaço teatral permanente.

referidas potencialidades políticas em espaços ocupados pelo teatro. Em suma, ao refletir-se acerca de espaço teatral, há que se construir e reconstruir outros ideários.

Situando-se no campo de especulações em torno de possibilidades de mudança social, o conceito de espaços de esperança foi cunhado por David Harvey, ao empreender crítica sobre o fracasso das utopias no século XX. O geógrafo propõe que processos de produção de espaços-tempo sejam incorporados ao pensamento utópico, de modo que este hoje funcione em contraponto ao senso comum de que não há alternativas.

Em plena vigência da ética neoliberal (HARVEY, 2004) e da globalização perversa (SANTOS, M., 2001), a meu ver espaços teatrais ocupados e vivificados por determinados grupos de teatro vir a se constituir como espaços de esperança nas cidades. Recupera-se certo viés utópico na medida em que, por meio do caráter insurgente de ações localizadas nestas sedes, podem desestabilizar a visão do teatro como sendo um lugar para poucos.

De acordo com Santos, no que se refere à necessidade de defendermos a pertinência das utopias, podemos mesmo pensar na construção de um outro mundo, o que nos permite conhecer as possibilidades existentes e reescrever a história, mediante a produção de novos discursos, uma nova metanarrativa, um novo grande relato, o que pode vir a se constituir a partir de exemplos concretos (SANTOS, M., 2001, p. 20-21). Estes espaços de criação geridos por grupos buscam consolidar-se como lugares de revisão de ideias e de inquietações que com urgência necessitam ser amplamente difundidas na sociedade.

Em conferência realizada no III Congresso Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura em 2017, Juliet Rufford apontou o fato de que, no decurso do capitalismo tardio, experiências nas cidades que envolvem espaço, arquitetura e artes são muitas vezes cooptadas pela lógica neoliberal vigente. Foram lembradas discussões a respeito da ocupação de espaços públicos por artistas, por vezes compreendida como causadora de processos de gentrificação de bairros. No entanto, a pesquisadora apresentou contra-exemplos que são espaços ocupados por grupos de teatro, nos quais verificam-se certos princípios muitas vezes não observados nos edifícios teatrais e outros equipamentos culturais de grande impacto no tecido urbano.

Dentre outros valores desejáveis em espaços teatrais, destacam-se a valorização da escala humana, a hospitalidade, o estreitamento de relações com o entorno do bairro, bem como a difusão de atividades culturais diversificadas voltadas para a comunidade que muitas vezes extrapolam o que apresenta-se em cena.

Cabe lembrar que, pela perspectiva do geógrafo Santos, os objetos em si se constituem apenas como paisagem, cujo significado encontra-se em disponibilidade, à espera de um conteúdo social que lhes seja atribuído (SANTOS, M., 2006, p. 68). Desse modo, é pertinente refletir sobre qual é o lugar social ocupado na atualidade pelo teatro como espaço físico e simbólico nas cidades, e de que forma neles podem vir a articular-se estética e política.

Inúmeros são espaços no Brasil ocupados por diferentes estéticas e políticas de coletivos teatrais, a exemplo do grupo Galpão no Galpão Cine Horto em Belo Horizonte/Minas Gerais, o Bando de Teatro Olodum no Teatro Vila Velha em Salvador/Bahia, o Nós do Morro no Teatro do Vidigal no Rio de Janeiro, Os Crespos em São Paulo, o Mamulengo de Cheiroso e o grupo Imbuça em suas sedes em Aracaju/Sergipe, dentre outros *espaços de esperança* igualmente atuantes situados em outras cidades e regiões, muitos ainda a serem mapeados e estudados. Espaços passíveis de propagar visões de mundo que, de algum modo, diferem da ótica dominante.

Ainda que o teatro e a cidade evidencem-se no tempo como espaços de demonstração de poder, apresentam possibilidades de operar como expressão de participação cidadã, como lugares destacados da vida diária onde a atenção é renovada. São políticos, sobretudo, se pensarmos na natureza das práticas que neles podem vir a acontecer, afinal, pode-se partilhar reflexões a respeito dos acontecimentos em curso na própria cidade. Como sistemas de objetos articulado a sistemas de ações, é desejável que neles ocorra produção que visibilize materialmente o pensamento crítico em torno daquilo que vigora no tempo presente.

Referências Bibliográficas

CARLSON, Marvin; LIMA, Evelyn F.W.; RODRIGUES, Jaqueline. A cidade como teatro. *O Percevejo Online*, [S. l.], v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2412>>. Acesso em: 01 out. 2021.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. Tradução de Adail Ubirajara Sobra; Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck; CARDOSO, Ricardo Brugger. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2017.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.) *Arquitetura, Teatro e Cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2012.

McAULEY, Gay. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, [1999], 2010.

ODDEY, Alison; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. *In: Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco* (org.) Evelyn F.W. Lima. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RUFFORD, Juliet. Constructive play: architecture, theatre and the culture of late capitalism. *In: LIMA, Evelyn. F.W. Lima (org.) Book of expanded abstracts: Third International Conference on Architecture, Theatre and Culture*, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4.ed. 2.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*- 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Joana Angélica Lavallé de Mendonça. *Espaços teatrais, espaços de esperança: estéticas e políticas do Banco de Teatro Olodum em Salvador da Bahia*. [tese]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; 2019.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

A PARTIR DA CONFECÇÃO DO FIGURINO PARA O ESPETÁCULO *MASK*, REFLEXÕES SOBRE CULTURA, TECNOLOGIA, ECONOMIA E CIDADE.

Regilan Deusamar Barbora Pereira (Ph.D)

Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Cultura e Sustentabilidade – GTRANS/UFSJ

regilandeusamar@gmail.com

Resumo

O figurino para o espetáculo de dança afro-ameríndia *Mask*, realização da diretora Denise Zenicola e do Coletivo Muanes Dançateatro foi confeccionado entre os meses de janeiro e março de 2021. A encenação foi filmada e disponibilizada na plataforma de vídeo YouTube em virtude da adequação à condição de distanciamento social demandada pela pandemia de covid-19. A produção foi contemplada pela Lei Aldir Blanc de incentivo à cultura. A partir deste contexto de realização de um espetáculo de dança, que evidencia a natureza cultural no espaço virtual, quais valores comunitários e afro-ameríndios persistem? Este questionamento pretende destacar reflexões e estratégias que possam colaborar com a conscientização a respeito da cultura, produção e consumo no contexto de sociedade globalizada, que aglutina distintas sociedades nesta terceira década do século XXI. Aliada à análise de produção do figurino para o espetáculo *Mask*, que permite um olhar crítico a respeito da conexão entre cultura, tecnologia e economia, está o objetivo de colaborar com a tarefa de humanização das atividades fabris, as quais foram apartadas da cultura e dos interesses populares para suprirem o sistema de mercantilização da economia. A metodologia tem como fundamento a prática laboratorial desenvolvida no ateliê de modelagem, corte e costura, que demanda conhecimentos técnicos, análise de materiais têxteis e não têxteis, e realização de planilha orçamentária. O espaço do ateliê, nos termos de um laboratório que pesquisa materiais e práticas com a finalidade de promover sustentabilidade ambiental e responsabilidade social, se constitui como proposta ao objetivo de humanização das atividades fabris. O suporte teórico está alicerçado no estudo intitulado *Pensando o espaço do homem*, do geógrafo brasileiro Milton Santos, o qual aborda os desdobramentos da tecnologia na economia globalizada, e os conceitos de espaço total e sociedade total daí advindos. As reflexões críticas originadas nos estudos de Santos, proporcionaram esboços estratégicos que têm o objetivo de fortalecer as comunidades culturais diante do sistema econômico alienante da globalização contemporânea. Estes esboços, por sua vez, estão alicerçados nos estudos sobre Economia Solidária, presentes em *Dinâmicas da economia solidária no Brasil: organizações econômicas, representações sociais e políticas públicas*, uma organização de Sandro Pereira Silva. Esta conexão entre as distintas áreas de artes e economia foi possibilitada pelos estudos desenvolvidos pelo Grupo Transdisciplinar de Artes, Cultura e Sustentabilidade – GTRANS, que se constitui de docentes e discentes de distintos cursos de graduação e pós-graduação da

Universidade Federal de São João Del Rei -UFSJ. As questões relativas ao setor da economia emergiram da inquietude perante a desvalorização do trabalho realizado pelos trabalhadores na área das artes técnicas, como as costureiras, por exemplo. Portanto, se arte, cultura e economia estão em prejudicial descompasso para distintas sociedades na era globalizada, pensar possibilidades de colaboração harmoniosa entre esses três pilares através da produção de figurinos para um espetáculo de dança, tem a intenção de proporcionar novas práticas de produção artística e cultural, que leve em conta sistemas solidários de relações de trabalho no universo da produção de artes. O livro *A ética é possível num mundo de consumidores?* de Zygmunt Bauman, conferirá suporte para as reflexões a respeito do sistema mercadológico, as quais auxiliarão no traçado dessas estratégias que possam conceber uma cultura material consciente do mecanismo parasitário da economia mercadológica, portanto uma cultura combatente para desenvolver as próprias práticas de sustentabilidade econômica.

Palavras-chave: figurino; cultura; economia.

A produção dos figurinos para o espetáculo de dança afro-ameríndio *Mask*, realização do *Coletivo Muanes Dançateatro* sob a direção de Denise Zenicola, contemplado pela Lei Aldir Blanc de incentivo à cultura, e confeccionado entre os meses de janeiro e março de 2021, possibilitou a afirmação do espaço do ateliê de costura como um laboratório de investigação de materiais e técnicas para desenvolvimento de tecnologia de fabricação do vestuário, tecnologia que esteja associada às práticas de sustentabilidade econômica, ambiental e cultural.

Primeiramente, ao considerar o ateliê de costura como um espaço apto ao projeto de sustentabilidade econômica, inevitavelmente surge a questão a respeito da industrialização do vestuário, que tem uma capacidade de produção incontestavelmente maior, capaz de atender aos grandes contingentes populacionais, que ocupam principalmente as grandes capitais e centros urbanos: por que tecer considerações a respeito do trabalho artesanal do ateliê de costura, quando a indústria tem uma capacidade incontestavelmente maior de atender às demandas populacionais, inclusive oferecer preços muito mais baratos? A pandemia de coronavírus, porém, por ter inibido a continuidade do deslocamento das multidões através de transportes rodoviários, aéreos e marítimos, aglomerações em espaços abertos e fechados, tem demandado a reconsideração por parte da população mundial a respeito das consequências desses hábitos de massificação, que a industrialização pode suprir.

A Revolução Industrial, principiada na Inglaterra a partir de meados do século XVIII, simultaneamente possibilitou o crescimento das sociedades urbanas, e atendeu às demandas por produtos básicos por parte deste crescente contingente populacional, mas a industrialização também precisou criar novos mercados para fomentar o sistema capitalista. De acordo com Décio Pignatari: “Nos países desenvolvidos, uma segunda revolução industrial – a da automação já se vai superpondo à primeira” (Pignatari, 2008, p. 17), e Oreste Preti, ao tratar das questões da educação a distância relacionadas às práticas da globalização, destacou as distintas etapas e o notável avanço em breve espaço de tempo realizado pelas tecnologias de comunicação: “a primeira, desenvolvida a partir de 1840, baseada no texto escrito; a segunda, a partir de 1950, utilizando a televisão e o áudio; a terceira, entre 1960-1970, incorporando as tecnologias das duas primeiras gerações, [...] a quarta, a que estamos vivendo, desenvolvendo sistemas de comunicação mediados pelo computador” (PRETI, 1998, p. 26). Certamente, os benefícios se destacam através da história da industrialização e dos avanços tecnológicos, mas os prejudiciais modos de vida, que ocasionaram a degradação do meio ambiente

e malefícios à saúde humana não ficaram explícitos. E os prejuízos não foram pequenos, por isso precisam ser identificados, e substituídos por novos processos de fabricar e consumir.

O vestuário faz parte da necessidade básica do modo de vida civilizado, pois a humanidade desenvolveu seus hábitos sociais trajada, do contrário, a nudez faria parte dos nossos hábitos cotidianos, portanto, os modos de fabricar roupas necessitam tecnologia humanizada e de responsabilidade com o meio ambiente.

A experiência de produção das vestes para o espetáculo de dança *Mask*, espetáculo que estreou na plataforma de vídeo do YouTube em 10 de abril de 2021¹, de acordo com as normas de distanciamento social, ciente da necessidade de humanização dos métodos de produção do vestuário, trouxe à tona a questão: A partir deste contexto de realização de um espetáculo de dança, que evidencia a natureza cultural no espaço virtual, quais valores comunitários e afro-ameríndios persistem? O próprio processo de construção deste trabalho artístico permitiu que estudos sobre a cultura afro-ameríndia se desenvolvessem entre os integrantes da equipe, e posteriormente estes estudos se materializaram nas vestes, acessórios e expressões das dançarinas. Do ponto de vista da confecção do figurino, a abordagem inicial também foi intelectualizada, realizada coletivamente com a equipe de produção, e conforme este restrito contexto de distanciamento social demandado pela pandemia do coronavírus. A partir desta espécie de alimentação a respeito das heranças afro-ameríndias, a expressão artística, própria do ateliê de costura, foi colocada em prática, para que as vestes das dançarinas se materializassem, e seguissem, através da dança, neste envolvimento coletivo com o resgate da ancestralidade. Residiu, portanto, neste mergulho nas memórias e reminiscências legadas por africanos e indígenas, o contato e a vivência da cultura que foi obscurecida pela escravidão e por processos de apagamento deste rico manancial brasileiro. Através da realização deste espetáculo de dança, de enaltecimento da beleza afro-ameríndia, se manifestou o sentimento de liberdade de expressão e de justiça. De acordo com Darcy Ribeiro em *O povo brasileiro*:

Ao contrário do que alega a historiografia oficial, nunca faltou aqui, até excedeu, o apelo à violência pela classe dominante como arma fundamental da construção da história. O que faltou, sempre, foi espaço para movimentos sociais capazes de promover sua reversão. Faltou sempre, e falta ainda, clamorosamente, uma clara compreensão da história vivida, como necessária nas circunstâncias em que ocorreu, e um claro projeto alternativo de ordenação social, lucidamente formulado, que seja apoiado e adotado como seu pelas grandes maiorias. (RIBEIRO, 2006, p. 23)

A partir, portanto, desta oportunidade de produção artística e cultural, que envolveu um mergulho ávido pela história e memória advindas do berço afro-ameríndio, se destacou a compreensão de que as expressões culturais adquirem sentido, e promovem a valorização das comunidades locais, quando são pensadas e vivenciadas pelos próprios realizadores da cultura em questão. No caso da vestimenta cotidiana, a confecção da roupa e o vestir precisam ser desenvolvidos como cultura, que é muito diferente de moda. Pensar, fabricar e vestir são tarefas, que ao estarem reunidas aumentam a consciência a respeito de gastos de materiais, conhecimento sobre matéria-prima, que permita a opção pela matéria mais favorável à valorização do meio ambiente, compreensão a respeito da própria cultura comunitária, que veste determinadas formas de saia, de calça, de bata, porque aquela comunidade elegeu aquelas formas específicas, ou estampas distintas. Esta cultura do vestuário permite um conhecimento dos próprios valores, que estão associados à ancestralidade

¹ Para assistir ao espetáculo, e conhecer a ficha técnica desta produção, digitar na aba de pesquisa do YouTube “Mask espetáculo”, ou acessar o link <https://www.youtube.com/watch?v=nxiRwI4BSmU&t=38s> Acesso em 09 de outubro de 2021.

da comunidade que envolve cada individualidade. E este conhecimento demanda um tempo próprio, de vivência e desabrochar dos valores cultivados, opostos, portanto, aos hábitos de descarte concernentes às tendências de primavera, verão, outono e inverno, tendências anualmente expostas nas badaladas passarelas do universo *Fashion*. Gilles Lipovetsky esclarece detalhadamente esse sistema da moda em *O império do efêmero*:

A efervescência temporal da moda [...] Ela traduz não a continuidade da natureza humana [...] mas uma descontinuidade histórica, uma ruptura maior, ainda que circunscrita, com a forma de socialização que se vinha exercendo de fato desde sempre: a lógica imutável da tradição. Na escala da aventura humana, o surgimento da temporalidade breve da moda significa a disjunção com a forma de coesão coletiva [...] enquanto nas eras de costume reinam o prestígio da antiguidade e a imitação dos ancestrais, nas eras da moda dominam o culto das novidades assim como a imitação dos modelos presentes e estrangeiros – prefere-se ter semelhanças com os inovadores contemporâneos do que com os antepassados. Amor pela mudança, influência determinante dos contemporâneos: esses dois grandes princípios que regem os tempos de moda têm em comum o fato de que implicam a mesma depreciação da herança ancestral (LIPOVETSKY, 2009, p. 35)

Lipovetsky evidenciou a impossibilidade de reunião entre o sistema da moda e a preservação dos hábitos de vestimenta criados coletivamente, e que dinamizam a produção cultural. Conseqüentemente, essa experiência de humanização através da cultura, que pode ser vivenciada através do fabricar a veste e do vestir é totalmente aniquilada pelo modo tradicional de industrialização do vestuário, e hábitos de consumo. A indústria e o mercado também aceleram o tempo, pois é preciso produzir, consumir e descartar para o ciclo econômico destes sistemas se manterem em movimento. Neste ritmo os desejos por novidades são aguçados, a produção triplicada, as novidades são consumidas, ainda que sejam desnecessárias, e a humanidade segue cada vez mais alienada, e em descompasso com a natureza. Neste princípio da terceira década do século XXI, porém, diante da possibilidade de contaminação por vírus letal, que ainda ameaça a vida humana, apesar da vacinação ter sido proporcionada, este processo de consumo e descarte está evidenciando as mazelas provocadas pelo descompasso com o tempo e o espaço da natureza.

O ateliê de costura possui relação direta com a comunidade de seu entorno, e a produção do figurino para o espetáculo *Mask* se caracterizou pela singularidade de uma produção compartilhada com uma das dançarinas do espetáculo, Gika Alves, que também sabe modelar e costurar, e ficou responsável pela confecção das peças em malha. No caso desta produção para o espetáculo de dança, a relação comunitária do entorno do ateliê se deu pelo fato de uma das dançarinas executar parte do figurino do espetáculo, apesar de o encontro entre as realizadoras destas vestes ter ocorrido presencialmente somente uma vez, que foi no dia marcado para a entrega dos figurinos, pois a autora desta pesquisa, que compartilhou a execução das vestes da cena com Alves, reside em São João Del Rei, no estado de Minas Gerais, e Alves reside no Rio de Janeiro, onde aconteceu a gravação do espetáculo de dança, que por ter sido produzido em plena pandemia, momento de rígida restrição social, este espetáculo não estreou em um teatro, mas sim na plataforma do YouTube, onde está disponível para visualizações. E não somente a distância espacial se estabeleceu entre as costureiras da cena, mas no caso das costuras realizadas em São João Del Rei, todo o trabalho foi feito sem contato direto com as dançarinas. As medidas corporais foram informadas, e as saias e os mantos foram feitos no ateliê em Minas Gerais. Os detalhes técnicos da produção destas vestes serão explicitados em breves considerações para que seja compreensível o que é produzir uma veste de forma humanizada, ou seja, de diálogo entre quem costura e quem veste, não obstante o excepcional distanciamento social: as saias

receberam pequenas folgas na cintura, e fechamentos ajustáveis através da aplicação de cós apropriado para receber cordão, pois esta foi a maneira mais confortável de adaptação aos diferentes corpos e movimentos das dançarinas. Portanto, não foram utilizados zíperes, pois estes demandam exatidão de medidas, mas sim amarrações na cintura, que prendiam a saia inferior e também o tecido que envolvia a parte superior dos corpos, formas e materiais semelhantes às capulanas, tecidos que caracterizam formas de vestimentas presentes na cultura de diferentes etnias africanas². A seguir duas fotos que apresentam as vestes destinadas às personagens denominadas Mulheres Exu. A aplicação bordada sobre estas vestes traz o desenho “Tayngava, a noção de representação na arte gráfica Asurini do Xingu: padrão, imagem, réplica, imagem de humano”, de acordo com os estudos apresentados em *Grafismo indígena* (VIDAL, 1992, p. 231 e 241). A primeira foto apresenta o processo de finalização destas saias e amarrações no ateliê, e a segunda foto apresenta uma das cenas do espetáculo, na qual se destaca Gika Alves, dançarina e colaboradora na execução do projeto de figurinos para o espetáculo Mask trajando uma das vestes para as Mulheres Exu:



Fig. 1 - Fonte: fotografia de Regilan Deusamar, 08 de fevereiro de 2021.



Fig. 2 - Fonte: fotografia de Renato Mangolim, março de 2021.

Certamente o contato direto entre quem confecciona a vestimenta e quem veste é a melhor forma de produção do vestuário, pois esta proximidade permite aprimorada troca de ideias, coletividade e produção de cultura,

² Muito populares nas regiões de predominância da cultura suahile, os panos apareciam nos corpos de mulheres de Zanzibar que vestiam amarrações, conjuntos formados por duas peças, sarongues, entre outros, que além dos desenhos e cores vibrantes, traziam impressos com frases espirituosas e pungentes. Esses tecidos continuam vívidos no cotidiano local e são usados principalmente por mulheres, constituindo-se em forma de expressar filiação política, conflitos de gênero ou mesmo comentários sobre relacionamentos conjugais. Quando presentes nas regiões de cultura suahile são denominados kanga ou lesa (este último está relacionado aos contextos culturais do Quênia); em Moçambique, se popularizou pelo nome capulana. [...] Usadas nas mais diferentes situações e lugares – como belas amarrações corporais, artigo para atar crianças às costas [...] abrigo diante do frio ou vento imprevistos, proteção aos doentes em hospitais ou como utilitárias superfícies para descanso – as capulanas são artigos apreciados pela beleza, utilidade e comunicabilidade. (SILVA, 2008, p. 99 e 111)

mas o distanciamento social dificultou esta proximidade. E o ateliê em Minas Gerais, fora do estado do Rio de Janeiro, também colaborou para o distanciamento. É importante esclarecer que este ateliê foi convidado a trabalhar com a produção carioca por conta das especificidades de conhecimento produzidas neste espaço de fabricação da veste para a cena, e respectivos estudos sobre cultura do vestuário.

Estes detalhes de ajustes das vestimentas aos corpos das dançarinas, ainda que tenham sido desenvolvidos nos termos do distanciamento, se constituíram de diálogos através dos encontros virtuais, possibilitados pelas plataformas digitais. Estas conversas permitiram o compartilhamento de ideias, a aproximação entre aqueles e aquelas que possuem valores comuns, daí a formação de comunidades culturais. Esta realização se constitui como exemplo de uma produção de figurinos entre dançarinas, diretora, produtores da cena que estudaram especificidades da cultura afro-ameríndia, e que valorizam e busca a vivência desta cultura, da mesma forma, um ateliê de costura que atenda seu entorno comunitário para produção de vestes para eventos sociais irá refletir os valores da comunidade local, a maneira de pensar a vestimenta, confeccionar e vestir. Este processo é enriquecedor para toda a localidade, pois reúne a comunidade e permite a expressão dos interesses, das cores, formas, particularidades, sentimentos daquele determinado grupo social. O sistema de fabricação industrial, destinado ao mercado da moda, e às práticas de globalização da cultura e da economia aniquila estes mecanismos de relações e de produção cultural que a confecção da veste no espaço do ateliê da costureira desenvolve.

O ateliê de costura tem a especificidade do trabalho artesanal que aprimora as capacidades criativas humanas no contexto da produção fabril e comunitária, porém, não compete com a produção industrial, que possui a capacidade de atender à demanda de grandes contingentes populacionais. No entanto, o sistema de trabalho adotado pela indústria nos primórdios da Revolução Industrial não somente depreciou os modos de produção fabril que contribuíam para o aprimoramento humano e cultural de distintas comunidades, como sacrificou inúmeros trabalhadores e trabalhadoras com a exploração demasiada da força de trabalho humano. No contexto de finais do século XX e nestas primeiras décadas do século XXI, a exploração segue seu curso de acordo com o desenvolvimento tecnológico aliado à globalização, em persistente anulação das formas de colaboração humanizada no sistema de fabricação material. Milton Santos em *Pensando o espaço do homem* esclarece:

Dentre as múltiplas denominações aplicadas ao nosso tempo, nenhuma é mais expressiva que a de período tecnológico. A técnica, esse intermediário entre a natureza e o homem desde os tempos mais inocentes da história, converteu-se no objeto de uma elaboração científica sofisticada que acabou por subverter as relações do homem com o meio, do homem com o homem, do homem com as coisas, bem como as relações das classes sociais entre si e as relações entre as nações. A brutalidade das transformações ocorridas na totalidade do mundo, no curso dos últimos trinta anos, impede-nos de pensar que o passado, embora próximo, seja ainda dominante [...] forma de universalização perversa que caracteriza a vida mundial em nossos dias. (SANTOS, 2012, p. 16)

A fabricação industrial, no entanto, não precisa ser desumanizada, no sentido de empobrecer não somente o trabalho do artífice, mas, inclusive, desenvolver bens de consumo desprovidos de cultura, sem nenhuma relação com as demandas locais: “Para os países subdesenvolvidos, o resultado é claro: produção sem relação com as necessidades reais” (SANTOS, 2012, p. 20). Este processo de produção e consumo negativos se tornaram ainda mais agravantes, incontestavelmente alarmantes, com a difusão da globalização, que subjugou a economia e a cultura dos países fora do eixo central da dominação política. A contestação deste sistema e suas práticas parece inacessível ao universo artístico, no que se refere aos sistemas de produção

de bens de consumo e economia, no entanto, a arte também foi apropriada pela indústria cultural³. É preciso que artistas, aliados à população, e como integrantes das comunidades culturais criem estratégias de mudanças através da produção artística: “A arte não representa uma existência melhor, mas uma existência alternativa [...] Não é uma tentativa para escapar à realidade, mas o oposto, uma tentativa de animá-la” (BRODSKY, 1987, p. 123 apud BALMAN, 2011, p. 201.)

O projeto de figurino para o espetáculo de dança *Mask*, também desenvolveu estudos de estampas que foram aplicadas aos mantos. As estampas aplicadas às vestes deste espetáculo evidenciaram os signos presentes em distintas tribos indígenas brasileiras. Os conteúdos destas expressões étnicas e culturais revelam modos de compreender a natureza e de vivenciar o meio ambiente que são singulares, próprios de determinadas culturas, e que ao serem conhecidos por outros grupamentos sociais, promovem novas compreensões a respeito dos modos de viver e se relacionar com o entorno humano e ambiental. Este encontro entre as diferentes culturais, neste caso um encontro dos espectadores que assistiram o espetáculo de dança e se deparam com a simbologia afro-ameríndia é enriquecedor, contrário às apropriações globalizadoras porque é um encontro amistoso, inclusive desejoso de conhecimento a respeito da ancestralidade, que no Brasil foi massacrada e escravizada. A seguir foto dos mantos que foram tingidos com a técnica *tie-dye*, a qual Patricia Rieff Anawalt destacou como sendo muito apreciada pelas tintureiras iorubás da região oeste da Nigéria (ANAWALT, 2011, p. 555 e 556). Sobre a pintura na técnica *tie-dye* foram aplicados os desenhos “Das cobras e lagartas: a iconografia Wayana”, (VIDAL, 1992, p. 53)



Fig. 3 - Fonte: fotografia de Regilan Deusamar, 09 de março de 2021.

³ A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é dênica [...] A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. (ADORNO, 2002, p. 7 e 8)



Fig. 4 - Fonte: fotografia de Regilan Deusamar, 08 de fevereiro de 2021.

Assim como a produção de figurino para as artes da cena pode promover encontro entre culturas, a produção do vestuário no ateliê de costura pode desenvolver a cultura local. Talvez, o ateliê e a costureira não possam atender à demanda de toda comunidade do seu entorno, mas o trabalho colaborativo entre as costureiras da região tem a potência de ofertar distintos serviços na área de produção para o vestuário e produtos têxteis para o lar. O sistema de uma economia solidária pode colaborar para o desenvolvimento deste processo econômico colaborativo e de promoção da cultura comunitária. A entrevista concedida à página Universa Uol, em 19 de maio de 2021, por Edivanda da Silva, mais conhecida como Vanda do Crochê, residente na área litorânea de Jericoacoara, no Ceará, onde desenvolve sua produção artística, artesanal e comunitária, se constitui como um exemplo que ilustra as possibilidades de sucesso neste empreendimento coletivo de promoção do fazer artístico e cultural. De acordo com a entrevista:

O sonho de alcançar reconhecimento e levar a arte do crochê cada dia mais longe fez Vanda se unir a outros 41 artesãos locais para criar a Associação Crochê e Arte, em 2018 [...] A organização dá suporte aos profissionais autônomos, garantindo apoio de órgãos públicos e empresas privadas, além de viabilizar eventos e exposições. "A associação não tem fins lucrativos. É um grupo que se junta para captar recursos, debater ideias, realizar eventos e aulas". (SILVA, 2021)

O exemplo de organização comunitária que reúne atividade artística e artesanal a sistemas de geração de renda conferido pela Associação Crochê e Arte empreendida por Vanda do Crochê, pode se distinguir como um sistema de economia solidária. De acordo com os estudos de Kuyven, Gaiger e Silva, publicados pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, em 2020, Economia Solidária se define a partir das seguintes condições:

O termo *economia solidário* envolve a busca de novas formas de relação econômica entre os trabalhadores, tendo como princípios orientadores a democracia, a cooperação e a autogestão na condução das distintas atividades econômicas, com vistas a gerar melhores condições de trabalho e qualidade de vida aos indivíduos envolvidos e suas famílias. As experiências de organização econômica sob esses princípios têm origem e motivações diversas, sendo materializadas por meio de cooperativas de produção e/ou de consumo; cooperativas de prestação de serviços; clubes de troca; autogestão de empresas recuperadas pelos trabalhadores; cooperativas de crédito; projetos comunitários de produção de itens variados; associações de pequenos agricultores (acesso ao crédito, produção, comercialização, uso de máquinas), grupos e microempresas informais, entre outros. (KUYVEN; GAIGER; SILVA, 2020, p. 85)

O ateliê de confecção para a veste da cena, em si, também configura um importante espaço de produção artística e artesanal com grande potencial para colaborar não somente com a produção artística, mas inclusive se constituir como um espaço de educação, de cooperação com o aprimoramento técnico e intelectual das demais profissionais costureiras, artesãs e artesãos do entorno social do ateliê. Esta reunião entre ateliê e educação também não é uma proposição original. As oficinas medievais de produção de ourivesaria, mobiliário, tecelagem entre outros artigos utilitários organizavam seus sistemas de trabalho de acordo com a hierarquia que se dividia entre mestres e aprendizes, ou seja, o aprendiz podia almejar, após a efetivação das etapas de aprendizado no processo de produção da oficina, etapas muito bem definidas, a atuação como mestre, apto a conduzir a própria oficina e passar adiante, aos novos aprendizes, os conhecimentos adquiridos através dos estudos em ambiente de desenvolvimento das artes técnicas.⁴

O sistema medieval da oficina, cujos conhecimentos a respeito da produção artística e técnica eram transmitidos do mestre ao artesão, se difundiu também no período do Renascimento. O mestre renascentista, no entanto, possuía renome, pois a arte renascentista não mais se destinava obstinadamente à adoração religiosa. Ao desenvolver os ideais do humanismo, o Renascimento passou a reconhecer os talentos artísticos e a valorizar a autoria das obras de arte. Neste contexto, o ateliê de Andrea Verocchio (1435-1488), “teve importância capital no cenário artístico florentino entre as décadas de 1460 e 1480, pois lá passaram [...] artistas como Botticelli, Leonardo da Vinci, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo Di Credi e Pietro Perugino” (MARQUES, 2009, p. 38). A oficina do artista, artífice que dominava distintas técnicas para realização da pintura, escultura, arquitetura, portanto, continuou sua sistemática educacional, relacionada, no entanto, à autonomia da criação no campo das artes, que conferiu destaque de renome a artistas com expressões muito diversas.

O ateliê do artista holandês Rembrandt (1606-1669), no entanto, se distinguiu por desenvolver um sistema próprio de autonomia artística, diretamente relacionado à manutenção econômica do ateliê. De acordo com as estratégias comerciais de Rembrandt, o ateliê buscou independência do mecenato, o patrocinador das obras que conferiram primor às arquiteturas religiosas, aos salões palacianos, às crescentes urbanizações das cidades de sua época. Este artista holandês buscou conferir valor às próprias obras de pintura através do enaltecimento da própria singularidade da técnica, e reconhecimento da obra de arte como um bem comercializável: “Rembrandt não foi apenas um homem de ateliê, também foi um homem de mercado [...] a raiz da singularidade da produção artística de Rembrandt está no caráter inovador de seu investimento pessoal no sistema de mercado” (ALPERS, 2010, p. 15). Neste sentido, este artista holandês do século XVII, tanto dialogou com os *canibais com garfo e faca*, de acordo com Elkington: “[...] estamos falando sobre o deslocamento de mercados estabelecidos e de relacionamentos comerciais. Em suma, de um mundo em que ‘2+2=50’” (ELKINGTON, 2012, p. 43) quanto manifestou sua insatisfação com as relações existentes entre as artes e a sociedade de sua época.

Assim como Rembrandt buscou novos modos de promover a sua expressão artística, podemos rever os objetivos de produção dos ateliês relacionados às produções cênicas, pois de acordo com Patrice Pavis, em seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, um “Outro fenômeno, o da globalização da pesquisa [...] acarreta um nivelamento de pesquisas e de metodologias. As tradições teatrais, especialmente extraeuropeias ou extra-americanas, tendem a se apagar sob o rolo compressor da pesquisa ocidental”

⁴ A respeito dos estudos sobre o processo educacional nas oficinas medievais, Richard Sennett apresenta contribuições importantes em *O artífice*, (SENNETT, 2013).

(PAVIS, 2017, p. 227). Justamente, por considerar esta globalização que foi além da cultura e da economia e chegou aos domínios da arte, que o espaço do ateliê das artes técnicas pode ampliar seus horizontes, e buscar desenvolver suas práticas com as artes do espetáculo, certamente, mas também se integrar com a cultura da comunidade que o abraça, à maneira de *Costure e Converse*⁵, um encontro ainda tímido, mas que principiou um diálogo entre arte, cidade e cultura, através da relação entre ateliê e educação.

Referências Bibliográficas

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANAWALT, Patricia Rieff. *A história mundial da roupa*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ELKINGTON, John. *Sustentabilidade, canibais com garfo e faca*. Trad. Laura Prades Veiga. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2012.

KUYVEN, P. S.; GAIGER L. I.; SILVA, S. P. Aspectos sociolaborais dos trabalhadores aderentes a empreendimentos de economia solidária no Brasil. In: SILVA, S. P. (org.). *Dinâmicas da economia solidária no Brasil: organizações econômicas, representações sociais e políticas públicas*. Brasília, IPEA, 2020, p. 83-98. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=37244&Itemid=448> Acesso em: 11 out. 2021.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARQUES, LUIZ. *O triunfo da antiguidade*. São Paulo: Duetto Editorial, 2009. (Coleção o tempo do renascimento; 3).

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy. Adriano C. A. e Souza. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 3ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

PRETI, Oreste. Educação a distância e globalização: desafios e tendências. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. V. 79, n. 191, p. 19-30, 1998. Disponível em <<http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/rbep/article/view/1221>>. Acesso em: 11 out. 2021.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. 5ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Tradução de Clóvis Marques – 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SILVA, Edivanda da. Ela transformou crochê em negócio e exporta as peças até para a Europa. *Universa Uol*: 19 de maio de 2021. Entrevista concedida à Júlia Flores. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/19/ela-cria-pecas-de-croche-para-exportacao.htm?cmpid=copiaecola>> Acesso em: 11 out. 2021.

VIDAL, Lux (org.). *Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade São Paulo: FAPESP, 1992.

⁵ Para assistir à Mostra Costure e Converse, basta digitar na aba de pesquisa do Youtube Mostra Costure e Converse ou acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=uBXxtv1WWpo&t=36s> Acesso em: 11 de outubro de 2021.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

A CIDADE DE SÃO JOÃO DEL-REI E SEU TEATRO: UMA PRÁTICA DE LONGA DURAÇÃO.

Cláudio Guilarduci (Ph.D)

Universidade Federal de São João del Rei

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

guilarduci@ufsj.edu.br

Resumo

Para análise do percurso histórico da cidade de São João del-Rei (SJDR) torna-se importante compreender as representações culturais (e teatrais) realizadas desde o século XVIII, a partir de uma visão de longa duração. Nesse percurso aqui instituído, de certa forma, serão utilizadas “velhas” e “desgastadas” referências e fontes primárias – sejam as dos viajantes que percorreram Minas Gerais e SJDR deixando relatos, sejam as legislações, como também as informações jornalísticas produzidas na cidade. É importante ressaltar os trabalhos realizados pelo Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei, que há mais de trinta anos vem publicando trabalhos, quase sempre a partir dos encaminhamentos da História Econômica. Pode-se afirmar que os estudos que objetivam analisar a produção cultural de Minas Gerais ocorrida nos séculos XVIII e XIX ainda são raros na Academia. Para pensar o fenômeno urbano são-joanense é necessário um entendimento sobre a trajetória urbana de Minas Gerais, pois, historicamente, esses espaços se confundem. A expressão “mosaico mineiro”, instituída por John Wirth (1982), é utilizada para analisar, a partir da ideia de regionalismo, a identidade mineira. Como justificativa, o referido autor, cita a desarticulação entre as regiões centrais (auríferas) e as que se destacariam como altamente dinâmicas durante o século XIX. Obviamente, tal expressão não comporta mais os entendimentos econômicos, culturais e políticos por vários fatores. Entre eles, destacam-se dois: (i) as estradas, picadas e trilhas construídas em Minas Gerais possibilitavam distintos contatos com outras capitanias; (ii) a desintegração regional não é um privilégio somente de Minas, visto que a exploração ocorrida na Colônia possibilitou que, paulatinamente, o Brasil fosse povoado mais pelos influxos econômicos do que pela densidade populacional. Essa expressão, criticada por corresponder à ideia de que na província mineira existiu uma fragmentação, foi elaborada a partir de um discurso geográfico, econômico e político, mas talvez seja conceitualmente relevante para entender o processo cultural (e teatral) ocorrido na Província a partir da ideia de fragmento que a História Cultural utiliza em suas análises. Resta, portanto, entender o fio condutor dessa regionalização. Esse fio, fragmentado, efêmero e ambíguo, pode estar no próprio viandante que percorria os caminhos tortuosos de Minas Gerais. Ou melhor, o fio condutor pode ser a errância urbana dos viandantes, dos artistas, dos comerciantes e daqueles que experimentavam os caminhos abertos em Minas Gerais. A exploração dos caminhos é o componente mais relevante nesse erro, pois a experiência, a capacidade de apreensão pelo andar, relaciona, imediatamente, questões subjetivas,

lúdicas e amorosas. É dessa forma que se deve entender os relatos dos viajantes que registravam seus sentidos sobre os lugares praticados. O caminho metodológico para analisar o espaço urbano da cidade de SJDR e as relações com o teatro produzido nesse lugar foi elaborado a partir da ideia de *Objetos de Conhecimento* apresentada no Currículo Referência do Estado de Minas Gerais-CREM. Os *Objetos de Conhecimento* foram divididos em três categorias: (i) Contextos e práticas, (ii) Elementos da linguagem, (iii) Processos de criação.

Palavras-Chave: São João del-Rei; teatro; Currículo Referência do Estado de Minas Gerais-CREM.

Meu texto de hoje discute, mais uma vez, a cidade de São João del-Rei, cidade que venho pesquisando desde a década de 1990, do século passado. No texto de hoje irei rever trabalhos que escrevi anteriormente sobre a cidade com a intenção de revolver a terra e tentar encontrar elementos outros ainda não descobertos. Cavoucar a terra, os trabalhos já realizados, parte da ideia de *Pós-Escavação*, método utilizado pelos historiadores, conforme Richard Sennett indica no livro *O declínio do homem público* (1988, p. 62-63). Esse método busca “retratar a amplitude das forças históricas e, ao mesmo tempo, uma parte da riqueza de detalhes que provém do aprofundamento de um momento específico” com a tentativa de “esgotar toda a ampla gama de detalhes conhecidos sobre o assunto”.

Para isso, começarei a minha apresentação com um trecho do romance *Maurício ou os paulistas em S. João D’El-Rei*, mais especificamente do capítulo intitulado *São João del-Rei*. O romance de costumes, escrito por Bernardo Guimarães (1877), narra o episódio da Guerra dos Emboabas. Nesse romance, o autor anuncia para seus leitores que aqueles que desejassem conhecer o destino final do personagem Maurício deveriam ler sua outra obra o *Bandido do Rio das Mortes*, romance histórico que foi publicado, postumamente, graças aos esforços de sua esposa D. Tereza Guimarães.

É bem linda a cidade de S. João d’El-Rei – Essa formosa odalisca, que abre as portas das magníficas regiões do Sul de Minas.

Se a não conheces, leitor, pergunta àqueles que a têm visitado, se não ficaram encantados com aquele aspecto faceiro e risonho, que sempre a reveste, e que dá-lhe a aparência de noiva gentil. Que traz sempre na frente a grinalda da festa nupcial, e nos lábios o sorriso da alegria e do amor.

Reclinada pela falda de um serrote de pouca elevação, chamada a Serra do Lenheiro, cujo dorso denegrado, árido e esburacado contrasta singularmente com a perspectiva risonha e vicejante da planície, parece travessa e risonha pastorinha, que, pousada sobre a pelúcia verde dos prados, com os braços abertos e o sorriso nos lábios, como que está dizendo ao viandante fatigado:

- Vem a meu seio gozar do repouso e do prazer.

O ambiente tépido e voluptuoso, que a envolve, agitado de brandas virações, a bafeja constantemente com os aromas da flor de laranjeira, da rosa, do jasmim, do jambo, da manjerona e das fragrâncias que se exalam de seus inúmeros jardins e pomares. [...].

É a terra dos frutos e das flores, dos perfumes e das canções, dos rios e das festas, da beleza e do amor.
É a Nápoles de Minas.

Um ribeiro, que desce das vizinhas serras e que atravessa pelo meio passando por baixo de duas lindas pontes de pedra, e embala com seus murmúrios.

Mas infelizmente não se poderia dizer, sem faltar à verdade, que ela banha os pés e mira-se orgulhosa no espelho transparente dessas águas. (GUIMARÃES, 1877, p. 5)

Para falar dessa *cidade-mulher, da noiva gentil, da princesinha do Oeste, da Atenas de Minas, ou, ainda, da Odalisca do Oriente*, tentarei num primeiro momento aproximar diferentes áreas de conhecimentos, ideias e temáticas sob um único céu estrelado e, de repente, iluminado por um relâmpago. As áreas e temáticas são: Educação, Linguagens Artísticas, História e Historiografia do Teatro. Da Educação, busco um caminho metodológico para a presente escrita historiográfica, a partir da ideia de *Objetos de Conhecimento* apresentada no Currículo Referência do Estado de Minas Gerais-CREM. Os *Objetos de Conhecimento* foram divididos em três categorias: (i) Contextos e práticas, (ii) Elementos da linguagem, (iii) Processos de criação. O CREM (MINAS GERAIS, 2021), elaborado a partir das diretrizes instituídas pela Base Nacional Comum Curricular-BNCC (BRASIL, 2018), foi aprovado pelo governo do estado de Minas Gerais em abril de 2021 e servirá de base para que cada sistema de educação do estado elabore seus currículos escolares. No CREM, os *Objetos de Conhecimento* delimitam a “progressão das habilidades” das diferentes etapas de ensino e nível de escolaridade e “podem apresentar crescente complexidade e aprofundamento” (CREM, 2021, p. 32). Portanto, é partir desse mecanismo que a Rede de Educação Básica tentará perceber o “desenvolvimento” dos alunos. Pontuo, nesse momento, que apenas relato o que está no documento oficial de Educação do Estado, pois tenho uma prática educacional discordante de tais princípios, principalmente das estruturas educacionais pensadas a partir dos princípios neoliberais de eficácia e eficiência quantificados pelas ideias de competências e habilidades. Apesar disso, e de forma isolada, utilizo as categorias instituídas no CREM, na elaboração do presente texto, como uma ação experimental dos procedimentos metodológicos utilizados na Linguagem Arte.

Da História e Historiografia do Teatro utilizo dos fios lançados por Clio para discutir a Cidade, esse campo de pesquisa e discussão interdisciplinar da História Cultural. A cidade é pensada e praticada não somente como um espaço da produção e da ação social, “mas sobretudo como um problema e um objeto de reflexão” (PESAVENTO, 2005, p. 77). Objeto de reflexão que venho tentando aproximar, a partir das ideias de Walter Benjamin, com a História Cultural e com a Filosofia da História para ver e ler ao mesmo tempo a cidade de São João del-Rei. Para a reflexão, entendo que a

[...] cidade, tal como as instituições, não se reduzem ao simbólico, mas não podem existir sem a constituição de uma ordem simbólica imaginada, que articula uma rede de significações dotadas de uma relativa coerência e cujo acesso é codificado e sancionado socialmente. [...] Tomando sua matéria-prima daquilo que existe, as representações do urbano se edificam a partir de dados da realidade objetiva, mas a eles atribuem significado. (PESAVENTO, 1996, p. 378).

São João del-Rei obteve o foral de vila no dia 8 de dezembro de 1713 e foi elevada à categoria de cidade em 6 de março de 1838. Portanto, a cidade objeto de nossa reflexão, ostenta enormes interferências barrocas em sua trajetória. Para refletir/discutir a cidade são-joanense apresentarei três edificações que possibilitaram comemorações, reuniões ritualizadas, sorrisos e lágrimas: a Igreja Nossa Senhora do Pilar, o “Circo Equestre” e o Teatro Municipal da cidade.

Da igreja ressalto que

[...] a devoção à Nossa Senhora do Pilar está presente em São João del-Rei, documentalmente, desde 1704 quando aqui se construiu uma primitiva capela em sua honra. Em 1721, tinha início, em seu lugar, a edificação desta igreja matriz que é hoje a catedral basílica de N. Sra. do Pilar de São João del-Rei. Seu frontispício neoclássico foi realizado por Cândido José da Silva, sobre desenho de Manoel Vítor de Jesus, a partir da terceira década do século XIX. O interior tem características do barroco mineiro em suas pinturas e talhas abundante e ricamente douradas a ouro. A capela-mor é admirável pela pujança da talha gorda e

bem trabalhada, pelas guirlandas e penças de flores de modelado robusto e sensível, enxadrezamento florido e suportes rematados em voluptas e sensualismo das figurações de anjinhos e cariátides (GAIO SOBRINHO).¹

Mas o nosso interesse recai sobre um ritual que ocorreu em 1751 e que foi relatado por um fiel espectador. No ano de 1750, com o falecimento do rei d. João V, mais conhecido como “o rei barroco”, foram realizados dois rituais fúnebres na cidade de São João del-Rei para homenagear o referido rei. O primeiro ritual foi realizado no dia 28 de dezembro de 1750 e o segundo foi celebrado 60 dias depois. O segundo ritual fúnebre foi totalmente custeado pelo padre Mathias Antônio Salgado, vigário da igreja. Para esse ritual a igreja foi “enfeitada” e também foi criado um obelisco funeral, assim descrito por Manoel Joseph Correa e Alvarenga, o nosso fiel espectador.

[...] fez enlutar todo o espaçozo âmbito interior deste sagrado templo desde a porta principal até o Altar mayor, mostrando nos horrores da cor a justa causa do sentimento: as negras paredes se ornavam com multiplicados esqueletos de inteiros corpos, mortes, ossadas, e inumeraveis tarjas, em que se viam lavrados vários Lugares, e Inscriptoens da Sagrada Escritura, Dísticos, e outras muitas variedades de Versos, e Epitáfios, que ideou, e applicou a curiosidade para signaes da dor, e tributo da veneração. Na porta principal deste magestoso templo da parte de fora apparecia logo á primeira vista hum tão magnífico, como triste Pórtico, cuberto todo de panno preto, sobre o qual se vião pintados em lenços dous Esqueletos de meyo corpo, e com coroas na cabeça, entre os quaes se admirava huma excellente tarja com esta inscripção da Sagrada Escritura. *Exaltas me de portis mortis*. PSalm. 9, 13. (MONUMENTO, *op. cit.*, p. 24)

Na entrada da igreja foram colocados dois esqueletos – um com uma coroa e outro com uma foice – e no interior da igreja outros 4 esqueletos de tamanho natural ornavam o ambiente.

Pela descrição, é possível entender que o Obelisco Fúnebre ficou no centro da igreja, entre a nave e a capela-mor, na frente do arco-cruzeiro.

O obelisco tinha 40 palmos de altura e 20 de largura, aproximadamente 8 metros de altura por 4 de largura, com um formato oitavado dividido em quatro corpos parciais formando uma *machina funesta*. O obelisco era sustentado por vigas de mármore artificial, folheadas a ouro e prata, tinha uma forma piramidal rebuscada e culminava em camadas que traziam escudos de ouro. (GUILARDUCI, 2015, p. 96)

Para Afonso Ávila (1971, 1971a), o sermão vivenciado em São João del-Rei contou com a participação, em sua escrita, do poeta Correia e Alvarenga, o mesmo poeta que escreveu alguns dos poemas apresentados no *Triunfo Eucarístico* (em Vila Rica, 1733) e no *Áureo Trono* (em Mariana, 1748). Ainda de acordo com Afonso Ávila (1971), essas três festas representam o espírito barroco das Minas Gerais do século XVIII.

O segundo edifício a ser tratado no presente texto é, na realidade, uma construção temporária e que visava abrigar um circo, o “Circo Equestre”, que visitou a cidade de São João del-Rei no ano de 1842 e foi erguido na Rua da Misericórdia. No dia 29 de outubro foi realizado um festival em benefício do ator Alexandre Lowande. O ator e sua esposa, a brasileira Guilhermina Barbosa, natural de Goiás, realizaram uma “alemandra² em dois cavalos” (GUERRA, s/d., p. 35).

De acordo com Ermínia Silva (2003), esse circo é o primeiro a registrar em seu nome o termo Equestre, apesar da existência anterior de outras companhias trabalharem com cavalos. Apenas para exemplificar

¹ https://www.sjdr.com.br/historia/igrejas_monumentos/matriz/indice.html. Acesso em 25 set de 2021.

² Talvez o termo correto seja alemanda, dança popular que surgiu na Alemanha durante o século XVI.

podemos citar a companhia José Chiarini que em 1834 esteve no Theatrinho da Vila de São João del-Rei.³ Mas diferentemente da Companhia Chiarini, o Circo Equestre não ficou no Theatrinho da Villa e seu espetáculo ocorreu em uma tenda montada especificamente para esse fim ou foi apresentado em um barracão (SILVA, 2003, p. 46). Na cidade de São João del-Rei era comum a existência de telheiros, barracões que serviam tanto de depósito de materiais quanto de oficinas para reparo das imagens e dos bancos das igrejas. Tanto é assim, que no ano de 1834 a Venerável Ordem Terceira de São Francisco alugou para o senhor José Venâncio da Assumpção Costa a “casa da Madeira mística e contígua ao Telheiro” para adaptação de um teatro,

[...] oferecendo de aluguel mensal quatro mil reis, sem alteração, ou rebate algum, com a condição de gratificar por virtude desta mercê com hum benefício annual, dando-se-lhe a competente e iluminação, permitindo-se-lhe abrir qualquer negócio no Telheiro, ou em outro qualquer cômodo; com exclusão de outra alguma pessoa. (GUERRA, s/d., p. 25)

Quanto à Rua da Misericórdia, local onde ficou o Circo Equestre, é possível indicar como era essa região por volta de 1830 através de um requerimento enviado pela Santa Casa de Misericórdia à prefeitura.

[...] que tendo se vedado huma passagem defronte do Hospital, que ia para o Morro da força, por ter sido tapado no alto do mesmo caminho por D. Luiza Simfrosa de Bustamante ficou inutil, porque segue pela fonte do matola asima, e por conseguinte ficou devoluto aquelle [...] Caminho que faz um pequeno beco, que serve unicamente para entrada do Semiterio cujo beco hoje devoluto confronta na sua frente de canto a canto com terras e casas de José Pereira de Almeida Beltrão e de outro com terras da mesma Santa Casa aonde se acha o deposito dos Corpos [...] os Suplicantes desejão unir para melhor comodidade da Casa dos doidos em que vão ja a dar principio requerem que Vossas Senhorias lhe mandem passar titulo desse pedaço, que poderá ter tres braças [...].

Em 11 de outubro de 1834 a prefeitura expediu o seguinte despacho:

[...] O Terreno pretendido pela Mesa da Santa Casa da Misericórdia, posto que até agora tem sido huma servidão Pública hoje se acha inutilizado, pois asima do Semiterio ao sair ao Morro da Casa da Polvora o caminho se acha interceptado por huma excavação, que unida ao muro das terras de D. Luiza Sinfroza de Bustamante não dá passagem mesmo a pessoas a pe [...].⁴

O terceiro e último edifício é o teatro municipal, construído em 1893 com o tradicional palco italiano, plateia, galerias e camarotes.⁵ A fachada do edifício e seu interior apresentavam tipologia eclética. A partir de 1907 até a década de 1960 abrigou também um cinema. A maior reforma no edifício ocorreu entre os anos de 1920 e 1925 com um projeto elaborado pelo arquiteto Arquimedes Memória. O novo projeto retirou as galerias e introduziu um mezanino e os camarotes centrais. A reinauguração do teatro ocorreu no dia 13 de janeiro de 1925 com a opereta *Dança das Libélulas* apresentada pela Companhia Clara Weiss.

Após a reforma, o acesso ao teatro passou a ser feito por meio de uma escadaria central que ostenta em suas laterais balaustradas pré-fabricadas. Na fachada, no primeiro piso insinua-se uma falsa galilé com o plano central da edificação projetado à frente. Como é possível observar, existem três vãos de acesso com

³ Para maiores informações sobre a Companhia José Chiarini ver: Espaço Urbano e teatro: a Companhia Chiarini no Theatrinho da Villa de São João del-Rei (2014).

⁴ Os trechos dos documentos foram publicados no artigo *Formação urbana da cidade de São João del-Rei* (2001), de Roberto Maldos. <https://www.ufsj.edu.br/paginas/temposgeraisantigo/n4/artigos/instituto.html>

⁵ O Teatro Municipal foi tombado individualmente pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Cultural-CMPPC da cidade de São João del-Rei no dia 26 de janeiro de 2006 (Decreto n. 3.190; processo n. 049/2000).

vergas em arco pleno. Neste pavimento, o revestimento é rusticado em linhas horizontais e quatro candelabros pendem nas laterais e entre as três grandes portas. No segundo pavimento foi projetado um pórtico de templo greco-romano encimado por um frontão retangular com três portas e janelas retangulares protegidas cada uma delas por uma balaustrada. Como se sustentassem o frontão foram projetadas quatro colunas coríntias, uma entre cada janela e duas geminadas em cada extremidade. Sobre cada verga reta existe um retângulo com elementos sinuosos em relevo e uma escultura também em relevo, simbolizando o drama, a comédia e a tragédia. Acima desses três retângulos horizontais recobertos de rendilhados estão os nomes dos seguintes artistas: Alvarenga Peixoto, Severiano de Resende, Rodrigues de Melo, Ribeiro Bastos e Cláudio Manoel da Costa. (LIMA; GUILARDUCI, 2011, p.11)

O mais importante para o momento é indicar que esse teatro foi construído, a partir de empréstimos de empresários e pessoas da cidade, após o desabamento do Teatro da Rua da Prata, ocorrido no dia 7 de dezembro de 1889. Um terreno que pertencia à Santa Casa de Misericórdia foi adquirido pela municipalidade, pelo valor de seis contos de réis, e no dia 7 de agosto de 1890 os preparativos para a construção do teatro foram iniciados. As plantas, os projetos e os orçamentos do teatro foram aprovados em maio de 1891 e nesse mesmo ano foi publicado pelo presidente da Intendência Municipal, o Dr. João Salustiano Moreira Mourão, a abertura de recebimento de propostas para construção do novo teatro da cidade.

O edifício teatral é um importante marco urbanístico para a política local e do Estado de Minas Gerais, pois a edificação representava naquele momento o que havia de mais moderno e civilizatório na cidade de São João del-Rei, por esse motivo a cidade era uma forte candidata para sediar a capital do Estado Minas Gerais.

A inauguração do Teatro Municipal ocorreu no dia 2 de fevereiro de 1893 e contou com a apresentação da Grande Companhia Dramática, dirigida pelo ator Phebo, que tinha a participação dos atores Furtado Coelho e Apolônia Pinto. O espetáculo encenado foi o drama *Dalila*, de Octavio Feuillet. Os cenários foram pintados pelo cenógrafo Frederico de Barros e representavam o próprio edifício teatral.

Para encerrar a presente apresentação sobre as três edificações citadas: (i) uma igreja que traz para o seu ritual um mausoléu fúnebre, uma construção temporária que tinha como propósito a “glorificação tanto do poder divino quanto do imperador morto e da própria monarquia que buscava no ritual uma estabilidade política e social” e que somente através de um espectador é que temos a possibilidade de perceber o tamanho do cenário construído para o ritual (GUILARDUCI, 2015, p. 98); (ii) a construção temporária das lonas que indicam através das fontes, jornais e documentos da prefeitura, a presença do circo nas terras mineiras e (iii) as fontes escavadas e guardadas sobre o teatro em São João del-Rei e que hoje estão sob a guarda do Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas-GPAC da UFSJ. Ressalto que tais edifícios, temporários ou não, são capazes de demonstrar um “desenho” urbano da cidade a partir das artes da cena. Esses edifícios, como estrelas no céu, iluminam a História Cultural da cidade de São João del-Rei. Desta forma, espero ter alcançado o objetivo de demonstrar algumas relações entre a cidade e as práticas artísticas de longa duração na cidade de São João del-Rei, a partir de estrelas isoladas, mas que formam um desenho para a cidade mineira.

Por fim, também espero ter alcançado o objetivo de demonstrar, a partir das três categorias indicadas no Currículo Referência do Estado de Minas Gerais – Contextos e práticas, Elementos da linguagem e Processos de criação –, as relações estabelecidas entre a cidade e as artes da cena como objetos de conhecimento. As relações entre o espaço urbano e os espaços cênicos como objetos de conhecimentos possibilitam perceber que a cidade é um espaço construído por homens com todas as suas materialidades.

Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Afonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ÁVILA, Afonso. *Uma encenação da morte barroca – as solenes exéquias de Dom João V em São João del-Rei. Barroco*. Belo Horizonte, n. 3, 1971a, p. 41-47.
- GAIO SOBRINHO, Antônio. História de São João del-Rei. São João del-Rei on-line. Disponível em: <https://www.sjdr.com.br/historia/igrejas_monumentos/matriz/indice.html> Acesso em: 25 set. 2021.
- GUILARDUCI, Cláudio. As exéquias do rei barroco: por um trono vazio. Dourados: Raído, v.9, n.20, jul./dez. 2015, p. 85-101.
- GUILARDUCI, Cláudio. Espaço Urbano e teatro: a Companhia Chiarini no Theatrinho da Villa de São João del-Rei. In: Evelyn F. Werneck Lima; Kátia R. Paranhos; Vera Collaço. (Org.). Paranhos, Kátia R.; Lima, Evelyn F. W.; Collaço, Vera (Orgs.). *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, p. 147-166.
- GUIMARAES, Bernardo. *Maurício ou os paulistas em S. João D'El-Rei*. Rio de Janeiro: Garnier, 1877.
- GUIMARÃES, Bernardo. *O Bandido do Rio das Mortes*. Romance Histórico em continuação a *Maurício ou Os Paulistas em S. João d'El-Rey*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1905.
- LIMA, Evelyn F. Werneck, GUILARDUCI, Cláudio. Arquitetura, teatro e cultura - Uma análise crítica das teorias de restauro aplicadas aos edifícios teatrais das cidades históricas de Minas. In: XIV Seminário de Arquitetura Latino-Americana. Campinas: Unicamp, 2011.
- MALDOS, Roberto. Formação urbana da cidade de São João del-Rei. Revista Tempos Gerais, UFSJ: São João del-Rei, n. 3, maio de 2001, p.5-55. Disponível em: <<https://www.ufsj.edu.br/paginas/temposgeraisantigo/n4/artigos/instituto.html>> Visto em: 30 ago. 2021.
- MINAS GERAIS. Currículo Referência de Minas Gerais. Secretaria de Educação do Estado-SEE. Belo Horizonte, 2020.
- MONUMENTO/ do/ Agradecimento/ Tributo da Veneraçã/ Obelisco Funeral do Obsequio. RELAÇAM FIEL das Reaes Exéquias./ que à defunta Magestade/do Fidelissimo e augustissimo Rey o senhor/ D. JOÃO V/ dedicou/ o Doutor Mathias/Antonio Salgado/ Vigário Collado da Matriz de N. Senhora do Pi-/lar da Villa de S. João del Rey, etc. Lisboa, na Officina de Francisco da Silva, Anno de MDCCLI.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p.280. (Cultura e História Urbana, 16).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Entre práticas e representações: a cidade do possível e a cidade do desejo. In: *Cidade, povo e nação: gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996, p.377-396.
- SILVA, Ermínia. As múltiplas linguagens na teatralidade circense - Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003. [Tese] Departamento de História Social da Unicamp, Campinas, 2003.
- WIRTH, John. *O fiel da balança: Minas Gerais na Federação Brasileira, 1889-1937*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Estudos brasileiros, v.50).

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

OCUPAÇÃO CAOS: “AOS QUE VIERAM ANTES DE NÓS” – BRECHT, OFICINA E A SELVA

Sara Fagundes de Oliveira (M.Sc)

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

sara.fagundes@yahoo.com.br

Resumo

O presente texto reflete acerca das relações entre teatro, cidade e história a partir do trabalho do grupo teatral *mundana companhia* no projeto *Na Selva das Cidades – Em obras* (2017). Mais especificamente, analisa-se uma das encenações que compõe o projeto, realizada no Teatro Oficina – *Ocupação #15 Caos* –, buscando compreender de que modo o espaço, como elemento estruturante da encenação, permite a emersão da história do Teatro Oficina e da própria cidade de São Paulo na cena.

Na Selva das Cidades – Em Obras foi um projeto desenvolvido pela *mundana companhia* a partir do texto do Bertolt Brecht – *Na Selva das Cidades* (1927) –, que atravessou tempos e espaços com representações sensíveis, fazendo um diálogo entre a dramaturgia e a vida urbana em São Paulo. O processo teve início em 2014 e se desenvolveu, substancialmente, em dois momentos: (i) *Na Selva das Cidades - Entre Tempos e Espaços* e (ii) *Na Selva das Cidades - Em Obras*. A primeira etapa do trabalho, realizada ao longo dos anos de 2014 e 2015 consistiu na busca pelo encontro da dramaturgia brechtiana com a atual realidade de São Paulo. Essa etapa se construiu a partir de imersões em espaços pungentes da cidade, experimentando as ações evocadas pelo texto e criando, a partir da ocupação desses espaços, a estrutura e a espessura das cenas. A segunda etapa do trabalho, *Na Selva das Cidades – Em Obras*, compreendeu 15 ocupações¹, ao longo de dois anos – 2016 e 2017 – também na cidade de São Paulo, de modo que cada uma destas encenações se construía a partir de questões objetivas e subjetivas de cada um dos quinze diferentes lugares nos quais a peça foi encenada.

Quando reflete sobre os eventos teatrais que escapam aos padrões espaciais tradicionais e se erguem em relação intrínseca com os lugares ocupados, Kathlenn Irwin utiliza os termos *in situ* e *site-specific*. A autora

¹ Encenações em tempos e espaços específicos. Em cada ocupação era apresentada uma montagem diferente do 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 Amaranite, 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 Uzya Uzona).

se apoia na premissa – indo contra a ideia de que o espaço cênico é um espaço vazio quando não está preenchido pelo espetáculo – de que o espaço não é um elemento inerte e passivo e que “todo espaço está carregado de uma multiplicidade de significados e histórias”². Assim, as encenações *site-specific* privilegiam muitas vezes “o lugar [seus significados e histórias] em relação a elementos mais tradicionais da performance, como ator e texto.”³

Outra perspectiva que pode ser erguida acerca deste forte movimento da cena contemporânea em direção a outras espacialidades (e a esta ideia de *site specific*), é apresentada pela pesquisadora Maria Helena Werneck, no texto “Temporalidades complexas na cena do Grupo XIX de Teatro.” Nestes escritos, Werneck faz uma leitura do espetáculo *Hysteria* (2001) apontando que o coletivo cria uma superposição de tempos na cena, que se constitui não apenas pelo texto dramático, mas especialmente pelo fato de a encenação ocorrer em um espaço não convencional para a prática cênica. A interpenetração entre dramaturgia e espaço permite o que a autora define como temporalidades complexas. Segundo Werneck,

Por um lado, a utilização de espaços não convencionais provoca superposição de passados, se considerarmos o tempo histórico-ficcional (século XIX, 1872) e o tempo histórico real, gravado nos prédios em que o espetáculo se instala, [...] Por outro lado, a encenação caminha para o reforço do aqui e agora, do abalo da manutenção de temporalidades díspares, tendo em vista a estrutura discursiva da pergunta e da resposta, que exige performatividade imediata. (WERNECK *In*: CORNAGO; FERNANDES; GUIMARÃES, 2019, p. 174).

Ou seja, ao desenvolverem o projeto *Na Selva das Cidades – Em Obras* como um *site specific* ocorre um cruzamento de tempos e espaços que fazem emergir os tais significados e histórias do lugar aos quais se refere Irwin. Aqui é relevante considerar que a ideia de *site specific* a princípio se relacionaria com a utilização de espaços não convencionais, o que por um lado é o que acontece no projeto como um todo – e em algumas ocupações específicas. No entanto, à medida em que se constrói uma versão específica para cada um desses quinze lugares, inclusive para edifícios teatrais, como é o caso da *Ocupação #15 Caos* – mas também da *Ocupação #4 – Luz e Faroeste* – é possível pensar sobre uma modalidade *in situ* que aconteça dentro de um espaço convencional para a prática cênica. Afinal esta é uma versão da peça específica para o Teatro Oficina.

Aos que vieram antes de nós – Brecht, Oficina e a Selva

A *Ocupação Caos* era muito aguardada pelos integrantes da companhia. Em primeiro lugar, porque a encenação dirigida por José Celso Martinez foi um dos disparadores centrais⁴ no projeto desenvolvido pela *mundana*, justamente pela relação que propõe com a cidade de São Paulo. Lembremos que a montagem realizada em 1969 por Martinez Correa nasceu da agressão à qual a cidade e o país estavam submetidos

² Do original: “Every space is charged with a multiplicity of meanings and histories”. (IRWIN, Kathleen. *Layering Space – speaking from place*. In: *Space and Post Modern Stage*. Org. Eva Šormová, Irene Eynat-Confino. Praga: MUsudios, 2008. p. 155)

³ Do original “Characteristically, in situ performances privilege place over more traditional performance elements such as actor and text.” (*Ibidem*, 158.)

⁴ Aury Porto afirma que dois pontos foram centrais nas investigações que se iniciam com o *Na Selva das Cidades – Entre Tempos e Espaços* – primeira etapa do projeto desenvolvido pela *mundana*: O Projeto *Na Selva das Cidades – Entre Tempos e Espaços* (São Paulo 2014 – Teatro Oficina 1969 – Berlim 1923 – Chicago 1912) teve como finalidades: a) Investigar os contrastes da São Paulo dos tempos atuais e descobrir relações entre esta cidade e a Chicago fictícia do enredo de Bertolt Brecht, aproximando as duas cidades por meio de vivências e experimentações, de maneira a colocar em xeque a atualidade do texto brechtiano; b) Partindo de aproximação semelhante que o Teatro Oficina fez quando da encenação do mesmo texto em 1969, usar aquela montagem como referência para a pesquisa de 2014/2015. (PORTO, Aury. *Da inutilidade da pesquisa artística*. In: *Imersão Selva*, 2016, p. 3)

naquele momento – em 1969 o país encontrava-se sob o regime militar e a cidade de São Paulo, especialmente o bairro do Bela Vista no qual se localiza a sede do grupo, passava por uma reestruturação urbana drástica a partir da construção do Elevado Costa e Silva (popularmente conhecido como Minhocão) que rasgava o tecido urbano. Lina Bo Bardi concebeu uma arquitetura cênica para a peça que transformava toda a parte interna do teatro e trazia para o palco os destroços do Bixiga (forma como é popularmente conhecido o bairro) que estavam sendo gerados pela construção do viaduto. A montagem, que tinha cerca de 9 horas de duração, se inscreveu como marco do teatro brasileiro e anunciou novos caminhos para o que iria mais tarde se constituir como a cena contemporânea, não apenas pela quebra da supremacia do texto, mas sobretudo pela invasão do real nos palcos e por seu radicalismo.

Portanto, no âmbito da experimentação e radicalidade, o espetáculo do Oficina ecoa tanto na cena dentro da *Ocupação Caos*, como nos deslocamentos pela cidade – na constante de construção e desconstrução da peça a que se propôs a companhia. A segunda razão pela qual a última encenação do projeto no Oficina era bastante esperada pelo grupo dizia da forte relação existente entre a *mundana companhia* e o Teatro Oficina – a diretora Cibele Forjaz foi iluminadora da companhia por mais de uma década, o ator Aury Porto atuou como integrante do Oficina e foi co-criador da série de espetáculos que constituem *Os Sertões* (2006), a iluminadora Alessandra Domingues e a artista plástica, diretora de arte e cenógrafa Laura Vinci ambas com trajetória na companhia, além dos atores Mariano Mattos Martins, Julia Lemmertz, Sylvia Prado e Guilherme Calvazara que integraram (e alguns integram até hoje) o corpo de atores do Oficina. Forjaz afirma que:

Quando a gente é do Oficina a gente sempre é do Oficina, a gente não deixa de ser. Então acho que a mundana tem esse pé no Oficina e a Selva foi justamente um trabalho que deu espaço pra isso. Para essa relação aos que vieram antes de nós. Tanto o Oficina quanto o Brecht. (FORJAZ, 2019)

O grupo proponente da ocupação⁵ desenvolveu a seguinte proposta: seriam realizadas integralmente o prólogo e as cenas um, dois e três. Da cena quatro à cena nove, um “interlúdio caótico” (LEMMERTZ, 2017, p. 336) que trouxesse as principais questões do desenrolar do enredo. A cena dez seria realizada integralmente. E, por fim, da cena 11 restaria apenas a última frase do texto. No que diz respeito à cenografia, foram instaladas 9 árvores penduradas no teto que ficavam alinhadas com o nível de entrada do teatro, na Rua Jaceguay.

A Ocupação tinha início ainda do lado de fora do Oficina, onde era realizado o prólogo. Após o prenúncio da luta entre os homens e o convite para assistir a decadência da família na selva das cidades, o público adentrava o teatro. No entanto, a entrada não era realizada pelo acesso principal, mas por uma entrada de funcionários que existe no foyer à esquerda, na qual sobe-se uma escada caracol que leva ao segundo nível das galerias, no camarim dos atores. O público se acomodava neste nível da galeria, no qual a personagem Georga Garga estava sentada em cima de uma pilha de livros, em um mezanino metálico suspenso à frente do camarim. Relevante considerar que esta forma de acessar o teatro esboça um desejo de adentrar à intimidade do próprio Oficina, uma vez que adentrava-se em um local não destinado ao público. Nesse sentido, este gesto revela um ponto importante do trabalho de Brecht levantado por Didi-Huberman e que se revela não apenas no projeto da *Mundana* mas no próprio edifício teatral concebido por Lina Bo Bardi, em que “aquilo que não se pode dizer ou demonstrar deve ser mostrado” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 28).

⁵ Importante ressaltar que devido a dimensão do projeto, para cada uma das ocupações formava-se um núcleo de componentes da companhia que organizava a montagem.

Com o soar de um gongo Shlink⁶ anunciava a rubrica do texto: “Sebo de Livros de C. Maynes, manhã de 8 de agosto de 1912. Garga atrás do balcão.” (BRECHT, 2016, p. 52) Novamente o gongo é tocado e tem início o primeiro quadro da peça. E já no início do texto aparece uma referência à história do Oficina e da própria São Paulo, por meio da personagem Verme: “Livros! Para que servem? Por acaso a construção do Minhocão foi detida pelas bibliotecas?”⁷. Tal referência diz justamente do momento em que José Celso Martinez montava sua versão de *Na Selva das Cidades* (1969).

Da galeria no segundo nível era possível ver as árvores penduradas que estavam niveladas com a Rua Jaceguai. No entanto, ao descer para o nível do palco-rua – grande parte do público se acomodou no primeiro nível das galerias –, a sensação que se intensificava, com as árvores dispostas sobre a passarela, é de que estávamos adentrando a terra. Ali, nos encontrávamos na madeireira de Shlink, que se convertia num imenso viveiro de árvores, o palco-rua-viveiro do Oficina.

Ao final desta cena, o gongo soava e a luz verde que predominava na cena desaparecia. Para o quadro três uma nova camada da terra era encontrada. Surgia no centro do teatro uma luz vermelha, empurravam-se as tábuas de madeira do piso no centro da passarela e de dentro do subterrâneo surgiam o pai de Garga, e o pretendente da irmã de George, Pat Manky. A cena acontecia em dois diferentes planos, pois em determinado momento adentravam o subterrâneo Garga e Mae. No entanto, a conversa entre os dois últimos acontecia com ambos confinados abaixo da pista. Ou seja, não era possível assistir a cena diretamente, ela somente poderia ser ouvida e vista por meio de uma projeção na porta de entrada do teatro, que revelava o encontro.

Novamente o gongo anunciava a transição da cena, junto da mudança da iluminação: um painel vertical de refletores era aceso junto ao janelão de vidro do teatro, e ouvíamos de algum lugar do teatro: “Jane, você se lembra do pequeno catecismo?” (BRECHT, 2016, p. 118), e a personagem Jane Larry melancolicamente cantarolava do alto de uma galeria: “Vai piorar”. O canto da noiva de Garga se amplificava pelas vozes dos outros atores que repetiam a frase musicada. A personagem ainda anunciava que “dizem que vai melhorar, mas é mentira, vai ficar cada vez pior, porque ainda dá para piorar!” (BRECHT, 2016, p. 241). Neste momento, a partir do canto amplificado pelo coro, associado com a música eletrônica, tem início o “interlúdio caótico”. Gradativamente cada um dos personagens envolvidos pela luta surge na cena proferindo falas dos quadros quatro ao nove. A cena vai ganhando intensidade e ritmo. Neste momento os atores tiram as tábuas do palco pista, revelando mais uma camada da terra.

Com um novo soar do gongo e com o espaço reconfigurado a partir da abertura do piso de madeira da passarela e da mudança da iluminação – lâmpadas tubulares abaixo do piso das galerias do primeiro nível são acesas, assim como uma luz que vem do subterrâneo –, teve início a última cena da peça. A batalha final entre os dois homens acontecia com os atores entrando e saindo do subterrâneo e proferindo os últimos golpes.

No que diz respeito às ressonâncias do espetáculo de 1969 na montagem da *mundana*, observamos que grande parte esses ecos são alusões sutis. E, por si só, o fato de estarem dentro do Oficina encenando *Na Selva das Cidades*, já traz consigo uma carga histórica e simbólica que invade a encenação. Afinal, como propõe a geógrafa Doreen Massey, o espaço é a esfera da multiplicidade na qual coexistem trajetórias

⁶ Interpretado por Aury Porto.

⁷ O texto original: “Livros! Para que servem? Por acaso o terremoto de São Francisco foi detido pelas bibliotecas? “. (BRECHT, Bertolt. *Op. Cit.* 2016, p.53)

simultâneas que se interrelacionam. (2008) Portanto, mais do que uma tensão material e física, o que a mundana propõe nesta ocupação é uma relação com a subjetividade, com a história e com o imaginário coletivo do teatro brasileiro.

Uma questão é muito evidente na Ocupação Caos: a ideia de gradativamente se acessar o chão do Oficina, a terra pela qual luta Zé Celso ao longo de décadas pela existência do teatro e pela possibilidade de um outro tipo de cidade – essa escavação da terra, vista aqui como um gesto que busca desarquivar a história do teatro e da própria cidade. Por essa perspectiva, é relevante observar como o espetáculo da mundana não busca contar uma história sobre o Teatro Oficina, sobre sua montagem de *Na Selva das Cidades*, ou mesmo sobre São Paulo. Mas produzem-se imagens (WERNECK, 2019, p. 176) que entrelaçam diferentes tempos, colocando-os em tensão na cena. Afinal, como aponta Didi-Hubermann, “as imagens formam, do mesmo modo que a linguagem, superfícies de inscrição privilegiadas para esses complexos processos memoriais.” (2017. p. 37)

Também são vistos como gestos que fazem o diálogo com a montagem de 1969: a ruptura com o texto que realizam no “interlúdio caótico”, que acentua o caráter enigmático da dramaturgia intensamente explorado na montagem de 1969; o projeto cenográfico no qual as árvores meio vivas meio mortas penduradas no teatro rememoram o dispositivo criado por Lina Bardi para a montagem de Zé Celso em 1969 – no qual destroços de árvores suspensas desciam do teto em determinado momento da peça; o adentrar a terra que vai ocorrendo gradativamente durante o espetáculo que remonta a chegada à terra da montagem de José Celso Martinez.

Outro ponto a ser destacado é aquilo que Werneck denomina de uma “superposição de passados”: ao mesmo tempo que essa encenação da mundana se refere à montagem de 1969, refere-se também à São Paulo de 1969, mas não apenas, se refere à própria história do grupo Teatro Oficina, da qual muitos dos integrantes da mundana fazem parte, se refere também ao “tempo histórico ficcional” (WERNECK, 2019) do texto – a Chicago de 1912.

Outro ponto relevante de ser abordado neste trabalho da *mundana* a partir do de *Na Selva das Cidades* – e que é inclusive um procedimento que Didi-Huberman atribui ao trabalho de Brecht – é a ideia de montagem, levada às últimas consequências pela companhia. Segundo a perspectiva do historiador, a montagem como um procedimento artístico com inspirações e aspirações políticas:

[...] renuncia antecipadamente à compreensão global e ao “reflexo objetivo”. Ela dis-põe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências da superfície [...] de modo que fazer a desordem, o “caos”, diz Lukács, é seu princípio de partida formal. Ela não mostra as coisas sob o ângulo de seu movimento global, mas sob as agitações locais: descreve os turbilhões no rio mais que a direção de seu curso geral. Dispõe e recompõe, expõe criando novas relações entre as coisas, novas situações. Seu valor político é, em consequência, mais modesto e ao mesmo tempo, mais radical, porque mais experimental: esse valor seria, estritamente o de tomar posição quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas, dos discursos, das imagens. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 101)

Assim, o que se observa é que, não apenas no processo de *Na Selva das Cidades* – *Em Obras* como um todo – ou seja, ao fragmentar a ideia de encenação (inclusive substituindo-a pela ideia de ocupação), ao buscar em cada lugar específico da urbe relações com o texto e erguer uma encenação única para cada espacialidade descoberta nos meandros da cidade –, mas também na Ocupação #15, a *mundana* intensifica

a ideia de montagem presente nos modos de operar do teatrólogo alemão e na própria dramaturgia brechtiana. Pois, o modo como a companhia procede recusa erguer uma encenação totalitária que dê conta desse caráter das relações entre teatro e cidade (que foi um dos propulsores do projeto), mas busca em cada uma das ocupações, em cada um destes fragmentos, revelar as inúmeras “fendas profundas” na e da condição humana e urbana.

Em relação à dimensão política da ocupação realizada no Oficina – que naturalmente já se inscreve a partir escolha do texto de Brecht e do próprio teatro –, é relevante observar que a companhia não cria uma totalidade cênica que se relaciona com a montagem histórica do grupo ou da relação daquele teatro e da própria companhia com a cidade (proposta pela montagem de 1969). A *mundana* atua por meio de procedimentos de fragmentação e montagem que erguem em cena diferentes camadas de significação política do espetáculo e que dizem da própria história do Teatro Oficina, enquanto grupo, mas também enquanto espaço. Nesse sentido, o grupo intensifica proposta estética e ética de Brecht, em que a arte “desmonta e remonta a história, para mostrar sua dimensão política.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 104). A *mundana*, portanto, “desmonta e remonta” a história do Teatro Oficina e da própria cidade de São Paulo (assim como sua própria história), a partir desta fragmentação caótica que funciona como seu “ponto de partida formal” na concepção do espetáculo – e não de maneira fortuita, o nome dado à Ocupação é Caos. E é neste processo de incessante montagem e desmontagem que se ergue a potência política de seu trabalho, e especialmente a sua radicalidade. É portanto, a partir da “interpretação por fragmentos” que o valor político do trabalho da companhia se afirma, produzindo imagens, que como afirma o historiador, tomam posição no real e na própria história.

Referências Bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. Na Selva das Cidades. *In: Imersão Selva*. São Paulo, 2016
- DIDI-HUBERMAN, George. *Quando as imagens tomam posição: O Olho da História I*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2017
- FORJAZ, Cibele. Entrevista concedida à autora em janeiro de 2019.
- IRWIN, Kathleen. Layering Space – speaking from place. *In: Space and Post Modern Stage*. Šormová, Eva; Eynat-Confino, Irene (Org.). Praga: MUSEstudios, 2008. p. 155
- LEMMERTZ, Luiza. Relatório Na Selva das Cidades – Em Obras- #ocupasp para Lei de Fomento, 2017.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- PORTO, Aury. Da inutilidade da pesquisa artística. *In: Imersão Selva*, 2016.
- WERNECK, Maria Helena. Temporalidades complexas na cena do Grupo XIX de Teatro. *In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (Org.). O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

CENOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO: PRÁTICAS ARTÍSTICAS E TERMINOLOGIAS EM DEBATE.

Helder Jorge Maia Silva Moreira (Ph.D)
Instituto Politécnico do Porto
Departamento de Teatro
heldermaia@esmae.ipp.pt

Resumo

Nesta apresentação procurarei expor alguns elementos que nos ajudam a caracterizar a cenografia como prática artística que, pela sua herança das práticas de palco (*stagecrafts*) se afirma como uma arte de criação coletiva, material e socialmente implicada. A diversidade deste campo disciplinar, corroborada pela história, não nos permite centrar a discussão no âmbito das terminologias, antes nos obriga a uma forte reflexão sobre práticas e métodos.

A performatividade tem sido uns dos assuntos centrais na evolução dos conceitos. Perante a vertigem da imediatez, alguns autores têm procurado estabelecer relações entre a cenografia e a *performance design*, procurando recentrar as discussões sobre cenografia, o seu carácter expositivo e de curadoria, aspeto em relação ao qual sou crítico.

As abordagens contemporâneas colocam a cenografia e uma boa parte da sua expressão num campo híbrido e interdisciplinar que, de uma forma positiva alarga o seu campo de trabalho e reflexão, atraindo novos pensadores para as questões da espacialidade nas artes. Sabendo do valor desta abertura, não podemos ficar indiferentes ao interesse que alguns assuntos têm tido entre a comunidade académica. Por outro lado, percebemos que a abrangência e expansão do campo de discussão também nos coloca numa zona cinzenta de dispersão de referências, principalmente do ponto de vista das metodologias e das práticas artísticas.

O que norteia a minha intervenção não é a defesa da práxis como contraponto às propostas desenvolvidas, antes a procura de uma noção de equilíbrio, assumindo o interesse de uma *Practice based or led research*, que nos situe e nos ajude a enfrentar o futuro sem reservas e preconceitos, mas também sem fronteiras, valorizando o campo frutuoso de debate no qual participamos hoje.

Palavras-chave: cenografia, pesquisa baseada na prática, arte e técnica.

...the theater is often able to reveal through its mechanical means great subjective truths, truths that would remain essentially unknown or invisible without the theater artist's ability to manipulate physical form and color. We should never forget that the scenographer must become an expert craftsman who links the world of words and ideas, philosophies and histories, myths and tales, to physical things that can be seen and touched in a world of material form and movement. If there is to be a continuing theater, it must rely on steady flow of craftsmen of revelation.

Darwin Reid Payne, The Scenographic Imagination

As técnicas cenográficas são seculares e as suas raízes estão nos primórdios na nossa civilização. No entanto, a meu ver a cenografia do século XXI advém da liberdade experimentada pelos movimentos modernistas das vanguardas, os quais retiraram o cenário da esfera da decoração e permitiram que se afirmasse enquanto expressão artística.

Durante séculos a cenografia esteve afastada da concepção estética do espetáculo e o cenógrafo ou o cenotécnico cumpria funções meramente técnicas, sendo vista no conjunto das restantes artes plásticas como uma arte menor, normalmente associada às artes decorativas, espaço que lhe foi dedicado até ao início do século XX, quer no exercício da profissão, quer no ensino.

Durante o século XX e ainda na atualidade, parece existir uma correlação entre a linguagem cenográfica e o estigma da decoração, apesar da sua longa história de fuga ao ilusionismo.

Inquieto sobre a contemporaneidade e sem perder as referências da cenografia teatral, decidi fazer uma viagem na história, para melhor perceber de onde nasce o reconhecimento da cenografia como forma de arte, a sua relação com o ensino formal e, deste modo, o seu reconhecimento académico e a sua relevância em eventos que têm marcado a sua expressão.

Brainstorm

Em forma de tempestade de referências, resolvi trazer-vos alguns assuntos que me parecem relevantes para o conhecimento sobre a cenografia de hoje, colocar uma bandeira sobre alguns momentos da história que têm marcado as artes cénicas na relação que a arte vem estabelecendo com a transformação social e política da sociedade, nomeadamente a relação entre os grandes momentos de difusão do conhecimento e o ensino.

Olhando para o papel decisivo da Quadrienal de Praga no panorama artístico da cenografia, decidi fazer um conjunto de pesquisas sobre o meio cultural que lhe deu origem.

Dessa forma, olhamos para o que tem sido pesquisado e afirmado sobre esta disciplina e registamos os grandes movimentos europeus e mundiais, nomeadamente a Quadrienal de Praga (Prague Quadrennial) e a Oistat (International Organisation of Scenographers Theatre Architects and Technicians).

Bienal Internacional de Artes Plásticas do teatro

Nesta viagem, o elemento de pesquisa que mais me desinquietou foi a relação entre a Quadrienal de Praga e a Bienal de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, pelo que procurei recuperar e estabelecer uma série de ligações que considero que ajudam a perceber o conceito contemporâneo de cenografia.

Em 1957, na IV Bienal de São Paulo, é apresentada a I Bienal Internacional de Artes Plásticas do Teatro – Primeira Exposição Internacional de Arquitectura, Cenografia, Indumentária e Técnica do Teatro, exposição

marcada pela retrospectiva do trabalho de Adolphe Appia, trazida pela Suíça e pela Alemanha; uma exposição sobre a Bauhaus e Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy e Farkas Molnár.

São Paulo acaba por ser um ponto de viragem no reconhecimento de que existem aspetos específicos nas artes do palco que as retira da esfera das artes decorativas ou aplicadas.

A título de exemplo, podemos trazer a falta de reconhecimento das ditas artes aplicadas e do design, na programação das primeiras DOCUMENTA, de 1955 a 1959.

Nessa altura a Europa central e de leste haviam passado por um período de intensa expansão artística, de que São Paulo acaba por ser testemunha através da participação impactante da Checoslováquia na Bienal.

Checoslováquia

A cenografia da Checoslováquia, que havia tido enorme sucesso na Exposição Internacional de Artes e Técnicas de Paris em 1937, foi apresentada pela primeira vez na II Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo no Brasil. Foram expostos trabalhos de Adolf Hoffmeister, Vlatislav Hofman, Frantisek Tichy, Jan Sladek, Frantisek Musika e Karel Svoboda. Já em 1959, a mostra projetada por František Tröster, ilustra o desenvolvimento da cenografia e da arquitetura teatral checoslovaca no período 1914-1959. E aí recebe duas distinções, uma delas para František Tröster na qualidade de melhor cenógrafo estrangeiro. A delegação checoslovaca voltou a ser bem recebida nas três edições seguintes, 1961, 1963 e 1965.

Em 1958, a Checoslováquia apresenta-se na Exposição Universal em Bruxelas com a pesquisa desenvolvida por Josef Svoboda, "Lanterna Magika".

A Checoslováquia tornou-se independente em 1918. Durante o período que abarca as duas grandes guerras foi uma região que deu asilo político a diversos artistas, principalmente oriundos da Alemanha Nazi. Acredita-se que o desenvolvimento do teatro modernista nesta região a isso se deve, sendo associado ao trabalho de dois diretores, Jaroslav Kvapil e Karel Hugo Hilar, e aos primeiros trabalhos do dramaturgo Karel Čapek. O teatro checoslovaco foi fortemente influenciado por diretores de vanguarda como Emil František Burian, Jindřich Honzl e Jiří Frejka.

Um novo estilo de pensamento visual tornou-se possível, e a pressão que se acumulou por dez anos na comunidade artística explodiu em um novo florescimento criativo caracterizado por um estilo abstrato, cinético e metafórico de design de palco conhecido como cenografia. Originalmente desenvolvida pela Tröster como uma expansão do modernismo, a cenografia incorporou os mais recentes avanços tecnológicos em design de palco. Esta abordagem não literal e evocativa para o design de palco e a produção tornou-se quase uma linguagem secreta que desafiava o público para ver possibilidades expandidas na vida além dos confortos simples da criatura. As ideias e técnicas de cenografia foram aumentadas, expandidas e popularizadas mundialmente por Josef Svoboda e Ladislav Vychodil nas instalações do Teatro Nacional de Praga e Bratislava, respetivamente. O design e a produção teatral alcançaram um alto nível artístico, e de 1958 a 1963 o trabalho de Tröster, Svoboda e Vychodil conquistou os maiores prêmios em competições internacionais em Bruxelas e São Paulo. (UNRUH, 2007, p. 46, Tradução nossa).

Com forte tradição no âmbito da marioneta, a Checoslováquia lança em 1912 a primeira publicação do género *Puppeteer/Loutkář*;

Em 1929 é fundada a UNIMA (*International Puppeteers Union*);

Em 1952 o departamento de marionetas do *Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts* (DAMU) abriu o 1º curso de Marionetas Universitário a nível mundial;

Em 1948 foi fundada em Praga a ITI (International Theatre Institute) e em 1969 a OISTAT (International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians).

Sabemos da sua relevância no meio cultural da Europa e da ligação com a Europa de leste desde antes da 1ª Guerra Mundial, no período entre guerras e logo após.

Bauhaus / Vkhutemas

Registam-se nesta região geopolítica movimentos culturais e artísticos tão relevantes que marcaram indiscutivelmente a produção artística internacional. As vanguardas, a sua relação com o ensino e o aparecimento de escolas progressistas como a *Bauhaus* e a *Vkhutemas* viriam a ser os grandes motores para o protagonismo dos meios artísticos.

Trago à luz da contemporaneidade um aspeto que considero determinante na cenografia e que a meu ver não tem sido suficientemente tratado, o carácter da relação entre o saber e o saber fazer.

Evoco o exercício feito por estas escolas como exemplo de referência do meu entendimento sobre as manualidades.

Será necessário situar as expressões utilizadas, no entanto, no seu manifesto inicial a *Bauhaus* dizia o seguinte:

O objetivo final de toda atividade plástica é a construção! [...]

A graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, inconscientemente faz florescer arte da obra de sua mão, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte primordial da criação artística. [...]

Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a presunção elitista que pretendia criar um muro de orgulho entre artesãos e artistas! (GROPIUS, 2019)

Sem dúvida que as declarações redigidas por Walter Gropius estão impregnadas por um pensamento ideológico e estético, numa sociedade com profundos antagonismos de classe, reagem ao que entendem como mundo estéril da arte e ao seu afastamento da vida.

The Theatre of the Bauhaus group was not really interested in scenery. They wished to build a new organic spaces in which the action surrounded the spectators or in which the action could move freely through the space. Most of the Bauhaus projects were never build. (SCHECHNER, 1968, p. 51)

O surgimento da *Bauhaus* está intimamente ligado aos movimentos Arts & Crafts e às escolas de Arte soviéticas – *Vkhutemas*.

Despite their eventual differences, the Bauhaus and Vkhutemas were fundamentally aligned at the time of their conception. Both sought to develop “a new art for the new life”—a visual language capable of addressing the needs of industrial mass society by bringing the art and technology of production (or craft) together. (BOKOV, 2019, p. 247)

VKHUTEMAS – Vysshie Gosudarstvennye Khudozhestvenno-Tekhnicheskie Masterkie (Atelier Superior Estatal Técnico-Artístico), foi fruto da fusão dos dois ateliers livres SVOMAS, tendo sido criados nos anos de revolução, os SVOMAS, vêm afirmar uma rotura com a tradição, elitista e burguesa e pretendem abrir o ensino

da arte a todas as classes sociais. A sua criação foi central no desenvolvimento das vanguardas russas do século XX.

Para o artista antigo, a originalidade é a expressão do valor independente do seu “eu”, o significado da sua própria exaltação, para o artista novo, a originalidade indica uma profunda e extensa compreensão da experiência coletiva e expressa a sua participação na criação e no desenvolvimento da vida coletiva. (BAGDANOV apud MIGUEL, 2006, p. B-4)

O fazer, enaltecido por W. Gropius é para mim sinónimo de um caminho que vimos traçando a muito custo na pesquisa em práticas artísticas. O coletivismo apresentado com bastante ênfase na arte soviética dos anos 20 é, apesar das devidas adaptações históricas e ideológicas a afirmação de uma arte social, participada e comunitária.

Alguns exemplos

Entendendo o século XX como referência, procuro estabelecer alguns paralelos entre as vanguardas e os movimentos emancipatórios dos anos 60 e 70.

Trago alguns exemplos para que sejam relacionados com as ideias que trago a discussão.



Fig. 1 - El Lissitzky: Maquete de Cenário para *I Want a Child* 1928.¹



Fig. 2 - Vladimir Tatlin Stage design for *Zangezi* by Velimir Khlebnikov, Museum of Material Culture, Leningrad, 1923.²

¹ Disponível em: <<https://www.radford.edu/rbarris/art428/constructivisttheater.html>>

² Disponível em: <<http://max.mmlc.northwestern.edu/mdenner/Drama/plays/zangezi/1zangezi.html>>

Eu Quero o Teatro Merz

Eu quero o Teatro Merz.

Quero a conjunção sem restrições de todas as energias artísticas para a realização da obra de arte total. Eu quero, por uma questão de princípio, direitos iguais para todos os materiais, direitos iguais para todos os homens completos, o idiota, o sopro das redes metálicas e a bomba de pensamentos. [...]

Quero a utilização abstracta dos criticos* e que sejam indivisíveis os seus artigos sobre a impossibilidade de mudar de concepções em matéria teatral e a insuficiência dos conhecimentos humanos em geral. [...]

Que disponhamos de superfícies gigantes, que as vistamos de cores, que as desloquemos perigosamente e destruamos o seu virginal pudor. [...]

Até mesmo pessoas poderão ser utilizadas.

Até mesmo pessoas poderão ser coladas ao cenário.

Até mesmo pessoas poderão entrar em cena, claro está, na sua posição habitual, sobre as duas pernas e, claro está, pronunciar frases sensatas.

Depois casaremos os materiais. Poremos, por exemplo, uma tela enxada com uma sociedade benemérita, colocaremos em relação um limpador de candeeiros com Anna Blume unida ao lá do diapasão. Daremos à superfície uma esfera como pasto e deixaremos a luz de uma lâmpada de 22 mil velas destruir um ângulo rachado. [...]

Depois começa o ardor da impregnação musical. Órgãos atrás da cena cantam e dizem: «Futt, fut.» A máquina de costura crepita. Uma pessoa nos bastidores diz: «Bah.» Outra entra subitamente e diz: «Sou parvo.» (Reprodução interdita.) Um padre ajoelha-se e grita e reza em voz alta: «Oh graça inquietude estupidifica aleluia rapaz, rapaz, rapaz desposa água prova.» Um algeroz pinga docemente livre e monótono. Oito. Timbales e flautas iluminam morte, e um apito de controlador de carro eléctrico brilha reluzente. [...]

Eu quero a unidade pelo agenciamento do espaço.

Quero a unidade para o factor tempo.

Quero a unidade para a questão do acasalamento, para a deformação, a copulação, o cruzamento. Eis o teatro Merz de que a nossa época necessita.

Quero a revisão de todos os teatros do mundo com base na ideia Merz.

Quero a supressão imediata de todos os males. Mas antes de tudo quero a criação imediata de um teatro experimental internacional para trabalhar na obra de arte total Merz.

Quero em cada grande cidade a construção de teatros Merz para a representação irrepreensível de espectáculos de todos os géneros. (Metade do preço para crianças).**

Fig. 3 - Kurt Schwitters, An Allen Bühnen der Welt, Anna Blume Dichtungen, Paul Steegemann In: Um teatro sem teatro, 2007.



Fig. 4 - Takehisa Kosugi, Ben Vautier, George Brechtakeshia Kosugi, Anima I & Ben Vautier, Attaché de Ben & George Maciunas. *Solo for Violin*, 1964.³

³ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127431>>



Fig. 5 - Yves Klein. *Teatro du vide*, 1960.⁴

O Corpo-Teatro

Não se pode continuar a prostituir a ideia de um teatro que apenas vale por uma ligação mágica e atroz com a realidade, e com o perigo.

Posta assim, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, sendo implícito que o teatro, pelo seu aspecto físico e porque exige *expressão no espaço* (de facto, a única expressão real), permite que os meios mágicos da arte e da fala se exerçam organicamente e na íntegra, como exorcismos renovados. De tudo isto se conclui que não será antes de concedermos ao teatro a sua linguagem própria que lhe daremos os seus poderes específicos de acção. Quer dizer, em vez de continuar a insistir em textos considerados definitivos e sagrados, o que acima de tudo importa é romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção duma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento.

Não se pode definir esta linguagem a não ser pelas possibilidades de expressão dinâmica no espaço, por oposição às possibilidades de expressão da fala dialogada. E o que o texto pode ainda aproveitar da fala é a sua possibilidade de expansão para além das palavras, de desenvolvimento no espaço, de acção dissociante e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entoações, a pronúncia especial duma palavra. É aqui que intervêm, além da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objectos, dos movimentós, das atitudes e dos gestos, porém com a condição de que o seu sentido, a sua fisionomia e as suas combinações sejam levadas ao ponto de se tornarem signos, constituindo com estes signos uma espécie de alfabeto. Uma vez consciente desta linguagem no espaço – linguagem de sons, gritos, luzes, onomatopeias –, cabe ao teatro organizá-la, formando com as personagens e com os objectos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do seu simbolismo e das suas correspondências em relação a todos os órgãos sensoriais e em todos os planos.

Fig. 6 - Antonin Artaud, "O teatro da crueldade" In: *Um teatro sem teatro*, 2007

⁴ Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-yves-klein-presente-le-dimanche-27-novembre-1960>>



Fig. 7 - Tadeusz Kantor. The Sea Concert. photo by Eustachy Kossakowski.⁵



Fig. 8 - Grotowski. *Akropolis*, 1962.⁶

Teatro Total

Esta consciência do *Tout Possible* (Tudo Possível) que data dos movimentos Dada e Surrealista dos anos 1920, deu origem nestes últimos anos a um teatro novo a que eu chamaria «Teatro Total» e que se chama, dependendo dos países e das formas que toma:

Proposta teatral, «Happening» ou «Event».

Os contributos deste teatro são:

A participação directa do público na acção, ou seja, o fim desta separação de corpos entre público e actores;
 B descoberta e a concretização do choque teatral puro e verdadeiro, ou seja, a comunicação de uma mensagem ou de uma ideia pela sua acção verdadeira e real e não por um simulacro.

Fig. 9 - Ben Voutier, - Ben pour ou contre, une retrospective (cat. Exp.) Mac-galeries contemporaines de Marseille, Musée de Marseille / RMN, Marselha, 1995 In: *Um teatro sem teatro*, 2007

⁵ Disponível em: <<https://www.cricoteka.pl/pl/panoramic-sea-happening-1967/>>

⁶ Disponível em: <<https://grotowski.net/en/media/galleries/akropolis-13>>



Fig. 10 - Marcel Duchamp. "Etant donnés 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...", acompanhado de um manual de instruções de montagem, 1987.⁷



Fig. 11 - John Cage. *Variations V*, 1965.⁸



Fig. 12 - Daniel Spoerri restaurant, photo: Werner Gabriel, 1968.⁹

Acting Exercises: Notas para uma Primeira Lição

O Living Theatre funciona, mais ou menos, desta maneira: descobrimos uma ideia que queremos expressar fisicamente. A seguir, fazemos o que é necessário para a realizar. Caso requeira exercícios especiais, fazêmo-los.

Sempre que trabalhamos fisicamente descobrimos coisas que nunca poderíamos descobrir se apenas pensássemos.

Só muito raramente conseguimos tempo suficiente para simplesmente realizar exercícios. Quase não temos tempo para fazer o que é necessário. Emergência. [...]

Fig. 13. Julian Beck, "Acting exercises", notes for a primary lesson, in *The life of the theatre: Relation of the Artist of the Struggle of the people*, City Books, São Francisco, 1972



Fig. 14 - Volf Vostell. *O teatro está na rua*, 1964.(Um teatro sem teatro, 2007).



Fig. 15 - Valie Export. *Encirclement* from the series *Body Configurations*, 1976.¹⁰



Fig. 16 - Yves Cousseau. *Pas Perdus* (Art3-Plessis, 2018)¹¹

⁷ Disponível em: <http://centenaireduchamp.blogspot.com/2018/01/8-tout-etant-donne_5.html>

⁸ Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>>

⁹ Disponível em <<http://www.annimaheux.com/about-eat-art>>

¹⁰ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147166>>

¹¹ Disponível em: <[https://www.territoire.fr/detail/sorties-ouest/jean-yves-cousseau-pas-perdus/2378895166/pays-de-la-loire,loire-atlantique,nantes\(44000\)](https://www.territoire.fr/detail/sorties-ouest/jean-yves-cousseau-pas-perdus/2378895166/pays-de-la-loire,loire-atlantique,nantes(44000))>

Algumas terminologias

A Quadrienal de Praga, originalmente intitulada "Festival Internacional de Design de Teatro: Quadrienal de Praga", nasceu essencialmente do sucesso da Checoslováquia no campo das Artes Cênicas, no panorama internacional. O discurso da sua inauguração destaca os diversos prémios conquistados no exterior durante os dez anos anteriores, e o retumbante sucesso da Checoslováquia na Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo. Também expõe a proposta do Brasil, aprovada pelo Ministério das Relações Exteriores da Checoslováquia, para organizar a Exposição Internacional de Cenografia em Praga, em estreita ligação com a Bienal de São Paulo. Seria uma oportunidade para os profissionais do teatro europeu terem acesso a obras que normalmente não chegavam ao seu conhecimento, nomeadamente os vindos da América Latina. De comum acordo com o Brasil, a Bienal de Arte de São Paulo, a cada dois anos, exporia obras relacionadas com a Plástica do Teatro e a Quadrienal de Praga, por sua vez, exibiria a cada quatro anos, trabalhos relacionados com a arquitetura do teatro e a cenografia.

As compared to the Biennial of Stage Design in São Paulo, where the artistic aspects are the main criteria for judging the exhibited works – apparently because this particular section was only subsequently included within the context of the Biennial of Visual Arts – the Prague Quadrennial is led in an effort to capture the specificity of stage design, the inseparability of scenography from the direction and all other components of a dramatic work, and the synthetic nature of this field. (SVOBODA, 2007, p. 8)

A PQ foi organizada originalmente como partilha, celebração e reconhecimento da Cenografia e da arquitetura teatral como forma de afirmação cultural de uma sociedade e de um teatro que ganhava novas formas de expressão.

A relevância da reunião de tão diverso número de artistas não pode ser subestimada atendendo à situação internacional, um dos propósitos da PQ foi o de romper fronteiras políticas e governamentais. A crescente participação de países e de artistas de todo o mundo reforça a necessidade de um espaço de conhecimento, de livre partilha de experiências.

In the first editions, the PQ was financed by government subsidies regularly allocated by the office of the Ministry of Culture. The city council of Prague or the mayor's office also supported the quadrennials in 1967 and from 1995 to 2015. Shortly after the Velvet Revolution, the Czech and Slovak economies experienced currency dissolution and reinstatement as well as rapid change within a new capitalist structure. From 1991 to 1999, the PQ was held under the auspices of President Vaclav Havel's office; in 2007 President Vaclav Klaus' office supported the quadrennial. In the years after the revolution, the Czech culture was not accustomed to the concepts of private fundraising; however, over the past two editions, private sponsorship has increased. The office of the Ministry of Culture, UNESCO, and the Theatre Institute shared sponsorship in 2003, according to the PQ archives. (MARGARET, 2015)

A Diretora da primeira PQ foi Eva Soukupova, a qual também comissariou a participação da Checoslováquia na EXPO`58 em Bruxelas.

A Comissão organizadora da primeira PQ incluiu três designers que participaram da Bienal de São Paulo em 1959, Adolf Hoffmeister, Jan Sladek e Ladislav Vychodil.

Em 1969 Sábato Magaldi expõe, no catálogo da XX Bienal de São Paulo, alguns dos aspetos que viriam a ser discutidos mais tarde na Quadrienal de Praga, nomeadamente, o enquadramento expositivo para os elementos plásticos da cena, bem como a dificuldade de recursos em organizar um evento que explorasse a vertente da efemeridade do espetáculo ao contrário da exposição de elementos de registo dos processos de criação, aspeto que começava a ser tratado pela Checoslováquia e que vinha sendo experimentado, em 1958,

na Exposição Universal em Bruxelas bem como no lançamento da I PQ na Exposição Universal de Bruxelas em 1967.

A Bienal de São Paulo, ao incluir a Bienal de Artes Plásticas de Teatro entre as suas manifestações regulares, sabia que eram grandes os problemas a enfrentar. Uma pintura ou um desenho já são a obra de arte, que pode ser transportada debaixo do braço. Um cenário, porém, só existe no palco – elemento de um espetáculo que deve ser examinado como um todo, implica a presença de um intérprete dizendo um texto, na conceção unificadora do encenador. Isolar o cenário de sua vida natural, no teatro é esvaziá-lo de seu significado pleno, com o perigo de oferecer uma visão deformada do fenómeno cénico. (...) O primeiro mérito dessa mostra internacional de cenografia, indumentária, arquitetura e técnica de teatro é, assim, o documentário, no sentido de preservar obras que, de outra forma, desapareceriam junto com a duração efémera do espetáculo. Embora não disponhamos de recursos para transforma a exposição num verdadeiro museu teatral, resta um conjunto fotográfico muito expressivo, que de outra forma nunca se reuniria, E há, em particular para o artista brasileiro a possibilidade de cotejo do que se faz se novo e vive em todo o mundo. (X Bienal [Catálogo], 1969)

Na sua intervenção de abertura da primeira PQ, Vladimir Jindra reconhece os aspetos relevantes da Cenografia e salienta a relação efémera entre o design e a performance:

The point [of stage design] is to find those means which can function as the boundary between life and art and prove their inexchangeability. The stage design of today which is based mainly on the dramatic text is the foundation of the final concrete shape of the drama. From this aspect, it finds its place in the context and the relation to other components and reaches a univocal conclusion: in itself, it can take its share only to a limited extent in the contents of the play, it has, however, besides the acting component, the strongest influence on its final form and on the establishing of a basis for the spectator. (MARGARET, 2015)

A exibição de obras de cenografia numa galeria é controversa porque o design para o palco não era frequentemente valorizado como um objeto de arte em si, mas sim reconhecido como estudos e projetos para a sua construção. Fruto desta pressão entre o carácter expositivo e performativo da cenografia, a PQ foi-se aproximando para o modelo de performance ao vivo, ausente nas primeiras cinco edições, e que assume presentemente.

The inclusion of international festivals of live performance is absent from the records of the first five PQ editions. A gallery format including drawings, models, costumes, and props showing process materials from primarily realized work remained the norm until the 1991 PQ However, from the beginning, individual countries did sometimes create exhibition environmental contexts for the work, and the art installation format was also used. Between 1971 and 1987, the content and formats of exhibitions were scrutinized due to the political climate. (ibid)

Nas várias edições foram sendo experimentadas ideias distintas que também ficam registadas nas designações usadas pela Quadrienal.

Stage Design and Theatre Architecture	1967/71
Stage Fine-Arts and Theatre Architecture	1975
Theatre Design and Theatre Architecture	1979/ 83/ 87/ 91/ 95
Stage Design and Theatre Architecture	1999
Scenography and Theatre Architecture	2003/07
Performance Design and Space	2011/ 2019

Sabemos todos da importância deste evento e da sua repercussão sobre uma disciplina e por isso, será importante percebermos as nuances que vem assumindo.

A mudança de designação espelha a forma como a organização olha para o evento e o seu carácter expositivo. Foi-se afirmando a ligação com a performatividade e como tal, progressivamente foram sendo postos em causa os modelos tradicionais de exposição.

I believe this shift from scenography to performance design demonstrates a fundamental change in the way that the international design community views their art. (WALLING, 2015, p.13)

Em 2011, a descentralização do evento propõe mudanças filosóficas em direção ao *Performance design*.

Svoboda's scenography is a means of collaboration within the institutionalized theatre, while Performance Design is an argument for emancipation from the theatre institution. Moreover, the emergence of this shift in focus is scored by an increase in theatre work taking place beyond a theatre building.

There is a danger that a slippage has begun to occur between Performance Design and scenography: an implied surrogacy that is reminiscent of how scenography has been conflated with notions of set design in English. In order to avoid this linguistic and disciplinary confusion, the particularities of each terminology require outlining in relation to its partner. I argue that, within the collaborative context of theatre-making, scenography exceeds the defined role of a singular scenographer. (HANN, 2018, p. 3)

O local da apresentação fratura a convenção, alterando assim a interação do público com os espaços performativos, encorajando a questionarmos o carácter expositivo das apresentações, que em muitos casos foram sendo fragmentos de Produções re-contextualizados, para uma nova audiência.

In most cases, the in situ artifact of the past theatrical creation, not only represents a specific production, but also represents the current status of theatrical design within a nation. As a result, the artifact's original meaning dilutes when it must simultaneously operate as a multifunctional object representing the past and the present. (ibid)

É natural que um evento desta dimensão e com a repercussão desta Quadrienal reflita sobre o que é isso de conceber uma exposição sobre o efémero das artes performativas, e daí a romagem dos âmbitos do design de espaços expositivos e museológicos e da curadoria.

Como dizia anteriormente, são espaços de expansão do território tradicional da Cenografia, na maior parte das vezes mais próximo da conceção arquitetónica e de Produção, no entanto, a nossa intervenção procura desfazer o equívoco que de tentarmos trazer para a disciplina da Cenografia, seja ele de palco ou na rua, de teatro ou de outra forma de expressão, aspetos que lhe são acessórios e que se colocam a jusante, como a sua mostra ou exposição.

Defendo que a Cenografia teatral, a instalação, o happening ou a performance, podem receber contributos válidos da experiência, mas não poderão nunca moldar-se ao propósito expositivo (performativo) porque se o fizessem destruiriam de vez a sua essência, tornando infértil a razão da sua existência e da própria PQ.

Performance Design, which allows artists to emphasize the 'performative nature of their creative work as both the speculative and projective act of designing performance and the embodied and ongoing practice of performing design' (HANNAH; HARSLØF apud HANN, 2018, p. 7).

Sodja Lotker afirma que o termo Cenografia é usado pela Quadrienal de Praga quase como um sinónimo de "performance Design", termo que, segundo ela, é usado em vez de "Set Design" (que soa muito próximo da

configuração e decoração), em vez de “Stage Design” (que limita a cenografia ao espaço do palco) e em vez de “Theatre Design” (que circunscreve a cenografia ao teatro e exclui a variedade de géneros performativos).

De fato, a procura de sentidos e definições tem preocupado bastante a academia, sendo sensível a todos esses *inputs*, não considero pertinente avançar nesse território, sendo que o meu maior contributo poderá ser aquele ajude na caracterização da atividade em si.

Rachel Hann tem sido relevante no traçar deste um mapa de relações entre a tradição e a contemporaneidade. Seria por demais incorreto trazer todos os aspetos que considero relevantes no seu estudo, nomeadamente a defesa da Cenografia como uma atividade dos fazedores de teatro, com fortes raízes nas vanguardas, período a que chama *New Stagecrafts* não representacional.

I contend that scenography is formative to all theatre-making and is, therefore, implicated within the labours of directors and performers, as well as choreographers and dramaturgs. I am arguing for the recognition of scenography as a holistic strategy of theatre-making. (HANN, 2018, p. 3)

Rachel Hann enuncia a distinção entre “*Scenography*” e “*Scenographics*” tentando criar um sentido para os novos campos disciplinares, distinguindo a atividade técnica de palco das múltiplas práticas artísticas de intervenção social fora do teatro institucional.

I propose that the expanded disciplinary contexts of scenography that have emerged in the last decade dictate that our current linguistic conventions for articulating scenography are no longer adequate. Equally, in order to investigate the blurred boundaries between scenography and other disciplinary contexts – be that practices of interior design or protest – it is productive to consider the critical potentials of scenographics beyond scenography. (Ibid)

A noção de cenografia expandida, referida por Thea Brejzek (2011) e por outros autores, colocam-nos perante a expansão do âmbito específico da cenografia, autonomizando-a. José A. Sanchez (2011), traz a dramaturgia para esta noção de campo expandido, para onde Alan Read (2013) haveria de trazer o teatro também. Apesar de estarmos sempre a falar de diluição de fronteiras, confesso que me sinto mais confortável em perceber que não é a cenografia que se expande, mas sim que atua num campo mais alargado.

Neste campo disciplinar, que podemos chamar de expandido, podemos encontrar aspetos de contexto, de lugar e de situação.

Este aspeto relacional da Cenografia contemporânea não pode prescindir destas coordenadas, mormente se a entendemos como forma de intervenção, carregada de sentido e aberta à experiência e à circunstância do encontro do corpo no espaço.

Notions of expanded scenography such as environments that we perform in – our home, a restaurant, a cruise ship, a parking lot, a public square, a theatre venue, a parliamentary building and Everest – make us rethink scenography as a system. Scenography is not a setting that illustrates our actions any more – it is a body (a discipline, a method, a foundation) in its own right. It is a discipline that has its own logic, its own distinctive rules. (LOTKER; GOUGH, 2013, p. 3)

Encontro nos vários trabalhos publicados inquietações comuns que se prendem com o exercício do pensar cenográfico quando vamos para espaço aberto, paisagem ou em espaços alternativos de apresentação. At the same time the landscape is recalled and relived as an event, i.e. in the temporal and often situation-related context (CASEY, 1989, p.187)

Environmental scenography is the practice of incorporating the spectators (spatially, visually, auditive, gesturally, etc.) into the same frame with the performers to indicate that they share the same fictional environment of the production (ARONSON apud UNT, 2008, p. 321)

Algumas considerações

A prática da cenografia tem sido desenvolvida por um conjunto vasto de artistas que proveem de diversos quadrantes de atividade, maioritariamente com experiência artística no teatro, no cinema, na arquitetura ou nas artes plásticas, cada qual com formações e pontos de vista diferentes sobre a cena. E são conhecidos os resultados desta aproximação da arquitetura, da pintura ou mesmo da escultura à cenografia, sem nunca se poder dizer que o ator habita arquiteturas, pinturas ou esculturas, antes que cada uma destas visões enriquece e dá corpo ao sentido comum de cenografia.

Entendemos que a abordagem ao trabalho da cenografia destaca-se destas linguagens e da sua forma própria de criação a caminho de um campo específico de trabalho no qual imperam outras regras que não a da autoria.

Gostamos de acreditar que a **autoria partilhada** entre o cenógrafo, o sonoplasta, o iluminador, o encenador, figurinista, o videasta, o dramaturgo ou o performer nos confere a segurança de que arquitetos, pintores ou escultores se tornam cenógrafos, e dessa forma defendem o seu campo de ação.

Nesse sentido a cenografia tem sido uma disciplina agregadora, dialogante e desafiadora, mas com regras muito próprias resultantes de uma prática artística experimentada, que no século XX ganha forma de escola e afirma-se como linguagem determinante no espetáculo.

A cenografia tem assumido diversas abordagens estéticas e com elas diversas correlações com outros elementos da cena como os figurinos, a luz e o vídeo. Tem-se assumido este conceito de interação como resultado de uma visão total – única. O termo design de Cena tem protagonizado a sua versão hegemónica na autoria, seguindo o exemplo de vários autores que conseguem impor a sua visão do espetáculo sobre o todo.

Novos termos têm surgido que evocam a curadoria e o *Production Design*, ambos a meu ver relacionados com o poder da comunicação e o ascendente que alguns intervenientes têm sobre os demais num campo específico de trabalho.

A meu ver, as artes cénicas e a cenografia diferenciam-se disso, são uma prática de conjunto, que articula saberes, alguns deles que nenhum artista pode deter e por isso – **arte coletiva**. Podemos dizer que a luz, os figurinos e o vídeo fazem hoje parte da plástica do espetáculo. Fruto da especialização e do investimento académico feito, são disciplinas hoje separadas, autónomas em termos de área científica, com saberes tão distintos como a pintura, a programação informática ou a modelação e com saberes partilhados em áreas de desenho e da prática artística.

A formulação do binómio **arte e técnica**, tem hoje, um entendimento que nos afasta da industrialização, no entanto, os exemplos apresentados são referências de uma aproximação da arte para o quotidiano, aproximá-lo do movimento normal da vida.

Todos quantos já se confrontaram com a construção de uma cenografia percebem a sua implicação física, corpo/trabalho, mão/olho, esta questão da manualidade ou do corpo implicado não é nova, ou pelo contrário até é velha, face ao postulado da virtualização da vida.

Trago esta questão sabendo que o assunto não é consensual, no que toca ao âmbito específico da Cenografia bem como na corrente de pensamento que por força da recente pandemia atira tudo que é participação física para um reduto do primário e do obsoleto em detrimento de uma miragem de sociedade digital descolada da realidade e à distância.

Superar os problemas que nos levanta a fisicalidade é hoje mais do que nunca um esforço acrescido, quer ao nível da capacidade de concretização quer mesmo ao nível da utilização de recursos.

A construção intelectual que fazemos hoje da arte, realça a espetacularidade, muitas vezes em realidade mapeada, afasta-nos da essência da relação física e direta com os materiais e com os corpos, procuramos isso como alimento fundamental para a emancipação do pensamento artístico e académico.

A cenografia articula a idealização e a implementação.

A cenografia não é só desenho no papel, conceito ou idealizações renderizadas, é também a sua edificação no tempo e no espaço. As dificuldades sobre a sua implementação fazem-nos refletir sobre metodologias de trabalho em oficina e como elas determinam o resultado final. A cenografia deve ser entendida como um processo de construção onde a arte e a técnica se articulam a cada momento. Não existe nenhuma decisão estética que não implique uma decisão técnica e nenhuma delas tem supremacia sobre a outra. Dialogam.

Tendo em conta a minha relação com o ensino e a pesquisa em cenografia gostaria que esta discussão acrescentasse algo a tudo o que temos lido e escrito sobre a matéria nomeadamente em defesa da cenografia como arte implicada (físico e relacional), como espaço de intervenção e de transformação (social, cultural e política).

É indiscutível o confronto da visão tradicionalista face aos novos desafios, tenho pautado a minha pesquisa pela diluição de limites entre as diversas formas de arte procurando encontrar léxicos comuns.

O teatro de hoje, a instalação e a performance são territórios de hibridação, e por isso, será necessário aprofundar conceitos.

Eu diria que algumas destas experiências contemporâneas têm espelho em diversos períodos da história, mas julgo que devemos dar o benefício da dúvida e acreditar nas ideias progressistas do contemporâneo.

O teatro pós-dramático abandona a sua noção de autonomia e negocia alinhamentos híbridos com as práticas sociais, políticas e outras. Fruto desta abertura, o teatro deve ser considerado como uma situação, e a sua estética deve derivar desse conceito básico, a performance levanta “novas” questões de presentificação na qual a relação entre todos os participantes do evento se torna em si um objeto importante do conceito artístico e da pesquisa.

Consentâneo com este sentir contemporâneo entendemos possível a formulação de uma **cenografia socialmente implicada**, consciente do seu lugar nas práticas artísticas do século XXI, assumindo um papel decisivo em processos de criação coletiva, consciente da sua implicação social e material.

Poucas conclusões

A cenografia é uma disciplina que por força da sua relação com as demais artes deve olhar para aspectos de **Contexto, lugar e situação**, sensível às questões sociais, políticas, antropológicas, geográficas e artísticas. Ponho em discussão o âmbito da sua intervenção, defendendo a sua relação com as visualidades, mas acima de tudo com a fisicalidade e a estética dos espaços.

A meu ver, não temos de criar novas disciplinas ou de expandir a cenografia para âmbitos de performance e torná-la performativa, mas sim, dar-lhe espaço, latitude, para aceitar o diálogo como condição de trabalho.

Neste texto tentei marcar alguns pontos de referência no solo, faltará falar das estrelas e do norte magnético, aspectos sub-reptícios da contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

BOKOV, Anna. Vkhutemas and the Bauhaus: On Common Origins and "Creation with Fire" In: WEIZMAN, Ines. *Dust & Data: Traces of the Bauhaus Across 100 Years*. Leipzig: Spector Books, 2020.

FORBES, Meghn. Magazines As Sites of Intersection: A New Look at the Bauhaus and VKhUTEMAS In: *Post notes on arts in a global context*. Disponível em: <<https://post.moma.org/magazines-as-sites-of-intersection-a-new-look-at-the-bauhaus-and-vkhutemas/>>

GRAY, Camilla. *The Russian experiment in art 1863-1922*. London: Thames&Hudson Ltd, 1962.

GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S. (edited) *The Theater of the Bauhaus*. 3ª ed. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

HANNA, Dorita. *Event Space: theatre architecture and the historical avant-gard*, New York: Routledge, 2018.

HANN, Rachel. *Beyond Scenography*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.

LIINA, Unt. Encounters in landscapes: scenography, landscape and memory in Estonian open-air performances. Trames: University of Arts and Design Helsinki, 2008

JALLAGEAS, Naide. Vkhutemas: O ensino das artes sob o signo da revolução russa. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

McKINNEY, Joslin; IBALL, Helen. Researching Scenography In: NICHOLSON, Helen; Kershaw, Baz (Org) *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh University Press, pp.111-136.

MEDAILLE, Ann. *Creativity and Craft: The Information-Seeking Behavior of Theatre Artists*, 2010. Disponível em:<https://www.researchgate.net/publication/243460704_Creativity_and_Craft_The_Information-Seeking_Behavior_of_Theatre_Artists> Visto em: jul. 2021.

MIGUEL, Jair Diniz. *Arte, ensino, utopia e revolução: os ateliês artísticos Vkhutemas/ Vkhutein (Rússia/URSS, 1920-1930)*. Florianópolis: Editoria em Debate/UFSC, 2019.

MITCHEL, Margaret. The evolving PQ: the expansion of design expression: over a span of nearly 50 years, TD&T - Theatre Design & Technology, 2015. Disponível em: <<https://www.thefreelibrary.com/The+evolving+PQ%3A+the+expansion+of+design+expression%3A+over+a+span+of...-a0471851764>>

SALTER, Chris. *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*. Cambridge MIT press, 2010.

SANCHEZ, José M. *Dramaturgy in an expanded field*. <https://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/01/2011.-Dramaturgy-in-the-expanded-field.pdf>

SCHECHNER, Richard. 6 Axioms for Environmental Theatre Author(s). *The Drama Review: TDR*, Vol. 12, nº. 3, Architecture/Environment, 1968, pp. 41-64. Cambridge University Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1144353>> Visto em: out. 2010.

SVOBODA, Ondřej (Edit.) *PQ_50 Catalogue*. Arts and Theatre Institute / Prague Quadrennial, 2007. Disponível em: <https://www.pq.cz/wp-content/uploads/2017/07/50_pq2.pdf>

UNRUH, Delbert. Modernism to imagism *In*: BRANDESKY, Joe (edited). *Czech Theatre Design in twentieth century: metaphor and irony revisited*. Iowa City: University of Iowa Press, 2007.

WALLING, Carl H. Exhibiting scenographic identities at the 2007 & 2011 prague quadrennials. Dissertation submitted to the Graduate College of Bowling Green State University, 2015.

Um teatro sem teatro [catálogo]. MACBA - Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, 2007.

Gropius, Walter. Manifesto da Bauhaus (1919). Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21394277.html>>

“X Bienal de São Paulo” [catálogo] (1969). Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/nameacb494>>

“1st edition of Prague Quadrennial 1967” [vídeo]. Prague Quadrennial – PQ. Disponível em: <<https://youtu.be/1ZFhI2slbuc>>

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

OS URBAN SKETCHERS: A MEMÓRIA DO ESPECTADOR DA CENA URBANA NO SÉCULO XXI.

Francisco José Cabral Leocádio (Ph.D)
Universidade Veiga de Almeida
Programa de Pós-Graduação em Cenografia
franciscoleocadio@gmail.com

Resumo

A prática de desenho de locação, o chamado desenho de observação, pode ser entendida como um exercício de amparo à memória e vem ocorrendo ao longo da História das Artes de diversas formas. Este tipo de registro pode ser entendido como necessidade da manutenção de um elo com o momento presente. A comunidade internacional Urban Sketchers, existente desde 2007, criada pelo jornalista espanhol radicado nos Estados Unidos, Gabi Campanario, visa estimular a prática do desenho de locação por meio de encontros e compartilhamentos de vivências do cotidiano das cidades através de narrativas gráficas. Com plena liberdade para o uso de recursos, os participantes buscam seus temas nas paisagens arquitetônicas e no dia a dia dos que fazem uso das cidades. O grupo também estimula não apenas o ato de desenhar, mas também o compartilhamento de sua produção nas redes sociais desta era digital. O manifesto assinado por seu fundador destaca a necessidade de se revelar o mundo em que se vive através de desenhos que são um registro do tempo e do lugar, de modo fiel ao que se está retratando no momento vivido.

Além da própria fruição do ato, os próprios desenhos, vestígios destas ações, revelam as reflexões do espaço urbano também por eles geradas. Os desenhadores da vida e da paisagem da cidade se tornam testemunhos das performances dos cidadãos em suas atividades sociais. Os *urban sketchers* são espectadores não passivos das cenas citadinas, produzindo um testemunho que flerta com a documentação jornalística e por meio de traços incluem, de modo particular, os comentários do que veem, escutam e experimentam em suas derivas pelo espaço público. São registros carregados de urgência e vitalidade que criam um mapeamento etnográfico de suas deambulações pela cidade. Associação com as práticas de um *flâneur* de Baudelaire e Benjamin são inevitáveis e pertinentes, assim como as observações da vida dos cariocas no início do século XX por João do Rio. Mas também se pensa nos registros das cenas prosaicas da cidade como Saul Steinberg fez com Nova Iorque ou nas ilustrações de J. Carlos que comentavam a vida do Rio de Janeiro através de charges.

A abordagem deste artigo se detém no ato do desenho de locação como performance do gesto, de como um desenhador vê e se mostra para a cidade em que vive ou visita. Ele é um espectador que se manifesta de dentro da cena urbana.

Palavras-chave: cidade, espectador, desenho, cena urbana

A prática de desenho de locação é um exercício de amparo à memória e tem ocorrido ao longo dos tempos de diversas formas com diversos objetivos. Este tipo de registro, de certa forma, vem da necessidade da manutenção de um elo com momento presente. A comunidade internacional Urban Sketchers existente desde 2007, criada pelo jornalista espanhol radicado nos Estados Unidos, Gabi Campanario, visa estimular essa prática por meio de encontros e compartilhamentos de vivências do cotidiano das cidades através de narrativas gráficas. O grupo também estimula não apenas o desenho, mas também o compartilhamento desta produção nas redes sociais. O manifesto criado por Campanario destaca a necessidade de se revelar o mundo em que se vive através de desenhos que são um registro do tempo e do lugar, de modo fiel ao que se está retratando no momento vivido.

Além da própria fruição do ato de desenhar, os vestígios destas ações, os próprios desenhos, revelam as reflexões do espaço urbano também por eles geradas. Os desenhadores da vida e da paisagem da cidade se tornam testemunhos das performances dos cidadãos em suas atividades sociais fazendo do seu ato de desenhar também uma performance para a cena da cidade. Os *urban sketchers* são espectadores não passivos das cenas citadinas, produzindo um depoimento visual que flerta com a documentação jornalística, mas através dos traços revelam de modo particular os comentários do que veem, escutam e experimentam em suas derivas pelo espaço público. São registros carregados de urgência e vitalidade que criam um mapeamento etnográfico de suas deambulações pela cidade. A associação com as práticas de um *flâneur* de Baudelaire e Benjamin, assim como as crônicas do cotidiano escritas por João do Rio no início do século XX são inevitáveis e pertinentes. Mas pode-se pensar nos registros das cenas prosaicas da cidade, como Saul Steinberg fez com Nova Iorque, ou nas ilustrações de J. Carlos que comentavam a vida do Rio de Janeiro através de charges, ambos atuantes pela metade do século XX.

A abordagem deste artigo se detém no ato do desenho de locação como performance do gesto. Estes desenhos são vestígios do cidadão que aprecia a cidade como espectador que fala de dentro da cena urbana. A palavra inglesa *sketch* significa croquis, esboço, rascunho. São termos que designam um tipo de desenho elaborados como registros rápidos e imediatos. Contribuem tanto para materialização de uma ideia que demanda uma forma visual, como também para a captação de uma imagem avistada por um observador munido de papel e lápis, caneta, ou qualquer outro instrumento de produza traços.

O Urban Sketchers¹ é uma entidade que ocupa vários papéis na paisagem urbana, é o cidadão, o visitante, o flâneur, o espectador e o cronista visual, produtor de memória. Essa comunidade aos poucos foi crescendo, não apenas por seu estímulo à prática do desenho, mas também pelo estímulo à arte do encontro e de ocupação demorada no espaço público da cidade. O resultado em números revela que mais de dez anos e diversos encontros e postagens, o Urban Sketchers se tornou uma comunidade mundial com grupos com encontros frequentes em todas as capitais do mundo, além de todas as outras cidades ao redor do globo. No

¹ *Nossa História*

Brasil, são 52 cidades com grupos com atividades regulares. O Urban Sketchers Brasil também organiza encontros nacionais anuais, que começaram em 2016, em Curitiba, depois São Paulo, Salvador e Ouro Preto. O Rio de Janeiro está com responsabilidade de sediar a próxima, com data adiada por conta da pandemia e de seus protocolos de isolamento.

Além da própria capacidade de difundir a prática do desenho de locação, o movimento promove a fruição mais demorada do espaço público. Num período em que as imagens são consumidas de forma imediata, sem tempo para reflexão, e o ato de fotografar se tornou uma ação mecânica e inconsciente. Isso gerou um aumento sem precedentes do número de imagens em circulação. Enquanto os corpos nas cidades tem estado cada vez mais ausentes do seu entorno e dos acontecimentos do espaço público. O ato de demora e de concentração para o registro com instrumentos analógicos, como o papel e o lápis resgata algo do movimento do *flâneur*, que busca um maior proveito do espaço público com suas cenas cotidianas. Pinheiro e Duarte afirmam que a vida social contemporânea é contemplada pela inserção volumosa de informações e que a velocidade é impressa no *modus vivendi* e que se reflete nos espaços globalizados, de compreensão imediata e de leitura assimilada.” (PINHEIRO; DUARTE, 2008, p. 81) O *urban sketching* é também uma reação a este *modus vivendi* contemporâneo caracterizado pela velocidade e o grande volume de informação. Não à toa, um dos postulados do movimento é “Nós mostramos o mundo, um desenho de cada vez”. O *urban sketcher* também reage a esse modo de existir no mundo, o ato de desenhar envolve o prazer do processo, relação física do processo desta documentação gráfica e não apenas ao objetivo final. Dentre as escolhas possíveis, o registro da cena urbana pode ser tomado como um recorte teatral da vida pública. Por ser de natureza efêmera, muitas vezes o *urban sketcher* procura incluir o tempo de diversas formas, e apresentando o desenho como um vestígio da cena presenciada. O desenho como mídia traz em si a materialidade do testemunho *in loco*. Quem esteve lá, levou e trouxe consigo, o papel, tinta rabiscada, e as impressões vividas.

Ao longo dos séculos, os croquis, ou *sketch* esteve presente nas práticas artísticas. Em diversos momentos, como operações preparatórias para concepção e execução das obras acabadas, e se limitavam a estar guardados em cadernos de estudos. Em outras, o *sketch* é associado como a expressão do inacabado, incompleto ou mesmo imperfeito, vinculando o resultado a uma ambiguidade de significados. Dentre eles é que o inacabado esteja próximo ao gerundismo, de uma imagem que está sugerindo uma ação em andamento.² O inacabado também é associado, no universo das artes, aos princípios de vivacidade em detrimento de uma obra tomada como acabada. Uma discussão que surge já desde a Renascença (BAYER, 2016: 18). Todas essas características estão inclusas em diversos registros dos diversos *urban sketchers* praticantes e fazem sentido quando a intenção é a captação do momento presente.

Para tipo de prática, estar presente na cidade é uma condição fundamental. Atuando como flâneur, seu exercício vai contra a velocidade excessiva da vida contemporânea das cidades, e contra o consumo desenfreado. No Brasil, ocupar as ruas e praças das grandes metrópoles para desenhar é um ato de resistência, uma forma de afirmar que as cidades brasileiras são possíveis, que o espaço público nos grandes centros do país não é hostil. Mas o *urban sketcher* é um cronista, não um artista a ser observado em sua performance, embora perceptível para quem transita pela urbe também sem tanta pressa. A comunidade internacional dos *Urban Sketchers*, seus grupos nacionais e locais se desenvolveu pela necessidade do

² Uma dessas faces do sketch foi explorada em uma exposição que cobria diversos aspectos do inacabado na arte visual. Essa exposição foi intitulada Unfinished e apresentada no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque de março a setembro de 2016. (BAUM; BAYER; WAGSTAFF, 2016)

encontro, do compartilhamento de experiências e pela vivência no espaço urbano, ora como agentes da performance, ora como documentaristas das cenas da cidade que acontece com no espaço público. Por mais discreto que seja, este espectador da cena urbana, se demora o suficiente para ser parte daquele instante. Uma das possibilidades de registro do desenho, transforma o *urban sketcher* num repórter, num etnógrafo, que faz anotações no papel com imagens ao invés do texto.

O desenho etnográfico, além de sua função documental, apresenta o resultado da escolha do espectador da cena urbana. As performances cotidianas das ruas e praças das cidades estão disponíveis para qualquer público que decida se demorar a assistir. Assim este desenho apresenta sua essência, o testemunho da demora e observação da cidade. Este tempo de decidir o que pôr no papel e como pôr, é o tempo da atenção. André Carreira afirma que não há uma cidade apenas, mas múltiplas cidades num mesmo espaço geográfico, e essas múltiplas cidades são definidas pelos limites das percepções dos habitantes. “Trata-se de um espaço percebido a partir dos seus múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos. Usos que estabelecem zonas culturais que conformam as “cidades” dentro da cidade.” (CARREIRA, 2009, p.02). Então o espectador/desenhista de locação/*urban sketcher* faz o recorte e identifica o que vem a ser o acontecimento teatral da rua. É pelo seu olhar de espectador, que ocorre a decisão do que será assentado como desenho para um *urban sketcher*. Assim como um “usuário que recorta e edita um quadro, situa o espetacular dentro do fluxo do cotidiano e redimensiona tanto a cena como o próprio dia a dia - o que parece real” (CARREIRA, 2009, p. 06).

Algumas vezes, esse espectador/desenhista irá desenhar coisas aparente sem importância. Mas que mais tarde poderá se revelar em sua dimensão simbólica. Aquele registro pode virar um testemunho histórico (LAWLOR, 2021).

Embora, Paulo Henrique Tôrres Valgas³ questione a prática do *urban sketching* como uma forma documental. Para ele “são registros de individualidade poética e não de jornalismo histórico” (VALGAS, 2019, p. 74). Mas concorda que isso não quer dizer uma diminuição do caráter artístico de uma prática que representa o cotidiano, mas é atravessada pela imaginação, contexto histórico e repertório intelectual do autor (VALGAS, 2019, p. 75).

Tomar o desenhista como espectador amplia as possibilidades de se analisar sua produção. Este cronista gráfico da cena urbana é o espectador que desenha, ele abandona a passividade e vai de encontro à empatia, buscando a verdade que está por trás da imagem que ele percebe na cidade. A emancipação do espectador, como conjectura Rancière, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. Para Rancière: “O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares.” (RANCIÈRE, 2012, pp.16-17). Sendo a um só tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. O poder do espectador é traduzir a sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro. (RANCIÈRE, 2012, p. 20). É por isso que a prática do *urban sketching* é uma atividade não apenas de observação isenta, mas deixa transparecer em suas escolhas e decisões gráficas uma postura alerta e crítica da vida da cidade, contribuindo

³ Paulo Henrique Tôrres Valgas, Universidade do Estado de Santa Catarina
Mestre em Artes Visuais/Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina

para a construção de uma memória urbana que poderá levar a reflexões posteriores a respeito da vida na cidade.

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Aina Guimarães. Um convite à antropologia desenhada. *METAgraphias*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2016.

DOI: 10.26512/mgraph.v1i1.50. Disponível em:

<<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/50>> Acesso em: 1 jul. 2021.

BAYER, Andrea. Renaissance views of the unfinished. *In*: BAUM, Kelly; BAYER, Andrea; WAGSTAFF, Sheena (org). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. New York: The Metropolitan Museum of Art- New York, 2016. 336p. Catalog published in conjunction with “Unfinished: Thoughts Left Visible,” on view at The Metropolitan Museum of Art, New York, from March 18 through September 4, 2016.

BAUM, Kelly; BAYER, Andrea; WAGSTAFF, Sheena (org). *Unfinished: Thoughts Left Visible*. New York: The Metropolitan Museum of Art- New York, 2016. 336p. Catalog published in conjunction with “Unfinished: Thoughts Left Visible,” on view at The Metropolitan Museum of Art, New York, from March 18 through September 4, 2016.

CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. Michigan: The University of Michigan Press, 2001

CARREIRA, André. 2. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo Online*, [S. l.], v. 1, n. 1, 2009. DOI: 10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%p. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/482>> Acesso em: 17 ago. 2021.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 05, n. 05, out. 2004. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>>.

KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 5, n. 2, 2016, Visto em: 17 ago 2021. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cadernosaa/1095>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1095>. Acessado em 17 ago 2021>

_____. Desenhando o Rio. Blog IMS, 2018. Disponível em <<https://blogdoims.com.br/desdesenhando-o-rio/>> Visto em: 01 jul. 2021.

_____. Desenhando Cidades. *Sociologia & Antropologia*. Vol. 02, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PINHEIRO, Ethel.; DUARTE, Cristiane. Esquecimento e reconstrução: memória e experiência na arquitetura da cidade. *Arquitetura Revista*, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 70–86, 2021. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/5464>> Acesso em: 17 ago. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas* [livro eletrônico] /João do Rio. Rio de Janeiro: BR75, 2018.

VALGAS, Paulo Henrique Torres. Urban Sketchers e a “des-coberta” da cidade. Anais do XI Ciclo de investigações em Artes Visuais, 11 a 13 de setembro em Florianópolis, C - Florianópolis, UDESC/PPGAV, 2016. p.352-361.

_____. Urban sketchers e o heroísmo moderno. Anais do 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil / organizador Márcio Ananias Ferreira Vilela. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019.

_____. Urban Sketchers e o heroísmo moderno. Revista Latino-Americana de História, vol. 8, nº. 21 –jan./jul. de 2019. p. 69-91.

Vídeo

BRIGGS, Richard. Drawing a Sense of Place = Design Tool. Palestra proferida no Urban Sketchers Symposium. Manchester, july-2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AH4gKtDx9WA>> Visto em: 15 ago 2021.

LAWLOR, Veronica. USkTalks S2E2 - What is Reportage?. Palestra on-line proferida no canal Urban Sketchers no Youtube em 24 jan. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wwwm2rAegSU>> Visto em: 15 ago 2021.

LYNCH, Fred. USkTalks S2E2 - What is Reportage?. Palestra on-line proferida no canal Urban Sketchers no Youtube em 24 de jan. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wwwm2rAegSU>> Visto em: 15 ago 2021.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

JOGO TEATRAL NA CIDADE: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO.

Liliane Ferreira Mundim (Ph.D)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas

liliane.mundim@gmail.com

Resumo

Flanar pela cidade numa hora dessas? ...

Essa investigação traz como pressuposto o desafio de pensar a cidade e suas complexidades; considerando o espaço da cidade como categoria, patrimônio de memórias e histórias, instigador de expressividades e possibilidades cênicas e artísticas. A cidade como alegoria.

O processo aqui relatado foi vivenciado na disciplina *Jogo Teatral, memória e esquecimento*, ministrada para o Mestrado Profissional¹, que teve como principal objetivo, experimentar outros olhares para a cidade do Rio de Janeiro, em tempos de distanciamento social. Pelo viés das diversas linguagens da Arte, inseridas nas abordagens da Pedagogia do Teatro, mas também utilizando a obra de arte como dispositivo para reflexões e produções artísticas, o percurso teve como referencial teórico-prático, um inventário arqueológico que perpassou pelo repertório do cancionário popular brasileiro, pelas obras ligadas às Artes Visuais, como a fotografia, a arte pictórica, o cinema, o vídeo e a Literatura, especificamente trazendo as crônicas literárias e os cronistas cariocas, cujo teor temático tenham como foco os registros da vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro na perspectiva histórica.

O exercício de praticar o espaço da cidade, observando seus caminhos e trajetos, suas realidades multiformes e caleidoscópicas, que se atravessam nas diversas camadas do imaginário e do ficcional, foram referenciais que nos levaram a compreender melhor os fluxos da cidade em suas dimensões estéticas, poéticas, éticas, políticas, mas também seu potencial transformador e provocador.

Percorremos assim, por meio de estratégias múltiplas, suas trilhas e mapas, buscando nas memórias, histórias e narrativas, acervos e repertórios, materiais para a construção, passo a passo, de um projeto pessoal e coletivo de cartografias urbanas. Essas produções, de cunho artístico e representativo, tiveram como base o sentimento de pertencimento.

¹ PPGEAC – UNIRIO – Disciplina obrigatória para a turma de 2021.1 - ingressantes no Programa de pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas. Título da disciplina: *Jogo teatral na cidade: memória e esquecimento*.

O processo teve ênfase na pesquisa, na análise e na reflexão crítica sobre os diferentes aspectos da cidade; em seus contextos sócio-histórico-culturais, articulados com o patrimônio material e imaterial do espaço urbano; experimentando a leitura e a apreciação das obras de arte em seus diferentes contextos e possibilidades hipertextuais. O trabalho foi todo realizado na modalidade de aulas remotas.

Palavras-chave: jogo; cidade; pertencimento

“O Rio amanheceu cantando [...]”. A canção de 1934, *Primavera no Rio*, composta por João de Barro ecoa na tela, em uma gravação na voz de Carmem Miranda. As fisionomias das alunas e alunos da turma, em um misto de alegria e tristeza pareciam revelar mais do que um certo saudosismo, mais próximas talvez de sensações de desânimo e descrença. Afinal, flunar pela cidade numa hora dessas?

Esse era o primeiro encontro com a turma e a estratégia inicial para provocar o campo sensível no ambiente virtual/ remoto da disciplina intitulada: *Jogo na cidade - memória e esquecimento* – oferecida para os ingressantes do Mestrado Profissional em Artes Cênicas.²

Mais do que uma proposta de trabalho inserida no campo da Pedagogia das Artes Cênicas, construir e desenvolver a metodologia da disciplina foi um verdadeiro desafio que teve, como viés principal, pensar a cidade, especificamente, a cidade do Rio de Janeiro. Como projeto de investigação, analisar, discutir e refletir sobre as complexidades desse espaço urbano que pode ser abordado em diferentes dimensões. Além de traçar um panorama sobre os principais aspectos da cidade, o foco do trabalho se pautou em fazer desse lócus um indutor de Jogo Teatral. Como estratégia, atizar memórias, histórias, culturas e peculiaridades singulares e coletivas que aos poucos seriam processadas e recolhidas como material, buscando formas expressivas, performáticas e cênicas.

De antemão, pode-se dizer que a escuta da música escolhida aflorou sentimentos bastante significativos que remetiam a saudades, memórias, lembranças de tempos remotos; trazidos talvez pela sonoridade dos acordes da gravação dos anos 30; com seus chiados e estética própria, fez vir à tona a cidade em suas perspectivas históricas, culturais e artísticas; trazendo também afetos e memórias familiares, abrangendo diásporas ancestrais.

O Rio de Janeiro, como antiga capital federal tem um forte significado para o país. Sua influência ativa nos destinos da nação e configuração europeia que lhe proporcionou um ar cosmopolita e moderno, acaba moldando esse aspecto de entrelugar: um misto de balneário, lugar de negócios, vitrine das vanguardas, dos modismos, e paradoxalmente o lugar provinciano, conservador, tentando manter tradições religiosas e moralizadoras. Lugar que, ao longo dos séculos, vem passando por inúmeras e profundas transformações, como uma cidade em várias camadas. Uma cidade alegórica.

Para Evelyn Lima, “a grande mudança ocorre no século XIX, quando o aumento da população e as novas condições estruturais e sanitárias requerem grandes obras de infra-estrutura, equipamentos e locais de trabalho, que são de uso coletivo. Neste momento a metrópole passa a ser um exemplo das contradições do modo de produção capitalista (LIMA, 2005).

E, portanto, nessa perspectiva de desafio, para relatar o processo desenvolvido na disciplina que visava principalmente falar e pensar essa cidade, é preciso levar em consideração o contexto social em que não

² Programa de Pós- Graduação em Mestrado Profissional - PPGEAC – UNIRIO, jul. 2021.

somente a cidade, mas o país e o mundo se encontram, mediante um estado pandêmico, onde questões emergenciais como a fome, o desemprego em massa, a falta de perspectivas e projetos de ordem prioritária com essas realidades, são prementes. Mediante essas e outras questões, uma das mais controversas se pautava em: como instigar outros olhares para a cidade do Rio, nesse momento, saindo um pouco desses lugares de distopia? Entendendo o lugar como o lugar que:

[...] guarda em si e não fora dele o seu significado e as dimensões do movimento da vida, possível de ser apreendido pela memória, através dos sentidos e do corpo. O lugar se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular. Deste modo *o lugar* se apresentaria como *ponto de articulação* entre a mundialidade em constituição e o local enquanto especificidade concreta, enquanto momento. (CARLOS, 1996)

Seria possível escutar outras vozes da cidade, diante do caos, do abandono, da tristeza, do isolamento? Restaurar alguns sentidos, ditos quase que amortizados, para o apreciar, olhar, ouvir, sentir, brincar e se divertir na cidade ou descobrir diferentes sensações, relações do corpo com o espaço, ainda são possibilidades viáveis? O binômio problematizador: a cidade está em nós ou nós somos a cidade? São duplos sentidos de uma mesma percepção?

O que parecia, a princípio estar cristalizado em uma certa resistência, a partir de diferentes estímulos que trouxe a música como uma das mais potentes maneiras de acessar memórias e conexões, outros materiais foram sendo incorporados aos encontros. Como indutores também foram trazidos estímulos visuais, sonoros, plásticos e cênicos que se desdobravam em construções de personagens, histórias, melodias, movimentos corporais, dramaturgias e até mesmo em crônicas, revelando as muitas cidades dentro da cidade.

O que afirma André Carreira em suas investidas e pesquisas no campo da dramaturgia urbana:

Vivemos em cidades que não podem ser abordadas em sua totalidade. Não temos uma cidade, mas sim inúmeras cidades que funcionam dentro de um espaço geográfico delimitado principalmente pela ação das instituições. Estas múltiplas cidades são definidas pelo repertório de uso dos habitantes, e pelos limites da percepção dos mesmos. (CARREIRA, 2009)

A turma pouco a pouco foi ampliando a escuta e a percepção, se disponibilizando a ousar cruzar e ultrapassar territórios e fronteiras dessa trama urbana e, coletivamente, embarcar no desafio. Vale ressaltar que, durante todo o processo, fragmentos dos principais cronistas que contaram o Rio de Janeiro, deram o tom da disciplina no que se refere a um olhar distanciado para a cidade. O contato com a crônica literária e sua força de gênero, sempre atual, expandiu o pensamento; levando-nos a rever outros tempos históricos, porém mantendo o distanciamento crítico necessário para que não nos acomodássemos a um certo saudosismo piegas ou um desalento pessimista. Pelo contrário, a crônica, por conta de sua contemporaneidade, mas também por seu viés conceitual, estético, poético, artístico, com seu humor satírico e mordaz, nos auxiliou a pensar a prática na cidade em diferentes contextos; sem perder de vista o lado da crua e dura realidade social, cultural e política.

Esse gênero literário, cujo teor registra a vida cotidiana da cidade, do país, do mundo, apresenta uma feição moderna. De acordo com a crítica Leyla Perrone-Moisés³ é contemplada em sua própria forma de narrativa. Segundo a pesquisadora, a crônica,

³ Leyla Perrone-Moisés (São Paulo, 22 de novembro de 1934) é uma escritora, professora e crítica literária brasileira. Atualmente é professora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, instituição onde também coordena o Núcleo de Pesquisa Brasil-França, do Instituto de Estudos Avançados. No passado lecionou em outras instituições como PUC-SP, Universidade de Montreal, Universidade Yale, Sorbonne e École Pratique des Hautes Études.[1] *In*: <https://www.infoescola.com/redacao/cronica-literaria/>

[...] publicada em jornal ou revista e muitas vezes reunida em volume, concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor, e semelha, à primeira vista, não apresentar caráter próprio ou limites muito precisos. Na verdade, classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias etc. [...] implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele seus dotes de contador de histórias. (PERRONE-MOISÉS, 1934)

Para muitos cronistas que falam sobre a cidade do Rio de Janeiro, as análises e críticas navegam em diferentes concepções. Ruy Castro, em sua preciosa pesquisa sobre o Rio de Janeiro, contada em recente publicação, *Metrópole à beira mar*, nos relata, de forma primorosa, “o Rio moderno dos anos 20”⁴. Afirmando mais uma vez a potência dessa cidade, o autor revela as múltiplas facetas dessa cidade, desde o campo estético, passando pelo poético, ético, político; o autor vai nos provocando novos olhares a cada instante, em relatos históricos de seu cotidiano frenético, em recortes que também apresentam o lado provinciano, bucólico e aprazível. Revelando aos poucos um caleidoscópio de imagens que colocam essa cidade em um patamar internacional, mundialmente conhecida e cantada em prosa e verso pelos que por ela passaram, passearam ou habitaram.

O autor nos diz que o Rio, nos anos 1920, era “uma cidade injetada de história, habituada a hospedar o poder – e, não raro, ter de aturá-lo. [...] era a cidade que todos os brasileiros sonhavam conhecer.” (CASTRO, 2019) Pode-se dizer que, essas e outras ressonâncias atravessaram o século e reverberam até hoje, mesmo considerando as questões complexas que assolam esse lócus urbano.

Com esses e outros aportes, as discussões nos encontros foram mescladas a práticas e experiências que tornavam vivas e próximas as reflexões. As produções da turma, em uma estética de bricolagem tomaram formas diversas em desenhos, grafismos, danças, improvisações em estilos e gêneros os mais variados que perpassaram pela criação de textos, histórias, dramaturgias, em mídias diversas. Inspiradas em tipos urbanos os mais variados, as performances foram tomando forma e características expressivas, em composições cênicas inusitadas e singulares.

A investigação, que tinha como prioridade a busca por uma maior compreensão e entendimento da cidade, intermediou realidade e ficção e instigou o desejo da turma em falar tanto dos principais problemas que a *urbs*, mas também passear pelo abstrato, simbólico e metafórico, construindo composições documentais ou ficcionais. Pode-se poetizar dizendo que em certos momentos invocou-se um estado de Jogo ⁵ que levou o grupo a experimentar devaneios e sonhos para pensar, apreciar a cidade, permitindo-se deleitar-se com seu corpus e com ela dialogar em suas muitas fissuras e brechas. Para Lynch:

Olhar para a cidade pode dar um prazer especial, por mais comum que possa ser o panorama. Como obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo. O *design* de uma cidade é, portanto, uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo. Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas. A cidade é vista sob todas as luzes e condições atmosféricas possíveis. (LYNCH, 2012, p. 1)

⁴ CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira – mar – o Rio moderno dos anos 20*. SP: Companhia das Letras, 2019.

⁵ Expressão cunhada a partir das discussões com os diversos grupos de alunos/jogadores, ao longo dos processos desenvolvidos durante os períodos iniciais dos experimentos, na Disciplina Metodologia do Ensino do Teatro (Unirio) ministrada por mim, no curso de Licenciatura em Teatro. Esse termo tomou o sentido de ressignificar uma predisposição especial para se deixar afetar e modificar pelos procedimentos com o sistema de Jogos. (MUNDIM, 2016).

Uma cidade como o Rio de Janeiro, como tantas outras do mundo, em seus inúmeros e incontáveis territórios, materiais e imateriais está em permanente modificação. Termos mais comuns e popularizados como “cidade que não dorme”, “que rejeita o envelhecimento” são complementados com comentários mais enfáticos como, por exemplo, uma cidade que se autopromove e espetacularizada. Pode-se dizer que o Rio é uma cidade tanto cosmopolita, como também provinciana. Tais atributos ganham diferentes contornos, desde uma cidade efêmera, caótica, pulsante, mas romantizada e cantada em prosa e verso. Mundialmente conhecida e considerada a “cidade maravilhosa”.

Emblemática em sua capacidade de impactar, contraditória e paradoxal, percebida como a “cidade partida”⁶, “purgatório da beleza e do caos”⁷, entre outros exemplos de expressões que tanto lhe atribuem adjetivos que vão da magnitude e do esplendor à decadência.

A turma, diante dessas proposições, inicialmente se mostrou um tanto ao quanto resistente em pensar essa cidade em um momento como esse que vivemos; considerando as grandes tragédias mundiais, devido principalmente ao advento da pandemia da COVID – 19. Mediante essas complexidades, o ato de se deixar encantar ou passar a olhar a cidade das frestas das janelas, das diferentes escalas, alturas, dimensões, foi aos poucos provocando diferentes maneiras de olhar as caóticas formas, linhas, arquiteturas e desenhos; e, com isso enveredamos pelo lúdico, convocando as propostas de Jogo Teatral inseridas principalmente no campo sensório-corporal.

E assim, essas múltiplas percepções reverberaram nos relatos da turma. Alguns fragmentos abaixo recortados são reveladores dos sentimentos e sensações que vieram à tona durante o percurso.

As aulas se transformaram em atos de contínuos reconhecimentos através das reminiscências que trazíamos dos lugares que nos habitavam e que nos constituíram. Interessante perceber esse processo de inversão: estávamos limitados a habitar os espaços públicos começamos, então, organicamente a buscar as partes das cidades que moravam em nós e, nesse processo de reconstrução entre nossos lugares e não-lugares, entre as presenças e naquele momento, tão fortes ausências, criamos pontes e recriamos laços. (Erika Thebaldi e Patrícia Zampiroli)

Privados da rua. Do prazer de flunar. Do ouvir, cheirar, ver, sentir esses espaços. Numa cidade que é quase toda pensada para o externo, para o ar livre. Uma cidade que tem a praia como um de seus principais símbolos. Como será contemplá-la apenas pela janela? Pela janela do carro, pela tela, do computador, da TV, do celular? O estar em casa nos poupa do desgaste do trânsito, do ônibus que atrasa, mas também nos priva da mesa de bar, da caminhada no parque, da feira dos domingos. (Maria Fernanda Lamim)

Em alguns encontros, durante a disciplina, foram propostos exercícios e jogos onde, não somente a escuta, mas também todos os outros campos sensíveis eram instigados por meio de estímulos diversos. Imagens fotográficas, fragmentos de filmes e vídeos documentais e ficcionais, textos dos mais variados gêneros literários: poesias, contos, romances, jornalísticos, e, como citado acima, as crônicas, especialmente as

⁶ VENTURA, Zuenir. A “cidade partida” do título deste livro é o Rio de Janeiro, cenário de uma verdadeira guerra: a da sociedade contra os bandidos. Durante dez meses, Zuenir Ventura, autor de 1968: o ano que não terminou, frequentou a favela de Vigário Geral (tristemente famosa pela chacina de 21 pessoas em agosto de 1993), convivendo com o outro lado da cidade, onde a vida não vale nada e a violência é a linguagem do cotidiano. Ao mesmo tempo, acompanhava ativamente a mobilização da sociedade civil contra a violência, que resultou no movimento Viva Rio. Este livro é o impressionante relato, muitas vezes emocionado, deste correspondente de uma guerra de lances surpreendentes e heróis inusitados, cuja solução não consiste meramente em destruir um suposto inimigo, mas em incorporar a massa de excluídos à sociedade. Prêmio Jabuti 1995 de Melhor Reportagem. SP: Companhia das Letras, 1994. <https://www.amazon.com.br/Cidade-partida-Zuenir-Ventura/dp/8571644039>

⁷ Rio 40 Graus de Fernanda Abreu.

relativas à cidade do Rio de Janeiro. Com todos esses materiais servindo como indutores, pode-se dizer que os desdobramentos tomaram rumos de certa forma impactantes, visto que provocaram um turbilhão de potenciais criativos no fazer da turma desdobrando-se em narrativas diversificadas, sendo que muitas que foram produzidas, tomaram o caminho do estilo cronista. O exercício da escrita crítica e reflexiva sobre os aspectos da cidade.

Vimos, ouvimos e cantamos sobre a cidade; a poesia e a crônica estavam constantemente presentes em nossas aulas. Meus colegas de turma são “cronistas”, tinha cada interpretação tão maravilhosa! Assistimos a um vídeo sobre ambulantes e entramos num debate sobre a relação da cidade com os sentidos. (Estela Leite)

Exemplificando o depoimento acima, um trecho de uma das escrituras em forma de crônica:

O flâneur como amante dessa cidade-fêmea que a percorre, que vadiamente se inscreve nesse corpo-espaço ambíguo de dimensões, de cores, de olfatos, de paladar. Caminhante que sabe das curvas de sua amante, de sua paisagem que o faz trôpego e o traga para vivenciar, para experimentá-la, para viver com ela as angústias advindas de um *locus* contraditório, marcadamente detentora de memórias. (Raiff Magno Barbosa Pereira)

Ou nesse quase lamento de uma crônica por poética:

Dizem que a cidade perdeu a cor, não tem mais a mesma vibração de antes, bicicletas e guarda-chuvas já não flanam mais pela cidade. Dizem que a cidade agora só guarda memórias, mas será que não sempre guardou? Dizem que a lembrança da cidade está impressa no interior de cada um. Em uma foto tirada, em uma mochila velha, num guarda-chuva rasgado, em um sling solitário, carimbada nos objetos, na lembrança, no passado. Dizem que a cidade não é mais a mesma, tem um estranhamento no ar que voa e entra pelas janelas dos lares levando seu cheiro, seu gosto, sua poeira recordando que ela ainda está ali aguardando tudo se normalizar. Um novo normal dessa nova cidade de corpos e objetos que flanam. (Érika Thebaldí de Miranda)

Vale ressaltar alguns dos materiais que foram trabalhados no processo como elementos essenciais na trajetória da cidade do Rio de Janeiro, especificamente a partir do final do século XIX. As imagens e textos que contam um pouco da história da cidade nesses tempos, são registros que ainda fazem parte dos entrelaçamentos do corpo urbano da cidade em seus inúmeros aspectos, não somente sociais e culturais, mas também performáticos e artísticos. Nesse sentido, alguns recortes que enfocaram os tipos urbanos e seus hábitos, costumes, ofícios e fazeres de trabalho e lazer, aqueceram as ideias que influenciaram a construção de personagens diversos.

O jogo teatral foi também um momento da aula que me chamou bastante atenção, no começo fiquei tensa porque não sou atriz, mas, mesmo insegura fui me soltando e entrando no jogo para construir um perfil de um personagem imaginário, fictício. Foi divertido, a nossa turma, como disse anteriormente, é muito talentosa, a cena do ponto de ônibus me fez dar boas risadas! (Estela Leite)

Situações cotidianas, vozes e sonoridades do espaço urbano, cenas do dia a dia na cidade foram trazidas nas formas de Jogo e de escrita dramatúrgica. Um rever o espaço urbano com outros olhares, captando suas tensões e conflitos, seus dramas e tragédias, porém, ampliando a escuta e a percepção para suas características cômicas e inusitadas, estabelecendo com isso uma aproximação mais abrangente, menos reducionista, talvez, a ver a cidade apenas sob a lente da deterioração e decadência, mas como um respiro e uma utopia de resistência.

Com o objetivo de vivenciar a cidade em que se habita, acabamos por descobrir a cidade que habita em nós. Os cheiros e pertencimentos fundiram-se e pudemos percorrer e vivenciar cada lugar descrito. A cidade cansada, esgotada, amada e odiada por seus habitantes ganhou vida através dos personagens criados cujas vivências contribuíram para a investigação do lugar e do não-lugar. O virtual bidimensional das telas do computador ganhou densidade e humor com as discussões sobre o flunar, o ocupar, o pertencer, o atravessar, tudo sendo refletido em nossas cartografias. Pessoas reais e fictícias, coincidentemente ou não, compartilhavam memórias semelhantes através de experiências díspares. Como é importante, nos tempos em que vivemos, poder exercitar a imaginação e ativar nossas memórias para desconstruir o mundo virtual ao qual estamos fadados a viver por um período, até agora, longo de tempo! Como foi enriquecedor dividir locais vividos, visitar, revisitar e reviver outros. (Luciana Ferreira M. Costa)

Essas questões retornaram na avaliação final como ressonância do processo, aparecendo na fala da turma, como por exemplo nessa fala: “Nesses tempos de aulas-conferências, encontros entre telas e janelas e não entre corpos físicos, pairava a questão: como conseguiremos instaurar o jogo?” (Erika Thebaldi e Patrícia Zampiroli)

Para finalizar o projeto da disciplina, foi proposto que os materiais produzidos durante o processo fossem selecionados e *bricolados*, o que denominamos: cartografias expandidas. Essa foi a maneira encontrada para que essas tessituras pudessem ganhar materialidade, tanto plástica, como visual, sonora, performática e que pudessem acolher ao máximo os registros relacionados aos corpos em diálogo com a cidade, desembocando em um corpo cidade, atravessado pelas diversas camadas e pelo “espírito do lugar”⁸.

As cartografias, em formatos diversos, construídas e transformadas em pequenos vídeos foram apresentadas no último encontro da disciplina.

E assim, flunar pela cidade, mesmo em tempos de recolhimento, isolamento social ou de forma remota, pode trazer a memória da cidade, em suas infinitas configurações e em sua potência indutora de jogo, revitalizando seus espaços simbólicos e históricos, diminuindo e amenizando a sensação de esquecimento.

Olhemos a cidade [...] Sintamos seus cheiros, seus odores, seus temperos, seus horrores da fome [...] Toquemos suas texturas... sua natureza orgânica, química, física... suas temperaturas, fricções aflitivas, macias [...] Sonhemos a cidade... em imagens oníricas e fluidas... em abismos e alturas [...] Poetizemos e cantemos a cidade... em melodias e poemas crus, nus, construindo e reconstruindo sua *poesis* urbana [...] Imaginemos a cidade como essa ALEGORIA magnânima e decadente [...]. (Liliane Mundim, 2020)

⁸ *Genius loci* é um termo latino que se refere ao "espírito do lugar", e é objeto de culto na religião romana. Segundo Sêrvio, em Vergílii Aeneidos Commentarius ("Comentário à Eneida de Virgílio"), 5, 95, "nullus locus sine Genio" ("nenhum lugar é sem um Gênio"). A associação entre espírito e lugar originou-se talvez da assimilação do Gênio aos Lares, a partir da era de Augusto (r. 27 a.C.-14 d.C.). Mas, de acordo com o Movimento Tradizionale Romano, o Genius loci não se confunde com os Lares, que são os gênios (genii) do lugar que o homem possui ou por onde ele passa, enquanto o Genius loci é o gênio do lugar habitado e frequentado pelo homem. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Genius_loci#:~:text=Genius%20loci%20%C3%A9,frequentado%20pelo%20homem>

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.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no/do mundo*. SP: Hucitec, 1996.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. Dossiê: A Cidade como Suporte da Cena. *Percevejo Online*. Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UNIRIO- Vol. 1, nº1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/402>>

_____. 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>> Visto em: 7 mar. 2016.

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

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001 (16. Edição.)

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. A reconquista dos espaços públicos: um processo urbano e social, 2005, XI Seminário de Arquitetura Latina Americana, México Oaxtepec Morelos. Disponível em: <https://www.academia.edu/45141270/A_reconquista_dos_Espa%C3%A7os_P%C3%ABlicos_um_processo_urbano_e_social>

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MUNDIM, Liliane Ferreira. Espaços urbanos como espaço para jogos teatrais [tese]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO; 2016.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

ZOMBOID! DE RICHARD FOREMAN: UM EXPERIMENTO CÊNICO DE INTERVENÇÃO MIDIÁTICA E DESDOBRAMENTO POSSÍVEIS DOS MÉTODOS DE GERTRUDE STEIN

Milena Fernandes¹

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

milenafernandes@edu.unirio.br

Resumo

Em meio a tantas práticas de intercâmbio entre o material e o virtual, pertencentes ao universo de experimentação do teatro, foi escolhido para essa reflexão o experimento cênico proposto pelo diretor americano Richard Foreman, intitulado “*Zomboid!*” (2006). Trata-se de uma performance cênica que apresenta interdisciplinaridade com dispositivos tecnológicos e midiáticos, na qual se pode vislumbrar fenômenos estéticos que apontam assumidamente para o desdobramento de teorias e práticas propostas por Gertrude Stein. Esta investigação em andamento direciona-se ao campo estético, ao modo como os recursos são manipulados no palco e às intermediações que expandem a caixa cênica, que entram em conformidade com o mundo da multimídia. O espetáculo em questão manifesta o impacto das teorias de Stein no teatro de vanguarda praticado por Foreman, principalmente no que se refere ao método, técnica, estilo, abstrações e modos radicais de escrita. Não como repetição de um fazer artístico, mas como impulso de assimilação e expansão. Tal espetáculo pode ser considerado uma experiência cênica relevante, visto que os recursos tecnológicos e midiáticos foram articulados artisticamente com a cenografia, indumentária, dramaturgia, atuação e os demais elementos da encenação, resultando em tensionamentos que expandem as fronteiras do teatro e desestabilizam as condições consideradas essenciais e puristas da encenação tradicional. O modo operatório do teatro de Foreman reflete muito mais do que um simples desejo estético de transpor os limites da caixa cênica. Foreman faz questão de manter seus espectadores conscientes de que o que faz é teatro e se apoia em efeitos visuais, iluminação, repetição, fragmentação, ruptura e estranhamento, para criar uma determinada atmosfera, na qual este fenômeno se manifesta. Tal motivação, presente em Foreman, somada à ruptura e à necessidade de criar uma temporalidade quase imóvel, apontam para mais uma conexão com Gertrude Stein, principalmente no que se refere ao estudo dos estados mentais da consciência humana, o extrapolar dos limites das categorias aristotélicas do drama, e os elementos constitutivos do teatro tradicional, tempo, espaço, ação e personagem. O que há de interessante é que o espectador, diante desse espetáculo, é provocado para ter novas interpretações e observa a cena teatral sobre outros mirantes. Ao permitir esse

¹ Pesquisa realizada com bolsa de Mestrado da CAPES.

grau de envolvimento progressivo com o processo de criação, Foreman induz os espectadores a ocuparem um papel cada vez mais ativo na percepção do espetáculo teatral, ambição almejada tanto por ele, quanto por Gertrude Stein. O objetivo de *Zomboid!* é que os espectadores se tornem sensíveis e alertas ao que está invisivelmente acontecendo e que se libertem, tanto do hábito perceptivo, quanto do hábito mental herdado do teatro convencional. Nesse sentido, Gertrude Stein, com toda a sua experimentação consciente e seu radicalismo estrutural, serve de inspiração prática, teórica e conceitual, para fundamentar as ações experimentais de Richard Foreman.

Palavras-chave: Intervenção midiática; Richard Foreman; Gertrude Stein.

Em meio a tantas práticas de intercâmbio entre o material e o virtual pertencentes ao universo de experimentação do teatro, foi escolhido para essa reflexão o experimento cênico proposto pelo diretor americano Richard Foreman, intitulado "*Zomboid!*". Trata-se de uma performance cênica que apresenta interdisciplinaridade entre dispositivos, tecnologias digitais e recursos midiáticos na qual se pode vislumbrar fenômenos estéticos que apontam assumidamente para o desdobramento de teorias e práticas propostas por Gertrude Stein, principalmente no que se refere ao método, técnica, estilo, abstrações e modos radicais de escrita. Não como repetição de um fazer artístico, mas como impulso de assimilação e expansão.

O teatro de Richard Foreman corresponde a uma vertente forte, expressiva e autêntica de um modelo de apropriação que se configura em formas alternativas de expressar fenômenos estéticos teatrais a partir também da intervenção de recursos externos ao teatro, projeção e interação com material previamente gravado. Tal espetáculo pode ser considerado uma experiência cênica relevante, visto que os recursos tecnológicos e midiáticos foram articulados artisticamente com a cenografia, indumentária, dramaturgia, atuação e os demais elementos da encenação, resultando em tensionamentos que expandem as fronteiras do teatro e desestabilizam as condições consideradas essenciais da encenação tradicional. Não haveria nada surpreendente no espetáculo de Foreman, no que se refere ao uso das mídias, se em suas práticas cênicas apenas fossem reafirmadas as virtudes que os mecanismos técnicos possuem. É na explosão criativa em conciliação com a técnica que a experiência se intensifica.

O teatro de Foreman, em seu modo operatório, reflete muito mais do que um simples desejo estético de transpor os limites da caixa cênica. O intercâmbio entre teatro e tecnologia em *Zomboid!*, primeira peça na qual o diretor introduziu imagens filmadas, não se expressa da mesma forma, como por exemplo, se manifestou no período da introdução da luz elétrica, no final do século XIX, com o objetivo de construir a ilusão da realidade. Pelo contrário, Foreman faz questão de manter seus espectadores conscientes de que o que faz é teatro e se apoia em efeitos visuais, iluminação, repetição, fragmentação, ruptura e estranhamento, para criar sua atmosfera. Inclusive a palavra consciência (racionalidade da mente humana) é o eixo central norteador dos experimentos cênicos do diretor. Tal motivação, presente em Foreman, somada à ruptura e à necessidade de criar uma temporalidade quase imóvel, apontam para mais uma conexão com Gertrude Stein, que buscou em suas peças-paisagens trabalhar a consciência, os estados mentais da consciência humana, bem como extrapolar os limites das categorias aristotélicas do drama, os elementos constitutivos do teatro tradicional, tempo, espaço, ação e personagem. Como afirma Luhan, "Gertrude Stein está fazendo com palavras [peças] o que Picasso está fazendo com a pintura. Ela está impulsionando a linguagem para induzir novos estados de consciência, e fazendo isso a língua [o teatro] torna-se, com ela, uma arte criativa ao invés de um espelho de história." (LUHAN, 1913, p. 173).

Em *Zomboid!*, as imagens são projetadas em duas telas no palco, uma frontal e outra na lateral direita e a performance dos atores ocorre no meio, entre elas. O espetáculo se divide entre o mundo meditativo das telas e o mundo concreto dos corpos físicos. Para Foreman, o tempo entre os eventos e a oscilação entre os campos do teatro e da imagem gravada é o elemento mais importante, “O filme em si é meditativo, não narrativo, bonito e um pouco fora de ordem, mas não contém eventos extraordinários”², seu interesse está nas lacunas ocasionadas pelo seu modo de fazer teatro, o “evento estético real surge no espaço psíquico elusivo entre os dois estilos contrastantes”.¹ Foreman busca gestar uma nova forma de teatro a partir de estratégias de subversão, recriação, ampliação e desconstrução do teatro tradicional.

Ao se deparar com o espetáculo, que ocorre no diálogo entre a tela projetada e a atuação ao vivo, entre corpos físicos e imagens filmadas, o espectador passa a ter acesso a outras reflexões que ultrapassam a performance, sendo convidado a observar a cena teatral sobre outros mirantes. Ao permitir esse grau de envolvimento progressivo com o processo de criação Foreman induz os espectadores a ocuparem um papel cada vez mais ativo na percepção do espetáculo teatral, ambição almejada também por Gertrude Stein. Tal impacto é descrito por Pavis, quando afirma que,

Valeria mais a pena observar de que maneira os elementos parecem ora vivos, ora congelados, combinando-se no espetáculo a partir do momento em que o mesmo se organiza numa confrontação significativa, como o faz exatamente a encenação. Pois esta última constitui, precisamente, uma mediação entre o imediato e a mídia, o live e o gravado, o vivo e o inerte, a matéria e o espírito. (PAVIS, 2010, p. 177)

Influenciada pelos dispositivos midiáticos, a cena em *Zomboid!* se abre para novos modos de experimentação, instigando os atores a descobrirem estratégias de deslocamento sobre o palco. Os atores não se encontram em situação de conforto, a iluminação cênica não o coloca em destaque o tempo todo, pelo contrário, eles estão em constante luta contra as diversas formas de iluminação e materiais dispostos em cena, ora sendo colocados em destaque, ora em segundo plano.

A estrutura dramática do espetáculo é extremamente episódica e os diálogos são fragmentados. As sentenças e declarações são bastante repetitivas, manifestando novamente semelhança com o método de escrita de Gertrude Stein.³

O procedimento mais evidente de Gertrude Stein é o do recurso à repetição com emprego de um universo vocabular reduzido, composto das palavras mais usuais, e de frases extremamente simples. Essa repetição torna-se o elemento fundamental não apenas rítmico, mas também estruturador da narrativa. (GUIMARÃES, 2000, p. 236)

Percebe-se que tanto o conceito de teatro performativo quanto o de teatro pós-dramático servem para refletir sobre as práticas experimentais de Gertrude Stein e Richard Foreman. Sobretudo a respeito da descentralização do texto e da valorização dos demais elementos do teatro observados em *Zomboid!*, que possibilitam que este seja atravessado pela arte da imagem, das artes plásticas, e das novas mídias.

² Tradução e interpretação dos conteúdos disponibilizados por Richard Foreman. FOREMAN, Richard. *Notas sobre o meu próximo projeto - ZOMBOLD!* In: Hunter On-line Theater Review. Disponível em: <http://www.hotreview.org/articles/foremanonzomboid_print.htm> Visto em: 12 ago. 2021.

³ “Quando eu descobri Gertrude Stein, esclareceu-se para mim o que eu vinha sentindo sobre a minha própria escrita, e isso me deu condições para falar sobre o que eu já estava fazendo”. FOREMAN, Richard. *Unbalancing acts. Foundations for a theater*. Edited by Ken Jordan. New York: Theatre Communications Group, s/ data. p. 79. Em seu manifesto II de julho de 1974, Foreman homenageou Stein ao dizer que a história do teatro é dividida em antes e depois de Gertrude Stein.

O espetáculo se desenvolve através de uma série de unidades pequenas e independentes de cenas que não se relacionam umas com as outras. Através desse recurso, Foreman cria a atmosfera de seu experimento evitando a existência de um fluxo de tensão emocional entre os fragmentos justapostos e, conseqüentemente, evita que a encenação caminhe em direção a um clímax. A interrupção e a insistência pelo recomeço, pela repetição refletem a forma e tessitura intensa da experiência consciente, que representa a estrutura do trabalho de Foreman e de Stein.

Os atores em *Zomboid!* podem ser chamados de “performadores”, visto que, não representam, mas apresentam através da fala, dos seus atos, das instalações que fazem, das situações que armam, ou das experimentações que tentam. Para Stein, o ator também era visto como um performer, que age reformulando sua atuação a cada apresentação de modo livre. Diferente de Foreman, a autora não controlava e nem definia a atuação dos seus atores. A redefinição do papel dos atores resulta em uma estética particular, que contribui com a proposta de que cada elemento teatral possui igual qualificação, correspondendo a uma parte do todo, sem qualquer conceito de hierarquia entre seus elementos teatrais.

Como guia de encenação, em *Zomboid!*, existem para o experimento cênico apenas notas do espetáculo que servem como poemas de campo aberto, e se referem ao que é dito, declaração após declaração, tanto na tela, quanto pelos atores. Não existe a noção de texto dramático, pelo menos não no sentido tradicional. Como um bom criador, Foreman tem a capacidade de manipular a linguagem com bom senso, desenvolvendo o seu *não-texto* de modo poético e provocativo, moldado em suas necessidades, desejos e peculiaridades. Retomando o uso da linguagem essencial, gestos, silêncios, condições, entre outros, Foreman faz o seu próprio teatro enfatizando formas alternativas para desconstruir o modo preexistente de linguagem dramática. Movido pelo seu próprio ritmo, sua linguagem alternativa não apenas muda o formato do texto dramático, mas também se reflete na aparência da performance teatral. Longe de se enquadrarem nas definições de teatro dramático, as peças de Gertrude Stein, também rompem com muitas das convenções tradicionais de teatro. Sua linguagem transgressiva, de descontinuidades e repetições, com palavras, gestos e sentido fragmentários, resultam em uma escrita vanguardista. Conforme aponta Marvin Carlson a respeito das experimentações teatrais, “O objetivo desse teatro é criar uma nova linguagem cênica, uma gramática visual *“escrita” em sofisticados códigos perceptivos*” (CARLSON, 1997, p. 449). Nesse sentido, as notas do espetáculo de Foreman se enquadram no conceito do que hoje se entende por texto performativo, termo que também serve para definir, enquanto estrutura, o que representam as peças de Gertrude Stein. A escrita de Stein ultrapassa os limites de qualquer gramática. O jogo de combinação das palavras causa diversas sensações em seus leitores/espectadores, que são livres para interpretar seus escritos, buscando sentido, ou não, em si mesmos. Tanto a forma, quanto o conteúdo são importantes e os espectadores encontram-se no centro de seu teatro.

No caso específico das peças teatrais, vários elementos rediscutem a noção de peça: a extensão das peças (às vezes de meia página); a divisão das peças (cenas de uma única linha ou divisão não pelo possível desenvolvimento da peça, mas a partir de seu suporte, a folha de papel); a não definição de personagens; a não indicação de quem emite a fala; a indistinção entre indicações cênicas e falas; a intromissão de elementos narrativos e assim por diante. (GUIMARÃES, 2000, p. 236)

A fisicalidade da linguagem e a descrição do comportamento físico e mental dos personagens correspondem a mais um recurso utilizado por Foreman, impeditivo de invocação da tensão emocional e de identificação

psicológica do personagem. As cenas não fornecem informações suficientes para o público para que este não tenha uma ideia fixa do que acontece no palco.

O objetivo não é colocar alguma ideia ou emoção imaginada ante os olhos da plateia, mas, ao contrário, pressionar essa plateia a questionar suas premissas e, nessa desintegração, revelar o "agora fugidio" que nenhum artista pode conceber ou fixar. A obra de arte encorajará o espectador a ver o que está ali e a ver a si próprio vendo; ela nos instalará "naquilo que há para ser vivido". Recorrendo a uma metáfora da física, Foreman sustenta que a obra de arte deve produzir uma faísca de antimatéria, sendo a matéria "as ideias persistentes que constituem o mundo, os restos mortos de antigos momentos criadores". Como a faísca, a obra é imediatamente aniquilada, acrescentando seu resto morto ao mundo, mas proporcionando um átomo de visão da realidade imanente e fazendo da sucessão imediata desses instantes o objetivo da arte. (CARLSON, 1997, p. 449)

Seria um equívoco buscar significado para a linguagem do experimento cênico de *Zomboid!* no contexto sintático e conceitual do teatro dramático. O mesmo poderia ser dito para os escritos e peças de Stein. Ela descreve os signos, mas não os explica. A linguagem fornece apenas dicas que servem de estímulos para que se encontre a natureza essencial da realidade. Longe de estabelecerem uma representação simples do texto convencional, como ocorre no teatro tradicional, o texto performativo e a performance no teatro de Foreman e de Stein, são vinculados para distanciar e desfamiliarizar o espectador. Essa falta de familiaridade eleva a tensão do espetáculo causando um estranhamento, mas ao mesmo tempo, se revela como uma experiência misteriosa, que ao tirar o espectador de seu conforto o faz refletir. Foreman investe em formas grotescas, exageradas e distorcidas, para provocar intelectualmente os seus espectadores, e em movimentos mecânicos, expressões frias e apáticas, com a intenção de eliminar a catarse derivada do emocional, para que seus espetáculos não se tornem entretenimento.

[...] o novo teatro de Richard Foreman, Robert Wilson e Lee Breuer, associado com companhias teatrais de vanguarda como Ontological - Hysterical Theater, Mabou Mimes, Living Theatre San Francisco Mime Troupe, é promovido como um "teatro de imagem" produzido por artistas que "excluem o diálogo ou usam o mínimo de palavras em favor das imagens aurais, visuais e verbais que exigem do público formas alternativas de percepção". É um teatro, [...] que "esvazia todas as considerações de teatro tal como convencionalmente entendido em termos de enredo, de personagem, de ambiente, de linguagem e de movimento. Os atores não criam "papeis". Funcionam, em vez disso, como meios através dos quais o dramaturgo exprime suas ideias; servem como ícones e imagens. O texto é apenas um pretexto - um cenário" (CONNOR, 2004, p. 112)

O objetivo de Foreman é ilustrar o texto e não desenvolver seu conteúdo, a sensação de tensão e hostilidade é propositada, para que assim, o espectador possa despertar a consciência⁴, um dos princípios de Foreman aplicado em seu teatro experimental. Pelo mesmo motivo, os atores mantêm certa distância de seus personagens, não se metamorfoseando por completo, não se identificando com os papéis a serem desempenhados. O que permite que os personagens se encontrem subordinados aos dispositivos tecnológicos e não ao emocional.

⁴ “[...] essa concentração no processo - na qualidade de ser produzida, artificial, de uma obra - é uma tentativa de tornar o público mais consciente dos eventos do teatro do que ele costuma. É a ideia de estar no teatro que constitui o impulso por trás da ênfase de Foreman no caráter imediato da relação do público com o evento teatral” (MARRANCA apud CONNOR, 2004, p. 117).

Os recursos tecnológicos em *Zomboid!* assumem um papel fundamental. Os espectadores se encontram em confronto com as mídias e, assim, são estimulados a não perderem a consciência de si, do tempo e do lugar de exibição. Essa estratégia contribui para que o espectador permaneça ciente de que a ilusão apresentada é de fato ilusão, mantendo o espectador consciente dos meios e recursos utilizados para a sua criação. Como afirma Pavis, “[...] às vezes, o uso da mídia é claramente mais crítico e combativo. Como se a mídia abandonasse sua função ilustrativa e sedativa para confrontar-se com a realidade ambiente e provocar o espectador no seu conforto midiático.” (PAVIS, 2010, p. 192). Foreman trabalha as mídias digitais como parte do processo e não de uma mídia acabada, visto que também sofre intervenções de acordo com a manipulação dos elementos colocados em cena ao longo do tempo. Lehman assim se refere ao processo-tempo,

Duração, instantaneidade, simultaneidade e irrepitibilidade se tornam experiências temporais em uma arte que não mais se limita a apresentar o resultado final de sua criação secreta, mas passa a valorizar o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento ‘teatral’. A tarefa do espectador deixa de ser reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida. (LEHMANN, 2007, p. 224)

Através das fotografias, dos objetos, do áudio, da iluminação, do vídeo, dispostos no jogo cênico, o espectador experimenta a cena sobre sua própria perspectiva. Foreman coloca os elementos em jogo, para que o espectador complete o seu ato de criação através da experimentação individual. A experimentação individual também é central no teatro de Stein. O experimento se completa por meio das propostas dos autores em conjunto com a observação do público, que é instigado a apreciar com maior atenção os efeitos gerados em si mesmos ao estarem sujeitos às combinações propostas no jogo cênico. “Toda arte que se produz, é produzida com lacunas, são essas fraturas que impulsionam as pessoas a se moverem.” (DUCHAMP, 2004, p. 74). Barthes assim descreve o teatro de vanguarda, que pode ser atribuído ao teatro de Foreman e Stein,

Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente um teatro da linguagem, em que a própria palavra é dada como espetáculo (BARTHES, 2007, p. 301).

Quanto aos aspectos cenográficos, em *Zomboid!* são colocadas cordas esticadas ao longo do palco e objetos em diferentes escalas. Ambos, juntos com a projeção, são usados como obstáculos de visualização. Linhas simples, verticais e horizontais, e objetos de cores básicas, tais como preto, cinza, vermelho e branco, são utilizadas no palco para criar efeitos e imagens abstratas. Através dessa cenografia o espaço se divide em várias partes, colocando em evidência o uso de ângulos, a fim de criar várias perspectivas visuais, para que cada espectador alcance sua própria percepção do palco. Os mais variados dispositivos, figuras, objetos, ruídos, iluminação voltada para o público, música, vozes gravadas e atuação formam um sistema organizado de autorreflexão, que faz com que o público perceba o que aconteceu no palco de acordo com o ponto de vista pessoal, aplicações características do teatro de Foreman. Essas novas técnicas teatrais, além de criar efeitos visualmente espetaculares, ajudam a entender o propósito e o significado da criatividade na arte performática.

[...] essa concentração no processo - na qualidade de ser produzida, artificial, de uma obra - é uma tentativa de tornar o público mais consciente dos eventos do teatro do que ele costuma. É a ideia de estar no teatro que constitui o impulso por trás da ênfase de Foreman no caráter imediato da relação do público com o evento teatral. (CONNOR, 2004, p. 113)

Através de sua técnica cinematográfica adaptada do cinema para o palco, Foreman cria várias perspectivas de enquadramento. Essas cenas enquadradas, compostas de imagens visuais, se transformam continuamente criando o efeito de montagem. Ao invés de simplesmente reproduzir o processo da cena do filme, Foreman reimagina o cinema em termos de perspectivas teatrais. A reprodução do áudio gravado contribui para controlar o ritmo do espetáculo, e quando misturado com outros elementos, cria uma experiência diferenciada. O texto projetado no palco e os conjuntos em movimento ilustram o processo. O uso da câmera, filmes, fotos, pinturas e a projeção, cuja função é separar o público do efeito de alienação, possibilitam as múltiplas impressões da cena no palco, efeito teatral considerado importante. Nesse processo, o objetivo não é ver, ouvir e entender, mas perceber e refletir.

Os espectadores são provocados a observar de que maneira os dispositivos digitais são distorcidos, exagerados e deslocados. Não se trata de observar a coisa em si, mas o que está entre esses aparatos e a performance, intervalos, lacunas, relações e ritmos. A importância atribuída por Foreman às imagens em seu teatro faz de suas contribuições um novo estilo teatral performático. Ao invocar a criação de diversos dispositivos visuais no palco, a adaptação e apropriação dos elementos tecnológicos se torna crucial para a inovação teatral em suas obras.

[...] uma encenação de Richard Foreman, onde a cena sempre joga com ela mesma, num diálogo de possíveis entre o ali presente e o ausente, o referente e o referido. A obra, assim, é aberta às interpretações que possam lhes atribuir os espectadores - e, com quase certeza, serão tantas tais leituras quantos os espectadores presentes. (MOSTAÇO *In*: MENDES (org), 2011, p. 58)

Através dos meios estéticos, ritmo e composição, evento e paradoxo, Foreman tenta sintonizar o eu individual do espectador frente à verdade manifestada por todas as coisas que ecoam e refletem todas as outras coisas ao serem colocadas em relação, mostrando como tudo se reflete em tudo. Ao tentar mostrar como as coisas são por si mesmas, Foreman tenta confrontar o espectador com o dilema de que o ser humano é dividido entre autodisciplina e indisciplina. O sujeito oscila entre um sistema interno que torna a vida civilizada, ao mesmo tempo em que suprime a loucura impulsiva que também faz parte do ser humano. Para libertar os cinco performers de seus próprios hábitos, torná-los sensíveis e alertas ao que ocorre invisivelmente no mundo, as vendas em *Zomboid!* são introduzidas para que os atores não pertençam a nenhum dos dois mundos apresentados simultaneamente no palco e na tela, invocando todos os impulsos que invisivelmente são suavizados pela mentira relativa. É também a partir do elemento da venda que se observa a influência dos atores da projeção sobre os performers ao vivo.

O objetivo estético de *Zomboid!*, portanto, é construir um mundo de pequenos aglomerados de imagens, apropriações e ideias que se manifestam diante do espectador, quase da mesma forma de como os eventos se manifestam no mundo real. Segundo Foreman, para que os espectadores se tornem sensíveis e alertas ao que está invisivelmente acontecendo é necessário que se libertem, tanto do hábito perceptivo, quanto do hábito mental herdado. É preciso que os sujeitos vendem a si mesmos, bloqueando as faculdades normais, de modo que os outros recursos internos sejam forçados a entrar em ação. Gertrude Stein, com toda a sua experimentação consciente e seu radicalismo estrutural, serve de inspiração prática, teórica e conceitual, para

fundamentar as ações experimentais de Richard Foreman. O diretor considera as estratégias de composição formalista, narrativa e outras usadas até então, como estratégias para distorcer a realidade do mundo. Estratégias que estabelecem uma mentira relativa dentro de um contrato social. Cada escolha estaria anulando as demais alternativas, construindo um sistema ilusório que cega os sujeitos para o “todo” que existe fora da consciência humana.

Referência Bibliográfica

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg [et all]. -1. ed.- São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOREMAN, Richard. *Play with Film*. New York: Contra Mundum Press, 2013.

FOREMAN, Richard. *Zomboid! (Film / Performance Project # 1)*. Nova York, 2006. Gravação de vídeo: Visão da câmera 1. Disponível em: https://media.sas.upenn.edu/app/public/watch.php?file_id=215701. Data de acesso: 29/01/2021. Duração: 1h 07m 12s.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gertrude Stein. *O Percevejo*. N. 9. Ano 8, 2000, p. 235-238.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências e Perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, 1940 -. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

CENOGRAFIA EXPANDIDA: O CENÁRIO DE FERNANDO MELLO DA COSTA PARA CARTAS PORTUGUESAS, DE BIA LESSA.

Edson Santiago (M. Sc)

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

edsonsantiago_rj@hotmail.com

Resumo

Este trabalho busca apresentar algumas considerações acerca da cenografia criada por Fernando Mello da Costa para a montagem de *Cartas Portuguesas* (1991), da encenadora Bia Lessa. Interessa-nos discutir os procedimentos empreendidos na criação imagética e espacial do espetáculo engendrada a partir de uma pesquisa experimental. Confrontaremos alguns textos liminares do conceitualismo (FLYNT, 1961; KOSUT, 1969; LEWITT, 1969) – e do experimentalismo (ATTRIDGE, 2018; OITICICA, 1974) a fim de investigarmos a hipótese que as escolhas realizadas pela dupla no processo artístico são de ordem conceitual e seu desdobramento cenográfico, experimental. Para fins metodológicos, utilizaremos como dados sobre a cenografia deste espetáculo o vídeo da encenação, as iconografias da montagem, os discursos de materiais jornalísticos e dos suplementos culturais, coletados nos arquivos históricos do CCBB-RJ.

Palavras-chave: Fernando Mello da Costa, Bia Lessa, cenografia experimental

A floresta invade o palco

Ao observarmos o teatro brasileiro da década de 1980, verificamos o retorno da centralização do processo teatral na figura do encenador, uma maior autonomia da cena em relação ao texto dramático e uma diluição entre as fronteiras artísticas. Este período também foi marcado pelo experimentalismo da linguagem cênica, pelo hibridismo de códigos artístico e pela rejeição de uma teatralidade convencional (FERNANDES, 2013, p. 353).

É justamente nessa década que Fernando Mello da Costa e Bia Lessa iniciaram uma parceria teatral que durou mais de dez anos e trouxe para os palcos uma pesquisa experimental em que o espaço se tornou um elemento fundamental da solução cênica. Fernando foi um artista de múltipla formação: ator, iluminador, aderecista, cenógrafo autodidata, diretor, figurinista. No entanto, foi na cenografia, em mais de trinta anos de profissão, que ele exerceu de forma mais profícua o fazer teatral. Já Bia transita entre diferentes campos artístico: teatro, ópera, cinema, shows, curadoria e criação de exposições, instalações artísticas. Mas é nos palcos que ela se destaca como um dos grandes nomes do teatro brasileiro contemporâneo. Juntos os dois artistas empreenderam uma investigação que buscava verificar como o potencial das artes plásticas poderia

ser aplicado às artes cênicas, o que resultou numa dramaturgia do espaço no qual ele se torna a própria encenação, em outras palavras, a “plástica dos dispositivos cênicos é responsável por uma semantização múltipla, resultante do jogo entre o espaço e os outros elementos da encenação” (GARCIA, 2013, p. 337).

Um dos trabalhos mais exitosos e premiados da dupla foi *Cartas Portuguesas* (1991), no qual Fernando Mello da Costa utilizou elementos orgânicos, da natureza, criando uma espécie de pequena floresta no palco de 60m² do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ).



Fig. 1: Fernando Mello da Costa. Cenografia *Cartas Portuguesas*, 1991.¹

Este trabalho busca apresentar algumas considerações acerca dessa cenografia criada por Fernando para esta montagem. Interessa-nos, em particular, discutir os procedimentos empreendidos na criação imagética e espacial do espetáculo engendrada a partir de uma pesquisa experimental, realizada também em outros trabalhos deles. No teatro, Hans-thies Lehman (2007), em *O Teatro pós-dramático*, aponta que, a partir dos anos 1980, ocorreu uma emancipação dos aspectos visuais da cena em que a visualidade se libertou da primazia do texto dramático e da significação. Não por acaso, neste período, aqui no Brasil, espetáculos como de Gerald Thomas e da própria Bia exploraram a visualidade das encenações como enunciação autônoma em justaposição, confrontação, fragmentação ou até diluição do texto dramático ou literário, propiciando, de certa forma, um maior experimentalismo nas concepções visuais e espaciais desses espetáculos.

Entende-se, aqui, como experimentalismo, a categoria estética que, juntamente com outras categorias como o conceitualismo e hibridismo, marcaram a transição nas artes visuais do moderno para o contemporâneo. Tais categorias parece-nos ser fundamentais para abordar a opção da dupla Fernando e Bia de ocupar um espaço tradicional como o Teatro I, do CCBB-RJ, com troncos, arbustos, diversos tipos de gramas e capins, além de um riacho, criando uma verdadeira floresta no palco, cuja finalidade era encenar as cinco cartas escritas pela religiosa Sórora Mariana Alcoforado, destinada a um jovem oficial francês, no século XII, que a seduziu e nunca mais regressou. A sugestão de um espaço amplo como de uma floresta contrasta com situação de enclausuramento pela qual passa a religiosa. No entanto, esse aprisionamento seria de ordem psicológica ou de ordem física? Seria a cenografia proposta para esse espetáculo um retorno do realismo ilusionista recorrente no final do século XIX e início do XX? Caso não, por que não realizá-lo em um *site specific*? Por que a escolha de um espaço tradicional? Qual seria o motivo de introduzir materiais orgânicos e não simbólicos em um espaço institucional e tradicional como o CCBB-RJ? Nossa hipótese é que a questão das escolhas realizadas pela dupla é de ordem conceitual e seu desdobramento cenográfico, experimental.

¹ Disponível em: <<https://fernando-mello-da-costa.negocio.site>>

A fim de investigarmos a razoabilidade de nossa hipótese, confrontaremos alguns textos liminares do conceitualismo – Flynt, H. 1961; Kosuth, J. 1969; Lewitt, 1969 – e do experimentalismo - Attridge, D. 2018, Oiticica, H. 1974. Para fins metodológicos, utilizaremos como fonte essencial de busca e apreensão de dados sobre a cenografia deste espetáculo o vídeo da encenação, as iconografias da montagem, os discursos de materiais jornalísticos e dos suplementos culturais, coletados nos arquivos históricos do CCBB-RJ.

A cenografia enquanto estado de invenção

Antes mesmo de Fernando e Bia hibridizarem o território das artes cênicas através de uma linguagem fortemente plástica nos palcos, a Arte Conceitual, na década de 1960, já explorava a mudança de paradigmas estéticos e filosóficos no âmbito das artes visuais, ao valorizar mais linguagem, em detrimento da forma, na criação de uma obra de arte. Em *Essay: Concept Art* o músico, filósofo, escritor e ativista Henry Flynt (1961) relaciona o conceito à filosofia da linguagem e opõe-se ao pensamento platônico que associa um nome à sua intenção, desconsiderando a relação subjetiva entre o nome e a coisa em si: “Concept art” is first of all an art of which the material is “concepts” as the material of for ex. music is sound. Since “concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language (FLYNT, 1961, p. 1).

Segundo o artista há vários significantes para um mesmo significado e tal afirmação torna-se mais evidente na obra *Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth (1965), uma vez que nesta obra conseguimos perceber diferentes possibilidades de existência para o mesmo conceito. O próprio artista conceitual Kosuth (2008) em *A arte depois da filosofia* corrobora do mesmo pensamento quando defende que é mais importante pensar a obra do que a realização da obra em si. Ele também defende a obra de arte enquanto funcionamento num dado contexto artístico e não na sua aparência, ele exemplifica afirmando que o valor da arte cubista está na introdução de uma ideia no âmbito artístico e não de uma forma física. O artista ainda critica os formalistas pelo fato deles não questionarem a natureza da arte. Segundo ele, a arte é conceitual por natureza, tal ideia torna-se explícita quando ele cita o trabalho de Marcel Duchamp:

Com o *readymade* não-assistido, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança - de "aparência" para "concepção"- foi o começo da arte "moderna" e o começo da arte "Conceitual". Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 2008, p. 217).

A valorização da obra enquanto conceito também aparece no texto do artista Sol Lewitt (2006, pp. 206-207) intitulado *Sentenças sobre Arte Conceitual*, das trinta e cinco sentenças propostas pelo artista, podemos destacar a décima em que ele afirma: “Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico.”, nessa afirmação mais uma vez podemos observar não só a ideia como a própria obra, mas também a desmaterialização da obra de arte em si. Outra sentença profícua para o pensamento sobre a arte conceitual é a vigésima sétima, quando ele afirma: “O conceito de um trabalho de arte pode envolver a matéria da peça ou o processo pelo qual ela é feita.”. Nesta sentença já é possível perceber uma valorização do processo em detrimento da conclusão de um produto artístico.

No pensamento dos três artistas podemos verificar a arte conceitual enquanto uma reação à forma, isto é, ao formalismo na arte. No conceitualismo a linguagem passa a ser bastante valorizada e discussão deixa de ser a arte em si, como acontecia na arte moderna, e passa a ser sobre as formas de realidade e de entender o mundo. A arte conceitual, tal qual formulada pelos pensadores citados, assemelha-se à pesquisa visual

desenvolvida por Fernando da Mello Costa e Bia Lessa em uma série de espetáculos intitulados *exercícios*, a própria nomenclatura já denuncia o caráter processual do trabalho. Outra questão que aproxima ao trabalho da dupla desta arte feita de conceitos é o fato de a plasticidade cênica ter como base o pensamento, o qual Lessa (2021: 15:05m-15:45m) chama de “conteúdo”, ela afirma: “A forma para mim é resultado de um conteúdo... há que ter conteúdo... e o conteúdo te faz chegar uma forma de representá-lo, forma essa que se traduz numa estética, estética essa que você desconhecia”. Na afirmação da artista fica evidente que a dramaturgia visual dos seus espetáculos é formulada a partir de um pensamento que se desdobra em forma, forma essa que nos espetáculos de Lessa se constitui como canal independente de enunciação, isto é, não está subordinado a nenhum elemento da encenação.

Outra categoria estética presente no trabalho de Bia e Fernando é o experimentalismo, segundo o pesquisador Derek Attridge (2021), no seu texto *What Do We Mean by Experimental Art?* tal categoria seria de uma complexa e difícil definição. Por meio de contraexemplos, ele mostra o risco do tornar o termo estável por meio de um único conceito, por isso ele aponta para algumas possibilidades daquilo que poderia ser chamado como experimental, como: correr risco, ir no limite do que pode ser alcançado, envolver-se numa processo tentativa e erro, não ter totalmente o controle sobre o processo, em outras palavras, não saber qual será o resultado do trabalho artístico. Esta abordagem aponta para um estado investigativo, podemos também observar na arte experimental um certo criticismo em relação à arte tradicional, uma ênfase na dimensão temporal, valorização do processo, a presença de resíduos e, em alguns casos, uso de elementos orgânicos, assim como o seu desdobramento em obras impuras, ou seja, a aberta a contaminações e hibridizações.

Já Hélio Oiticica (1972), em *Experimentar o Experimental*, aponta o experimentalismo como um estado de invenção que incorpora um contínuo exercício crítico em aberto, que recusa a unidade formal, que mantém uma estrutura móvel, que estabelece uma relação direta com o mundo, com o aqui e agora, que favorece uma multiplicidade de possibilidades e experiências.

O experimental é justamente a capacidade que as pessoas têm de inventar sem diluir, sem copiar, é a capacidade que a pessoa tem de entrar num estado de invenção, que é o experimental e ele tem a tendência de ser simultâneo, há vários níveis de experimentalidade quantos indivíduos pode haver. A emergência do que o Sartre chama de coletivo é exatamente essa capacidade que as pessoas têm em poder entrar no estado de invenção, de experimentar, a capacidade de experimental é o que pode fazer com que cada pessoa entre no estado de invenção e daí possa emergir uma coletividade. (OITICICA apud FIGUEIREDO, 2008, p. 39)

É válido destacar que o estado de invenção é diferente do estado de criação, pois enquanto o primeiro trabalha a partir de algo concreto, já existente, o segundo produziria algo novo, a novidade pela novidade. Tanto Oiticica (2008) quanto Attridge (2021) parecem indicar o experimentalismo não como portador de uma novidade em si, mas como uma postura investigativa, crítica e que estabelece uma relação direta com o mundo e com as coisas. É nesse sentido que podemos aproximar as cenografias de Fernando Mello da Costa, desenvolvidas para encenações de Bia Lessa, como experimentais. Esse estado investigativo/experimental aparece, por exemplo, no uso do espaço aérea do palco, como aponta Flora Sussekind (1992) em a *Imaginação Monológica*. Mas também aparece em *Cartas Portuguesas* (1991) quando a dupla em uma pesquisa cênica, em “estado de invenção”, decide deslocar algo concreto, já existente, como material orgânico oriundo da própria natureza para o palco do CCBB-RJ, o que provoca uma abertura da

cenografia para um estado de impureza, de presentificação, de múltiplas possibilidades de experiências, de incompletude e, por fim, de expansão.

A cenografia expandida de *Cartas Portuguesas*

O experimentalismo talvez nos ajude a compreender a opção de Fernando e Bia em utilizar troncos mortos de fícus, pesando cada um mais de uma tonelada, troncos de acácia, 25 arbustos vivos de fícus, 23 ligrantos, 16 ararias, gérberras, diversos tipos de gramas e capins, além de um riacho, criando uma verdadeira floresta no palco do CCBB-RJ. O caráter investigativo/experimental da encenação e da cenografia permite romper e diluir as fronteiras entre: performativa e ficcional; linguagem plástica e teatral, natureza e espaço institucional; orgânico e metafórico; interior e exterior, todos esses elementos se sobrepõe, tencionam-se e hibridizam-se em *Cartas Portuguesas*.

Logo no início do espetáculo, se ouve uma voz em off que afirma: “assistiremos a uma demonstração de alta fidelidade, onde graves e agudos não estão perfeitos”. O desajuste não se encontra apenas na diferença entre os timbres das duas atrizes que representam as cinco cartas de amor de Alcaforado, mas também na cenografia que, composta de uma materialidade orgânica: água, lama, árvore, contrasta com a artificialidade do que se encena no palco, impedindo dessa forma qualquer possibilidade de um realismo ilusionista tal qual praticado no século XIX (FERNANDES, 2013, p. 339).

No entanto, como aponta Maria Helena Werneck, mesmo não tendo teor descritivo, a visualidade cenográfica não deixa materializar uma paixão que “ flui, se intensifica e se esgota”, revelando um interior que se exterioriza, deslocando, dessa forma, a perspectiva de clausura, separação, fechamento, em que passa a personagem para a de uma aproximação, exposição de “abertura a um único limite, o do céu sobre a floresta [...]” (WERNECK, 2010, pp. 3-4). O que percebemos são tensionamentos e justaposições constantes, o mesmo espaço aberto que dilui a ideia de clausura, reforça uma prisão interior, de ordem psicológica, quando a personagem se martiriza com a manipulação de elementos da natureza como lama, água, terra, dissolvendo o caráter representacional em prol de um ato performativo, tal qual formulada por Josette Féral (2008), no conceito de teatro performativo. Esse tipo de teatro instauraria um jogo discursivo de múltiplas formas - visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas - em que a referencialidade, a estrutura narrativa, a ficção e ilusão cênica seriam desestabilizadas.

Enquanto dizem suas falas, que podem ir do literário ao folhetim [...] são capazes de se cobrir de barro, de se desnudar, de enfiar o rosto no chão ou em água suja, de atuar com as roupas encharcadas. Enfim, um [...] envolvimento das atrizes com a proposta da diretora: o martírio de uma paixão que desconhece os limites de tempo e espaço (CAMBARÁ, 1991).

O jogo entre interior e exterior se expande para o âmbito além da encenação, pois a matéria da natureza é retirada de um espaço aberto e enclausurada no palco institucional do CCBB, sendo ela viva, tenciona e coloca em perigo a própria arquitetura do lugar e nos faz lembrar do conceito de *entropia* presente na obra *Formlees*, de Rosiland Kraus (1997), e também das obras de artes efêmeras, informes, sendo elas de natureza orgânica ou não, como aponta o conceito, percebemos em algumas delas uma medida de desordem crescente em um sistema, uma perda irrecuperável que provoca a decrepitude gradual da forma, opera pela degradação, pela redundância, pela acumulação, pela inversão, pelo rasgo, pela falta de elasticidade, pela “sujeira” na mensagem, pelo desgaste, assim como pelo subuso ou não consumo. Em última instância, a

própria cenografia e o edifício teatral do CCBB seriam destruídos pela expansão da materialidade orgânica presente na obra, o que problematiza certa visão tradicional da cenografia enquanto elemento passivo, simbólico e representacional subordinado a um texto dramático ou uma encenação. Neste caso, a cenografia, literalmente viva, se expande, muda gradualmente de forma, gera odor, convive com insetos, minhocas e, exige, por fim, uma abertura de sentido tanto dos atores quanto do público. A encenação deste espetáculo num *site specific*, por exemplo, diluiria a fricção entre interior e exterior, representação e presentificação, instituição tradicional e obra de natureza orgânica. No *site specific*, a obra e lugar são indissociáveis, sendo ela criada a partir ou para o próprio espaço em que habita, sobre *site specific*, Zalinda Cartaxo (2009, pág. 4) afirma: “a obra de site specific dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site specific* considera os elementos constitutivos do lugar: as suas dimensões e condições físicas.” Como podemos observar no trecho citado, o *site specific* incorpora o lugar. Não é o caso da cenografia de *Cartas Portuguesas* que parece criar uma relação de desequilíbrio, de antagonismo, até mesmo de estranhamento em relação ao palco italiano e ao próprio edifício institucional na qual está inserida, o que nos faz lembrar da voz em off do início da encenação: “onde graves e agudos não estão perfeitos”.

Se ampliarmos a discussão para além do âmbito artístico, verificaremos que cenografia cujo os elemento orgânicos são oriundos de uma mata atlântica - hoje extinta em sua grande parte assim como a vegetação de restinga e litorânea - era predominante no lugar onde atualmente se encontra o CCBB-RJ, no centro de uma grande metrópole que é a cidade do Rio de Janeiro. Pode-se observar, portanto, que não só a paixão encenada desconhece os limites de tempo e espaço, há sobreposições de tempos e espaços devido a pura presença desta cenografia/mata viva naquele sítio onde ocorre a encenação. O que nos remete outro tipo de obra artística, o *site-oriented* em que os aspectos socioculturais prevalecem em relação às dimensões físicas, como aponta Cartaxo:

Se, de início, o *site-oriented* caracterizava-se pela crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a ênfase no mundo e na vida cotidiana, em que temas como a crise ecológica, habitacional, sexual, racial etc. revelam o engajamento político-social da arte. As obras *site-oriented*, portanto, ocupam espaços não institucionais buscando uma relação de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia etc.), configurando-se, assim, como um campo de conhecimento intelectual e cultural. (CARTAXO, 2009, p. 5).

Embora a cenografia de *Cartas Portuguesas* não seja propriamente uma obra de *site-oriented* e nem a temática da encenação enfatize os aspectos socioculturais, ainda sim o simples ato de deslocamento da mata atlântica para aquela região onde se encontra o prédio do CCBB-RJ, já agencia uma relação interdisciplinar que engloba as questões ecológicas, urbanísticas, sociais e políticas.



Fig. 2 - Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqüeduto de Santa Teresa, 1790. Leandro Joaquim.²

² Óleo sobre tela. 105,00 cm x 86,00 cm *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14163/vista-da-lagoa-do-boqueirao-e-do-aqueduto-de-santa-teresa>> Visto em: 1 out. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



Fig. 4 - Localização do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Fonte: Google Maps.

Conclusão: a cenografia que brota e que se expande para muitas possibilidades

Assim como a arte experimental aberta ao espírito investigativo, em um estado constante de invenção que favorece uma multiplicidade de possibilidades e experiências, a cenografia de Fernando Mello da Costa para *Cartas Portuguesas*, de Bia Lessa, que surgiu a partir de um processo de pesquisa de hibridização entre artes plásticas e cênicas, expande-se, multiplica-se em sobreposições e tencionamentos: é metafórica e representativa quando alude a uma paixão desmedida, é presentificação quando dilui o artificialismo do que representado com a sua materialidade orgânica, é cultural e política, quando a mata atlântica retorna para o seu local de origem, lugar este hoje modificado pelo concreto urbano de uma grande metrópole.

Helio Oiticica (1972 apud Reinaldim e Sommer, 2020, pág. 39) em experimentar o experimental afirma: “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades”, possibilidades é que não faltam na cenografia expandida e experimental de Fernando e Bia para *Cartas Portuguesas*: desequilíbrio, tensão, hibridização, um interior que se exterioriza e um exterior que se interioriza, teatro, performance, representação, artes plástica, matéria da natureza, arquitetura, arte, vida, afinal, quais são mesmos os limites da arte experimental?

Referências Bibliográficas

ATTRIDGE, Derek. What Do We Mean by Experimental Art ? *Angles: new perspectives on the Anglophone world* [Online], Paris, n. 6, 2018. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/angles/pdf/962>>. Visto em: 08 jul. 2021.

CARDOSO, Ivan. “Entrevista Hélio Oiticica para o filme HO (janeiro de 1979)” In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O Percevejo Online*, 1. 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.1>>. Visto em: 09 jul. 2021.

COSTA, Fernando. (2019). Site oficial do cenógrafo. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://fernando-mello-da-costa.negocio.site/#details>> Visto em: 12 set. 2020.

FLYNT, Henry. *Essay: Concept Art*. 1961. Disponível em: <http://digitalmedia.arts.ufl.edu/~jack/home/images/0/0c/Concept_Art.pdf> Visto em: 10 jul. 2021.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da Filosofia In: FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 210-234, 2008.

LESSA, Bia. *Aula inaugural do Departamento de Letras*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2021. Online (92 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3sEV2kv3V0Q&t=1845s>>. Visto em: 20 ago. 2021.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual In: FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília, *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 205-207, 2006.

“A verdadeira autoria das Cartas Portuguesas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 ago. 1991.

“Floresta e riacho no centro do Rio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1991

“Sem limite de tempo e espaço”. *Revista Visão, São Paulo*, 11 set. 1991.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

BIOMÉTRICOS – A CIDADE COMO PALCO

Heder Braga (M.Sc)

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

heder_braga@hotmail.com

Resumo

Neste escrito, iremos dialogar com o projeto *Biométricos*, da Cia teatral *Visões Úteis*¹ através da trilogia: *Biométricos Rua*, *Biométricos Mira* e *Biométricos Parque*, que inclui teatro, performance, música, entretenimento, tecnologia e desporto. Cada uma das propostas sustenta características muito distintas, no entanto estão direcionadas a um tema em comum: o esforço físico. Este estudo se destina a discutir o processo de criação deste projeto a partir de um olhar próximo como *performer* e espectador. E, ainda, com base em informações de Ana Vitorino, uma das diretoras do projeto, que em uma entrevista informal, falou sobre o processo de criação coletiva, a integração dos temas e ainda sobre todos os aspectos em torno destes três espetáculos. Com objetivo de refletir e tentar compreender a influência e importância, visamos identificar neste projeto os elementos do teatro de performance e teatralidade, sempre com um testemunho de plateia participante.

Palavras-chaves: teatro, cidade, performance

A atividade *Biométricos Rua* discute a influência da tecnologia em benefício da arte ao propor aos participantes um desafio físico com gerenciamento de tempo para cumprimento dos objetivos oferecidos. De posse de um aplicativo instalado em um *smartphone*, o público recebe a missão de encontrar códigos de barras (*QR Codes*)² orientados por um mapa que indicam os pontos onde esses códigos estão afixados. Durante o trajeto, bandas sonoras são acionadas pelo aplicativo, com estímulos filosóficos e informações para motivar ou promover a reflexão dos participantes.

A proposta *Biométricos Mira* foca na estética do esforço físico. Em um galpão foram reunidos diversos convidados, que atuam em áreas diferentes. Assim, artista, operário, atleta, com diferentes biótipos, tinham

¹ O grupo *Visões Úteis* é um projeto artístico, de origem teatral, sediado no Porto e criado em 1994. Projeto marcadamente de autor que se autoproduz. Trata-se de um projeto pluridisciplinar, com uma direção partilhada e partilha de metodologias de trabalho colaborativas que convocam uma especial participação de toda a equipe artística, e do público.

² Eles são uma espécie de evolução dos códigos de barras tradicionais, ordenando as informações em uma matriz de duas dimensões. Com isso, eles são capazes de armazenar até 100 vezes mais dados e caracteres do que os tradicionais códigos de barras de apenas um 1D.

seus dados biométricos coletados enquanto praticavam suas atividades habituais. Essa atividade era monitorada periodicamente através de aparelhos diversos e os dados eram lançados em um quadro para que o público pudesse comparar a biometria entre os participantes. Lembrando que na entrada do galpão, um profissional de saúde coletava e anotava os dados biométricos do público em uma ficha. Nesta empreitada, os espectadores também poderiam comparar seus dados biométricos com os dois artistas desta ação.

Biométricos Parque: um jogo performático. Como parte das atrações da tradicional festa de Serralves, esse trabalho propunha um jogo irreverente onde dois times, com cinco componentes cada. Esses times eram constituídos pelo público que se inscrevia para participar do jogo. O objetivo era colocar bolas coloridas em uma caixa que tinha quatro faces. Em cada uma das faces estava impresso o nome de uma cor. Nem todas as bolas tinham cores correspondentes às cores escritas no compartimento. Para pontuar era necessário que o compartimento da caixa, impressa com o nome correspondente à cor da bola, estivesse virada para o jogador. Para tornar o desafio ainda mais complexo, os componentes dos times usavam óculos com filtros nas cores azul, vermelho ou amarelo. Tais filtros alteravam a percepção das cores reais. Ao carregar a bola em uma das mãos o participante era impedido pela equipe adversária com auxílio de um macarrão de piscina, usado para derrubar a bola das mãos do adversário. O jogo performático³ instigava a construção de diversas estratégias, estimulava a concentração dos componentes e a habilidade para realizar o trabalho em equipe e cumprir a tarefa.

Diante do contexto previamente relatado, buscaremos compreender as relações estabelecidas entre os trabalhos realizados pela Companhia *Visões Úteis* no projeto *Biométricos*, com o uso da tecnologia, da *performance* e da teatralidade para verificar até onde essas atividades, configuradas em espaços e propostas diferentes, podem estimular e desafiar o espectador. “A teatralidade é essencialmente humana. Todo mundo tem dentro de si o ator e o espectador. Representar num 'espaço estético', seja na rua ou no palco, dá maior capacidade de auto-observação. Por isso é político e terapêutico.” (BOAL, 1991).

B10m37r1c05⁴ Rua, a Cidade e a tecnologia



Fig. 1 - Código QR e smartphone com o aplicativo *Biométricos*. Imagem retirada do vídeo disponível no site da Cia.Visões Úteis

³ Jogo performático ou “Jogo Performativo”; relativo ao ator/performer e aos aspectos de *jogo* observados no discurso do entorno da *performance*; 1. Colocar-se em jogo de cena considerando toda a sua previsibilidade e a imprevisibilidade; 2. Absorver os acidentes que acontecem no ato vivo do jogo de cena; 3. Considerar tanto os traços ficcionais quanto os biográficos; ou seja, o ator/performer joga desempenhando pelo menos duas linhas de ações: o personagem ficcional e a sua própria biografia; 4. Consciência de estar em um lugar instável e, por isso, em risco – o que gera um estado de prontidão para jogar com tudo o que ocorrer no “aqui e agora”. Verbetes referente à disciplina “Encenações em Jogo: Experimentos de Criação e Aprendizagem do Teatro Contemporâneo” – Prof. Marcos Bulhões Martins – PPGAC – ECA/USP, 2012.

⁴ Linguagem “hacker” ou leet: é a substituição de letras por números, sendo possível escrever mensagens cifradas com pouca dificuldade dessa maneira. As mensagens nesse nível podem tranquilamente ser “traduzidas”.

No *Biométricos Rua*, o participante é motivado a se dirigir para um conjunto de estações, espalhadas pelo centro do Porto. No ato da inscrição, cada participante recebe um mapa e pode escolher uma rota para seguir. O desafio é a validação dos códigos QR Biométricos que estão distribuídos em diversos pontos do percurso sinalizados no mapa. Além das estações obrigatórias, existem os “pontos de esforço”, estes são os locais com difícil acesso que implicam uma demanda física um pouco maior e que atribuem pontos extras ao desafio. Já nos “pontos de calma” a localização dos códigos era fornecida muitas vezes por áudios. Tais bandas sonoras reproduziam vozes que orientavam os participantes ou faziam comentários de vertente filosófica ou reflexiva. Em no máximo duas horas, os competidores deveriam concluir os pontos obrigatórios e conquistar o maior número de validações possíveis para garantir a pontuação fornecida nos “pontos de calma”, e “pontos de esforços”. Os menores tempos na execução da tarefa, e os melhores pontos, entram num ranking disponibilizado no site da companhia. Tal performance exige empenho físico e ganha ares de game, na medida em que a oportunidade de participar e cumprir as metas setorna um desafio pessoal, com objetivo de romper os limites pessoais.

A integração do instrumento eletrônico e a disponibilização de um *smartphone* com um aplicativo que fornece a cronometragem com o tempo de prova, contabiliza os pontos e valida seus códigos QR. Trazendo uma sofisticação que não corresponde a complexidade conceitual do trabalho. O uso do aparato eletrônico não torna um trabalho de performance mais sofisticado. A tecnologia surge no âmbito de aliar a experiência do desafio à experiência tecnológica, sem transformá-la no tema principal da *performance*.

A ideia é aparentemente levar ao universo da arte, a mesma relação que o espectador tem com a tecnologia fora dele. É de algum modo fazer reconhecer que as atividades artísticas, não é um mundo a parte. Se antes era inadmissível o uso de um celular por parte de um espectador, durante uma apresentação artística, hoje é um acontecimento muito natural, e por que não utilizar esse recurso em favor da arte? Porque não utilizar seus recursos para fomentar a relação com o teatro, a *performance*, e com as atividades artísticas em geral? Por que não adequarmos ao mundo tecnológico que vivemos? Talvez por perceber que o teatro tenha sua própria linguagem e que ela não é imutável, tenha sido um dos caminhos encontrado pelo coletivo artístico *Visões Úteis* para criar entre o teatro e a tecnologia uma relação menos sagrada e mais palpável.

Com foco na *performance* nesta na ação, a tecnologia vem como acessório de relevância significativa. Não trata de utilizar aparelhos tecnológicos que complementem a cena (mesmo que esses criem inúmeras possibilidades de criação no teatro), mas de investigar como a tecnologia afeta e auxilia a cena. Para o desafio do *Biométricos Rua*, a tecnologia desassociada do empenho físico, agilidade, e gerenciamento de tempo, não dariam ao competidor resultados significativos no cumprimento dos objetivos.

Na execução do desafio, faz nascer um espírito competidor, onde a determinação de encontrar os pontos estabelecidos de forma rápida para que se possa entregar o melhor resultado passa a ser algo muito forte. Estive realizando o percurso por duas vezes. Na primeira vez, sem o conhecimento prévio dos locais, e sem perceber quais melhores trajetos para se chegar as estações e aos pontos, deste modo o risco de se perder pelo caminho é grande e com isso perde-se muito tempo.

Na segunda tentativa tudo parecia mais claro, e a vontade de superar a marca anterior e se fixar entre os primeiros do ranking, dava força para alcançar os códigos espalhados pelo centro da cidade do Porto. O trajeto pareceria ter um pouco mais de lógica, e não era admissível dar margem para o cansaço, o que faz valer o argumento do livro organizado por Zeca Ligiéro, *Performance e Antropologia de Richard Schechner*

que diz: Jogar é um estado de humor, uma atividade e um comportamento incorporado inseparável dos jogadores. (LIGIÉRO, 2012 p. 96) firmado neste raciocínio, consegui finalizar a segunda tentativa no desafio com uma hora dezessete minutos e com a contabilização de 300 pontos adquiridos nos pontos de calma e pontos de esforços. O melhor desempenho do que o realizado na prova anterior, traz uma sensação de superação pessoal, e nos dá a possibilidade de repensar o efeito de performatividade, que se estrutura na base de fazer e não de representar, um mix de ação, vivência, resultados, e no caso do projeto *Biométricos Rua*, a relação com esforço físico dá ao participante capacidade de reconhecer melhor seu corpo, suas limitações. Tal conhecimento faz com que você use os agentes favorecedores em prol do resultado final, driblando as limitações para que não venham interferir ou prejudicar o resultado.

A cidade do Porto como palco. A arquitetura, as ruas, os espaços públicos eram fortemente integrados a essa ação. Ao escolher os caminhos para chegar em determinado ponto, você também estava de alguma forma construindo a narrativa de sua experiência. A cidade, as pessoas, a arquitetura era o cenário, para essa vivência, a cada ponto de chegada você tinha a possibilidade de conhecer, ou reconhecer um espaço importante da cidade e com isso percebê-lo como um lugar teatral, ressignificado e integrado a esse procedimento. Neste sentido, este trabalho faz do participante um co-autor de uma peça única, onde o próprio deve definir prioridades, trajetos e estratégias, escrevendo a sua dramaturgia com envolvimento particular que é marcado pela sua relação com a cidade entre as paisagens dos caminhos que escolheu seguir e com a sua compreensão e os estímulos sonoros emitido pelo componente tecnológico. Uma experiência em que arte e cidade se funde com o jogo.

Biométricos Mira e a beleza do esforço

O *Biométricos Mira* reuniu profissionais de vários segmentos como: Ester Alves (1981), ultramaratonista; João Tiago Fernandes (1980) ilustrador, músico e realizador de animação; Isabel do Carmo (1940), médica endocrinologista e ativista política; Inês de Carvalho (1977), artista visual; NEFUP – Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto (1982); Antônio Fonseca (1953), ator; Alexandre Viegas (1967), operário da construção civil; Jorge Palinhos (1977) kendo; Conceição Martins (1949) operaria da indústria da cortiça. O que eles têm em comum? A beleza no esforço das suas respectivas atividades.

Durante três horas reunidos no espaço Mira⁵, os profissionais convidados tinham a façanha de exercerem durante este período suas respectivas atividades, sendo eles observado pelos visitantes do espaço. No período em que ocorriam essas atividades os dados biométricos eram sondados e disponibilizados em um quadro para que o público pudesse comparar a sua biometria com a dos profissionais em atividade.

Ao observar o conjunto de ações que compunha aquela ação, conseguíamos compreender a beleza individual de cada uma das tarefas e a destreza com que cada um realizava as ações para qual estavam designados. No entanto, era curioso compreender as ações que ocorriam simultaneamente. Uma profissional separava rolhas por espessura, com destreza e uma agilidade que lhe proporcionava quase que um movimento previamente coreografado. Logo ao lado da seletora de rolhas, havia uma ultramaratonista, que corria na esteira ergométrica, em velocidade acelerada e com fluxo de transpiração mínima, parecendo não manifestar grande esforço para exercer essa atividade. Mais adiante um ilustrador, com olhar atento e habilidade motora

⁵ O espaço MIRA ocupa um dos onze armazéns da rua de Miraflor (Campanhã) que já albergaram carvão, vinho e comércios vários. Um espaço de debates, encontros, teatro e workshops.

para desenhar as cenas que se formavam ao seu redor. A sua frente, um praticante de artes marciais que através de movimentos repetitivos e regulares auferia golpes de kendô em um boneco. E ainda uma artista plástica trabalhando em uma pintura numa grande tela, com leveza nos traços.

Todos esses esforços permeados por interação de um coral que cantava, com interferência de um ator que recitava fragmentos do *Os Lusíadas*, e ainda talvez a mais surpreendente das ações naquele contexto, o traslado de um operário da construção civil que transportava sacos de cimento e tijolos cruzando todo o espaço onde ocorria as atividades acima citadas.

Era notadamente bela toda a ação, mas porque o reconhecimento de alguns esforços é maior que de outros? Qual a justificativa para que o monitoramento da artista plástica que aparentemente usaria da calma e da concentração para realizar seu trabalho, por vezes tinha suas acelerações cardíacas, e pressão arterial superiores ao do ator que ardentemente declamava trechos de *Camões*? Será que a ultramaratonista, mesmo com vigor em correr por horas sem pausa, conseguiria cumprir a missão do operário de obras e transportar pesos? E o operário de construção civil, conseguia correr por várias horas?

De acordo com Richard Schechner “A performance pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado, assim como no kabuki, kathakeli, ballet [...] Ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária”. (LIGIÉRO 2012, p. 49). Coincidentemente, o argumento de Schechner acaba por justificar algumas das questões levantadas. O comportamento da vida diária capacita os profissionais para realização de determinado esforço de modo estilizado. No entanto, a justificativa para o aumento da pressão arterial e do batimento cardíaco mesmo em estado de aparente repouso, pode ser compreendida pelo fato de que a concentração de emoções, e ainda o estresse, podem alterar significativamente os resultados biométricos. A concentração funciona também como catalisadora de emoção e assim potencializa a alteração dessas medidas. Uma artista plástica nem sempre realiza seu trabalho diante de um público, ele no geral é feito e só depois disponibilizado para apreciação. Logo, a presença de espectadores pode ter motivado essas alterações biométricas.

A admiração da beleza dos movimentos dá para aquelas atividades um novo sentido, transforma o modo como contemplamos. Nunca reparei tanto num operário carregando pesos. O esforço do trabalho de cada um daqueles que neste projeto estão na condição de artistas *performer* recebe um olhar diferenciado. “Olhar não é ato passivo; ele não faz com que as coisas permaneçam imutáveis.” Michael Archer (2011). A dimensão do modo com que o público percebe a cena é o ingrediente fundamental para legitimar a estética do trabalho. Há ali uma composição artística que alvoroça as sutilezas que existem no esforço.

Biométricos Parque: jogo não é só entretenimento

O terceiro e último trabalho do projeto *Biométricos*, é intitulado *Biométricos Parque* e teve sua realização dentro da programação da festa de Serralves. Realizado a partir de um jogo denominado de “RGBola” elaborado especificamente para esta ocasião. Segundo o *Visões Úteis* é um jogo que cruza as regras de vários desportos com a percepção própria da criação artística.

Na proposta ofertada pela equipe *Visões Úteis*, o jogo “RGBola” com potencial de entretenimento, emerge para muitas outras vertentes. Criam-se dois grupos com cinco componentes cada, e o objetivo é que pontuem com bolas que devem ser colocadas em compartimento com nome de cores na sua lateral, e que por sua vez a cor virada em direção ao campo de jogo deve corresponder a cor da bola que será colocada.

Com a visão e percepção alterada pelos óculos com filtros em cores primárias vermelho, azul ou amarelo, é necessário adotar estratégias, e encontrar possibilidades para descobrir as reais cores das bolas que estará em suas mãos.

Um jogo divertido que exige boa relação de grupo, perspicácia, e muita concentração. Enquanto o jogador tenta atravessar o campo com a bola na mão, é fundamental que alguém da equipe esteja atenta para perceber a real cor da bola e tente colocar a caixa com o nome da cor virada para o campo, enquanto o jogador que segura a bola tenta atravessar. Nesse meio tempo, o grupo adversário com macarrão flutuante de piscina corre para derrubar a bola da mão do jogador antes que ele coloque a mesma no compartimento. O jogo tinha aproximadamente 30 minutos. Os participantes eram pessoas do público que se inscreviam no ato da realização do jogo e os times eram formados por pessoas aleatórias que iam surgindo.

Segundo Richard Schechner, o jogo é geralmente uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos por uma duração de tempo conhecida. A maior parte dos jogos é narrativa, com vencedores e perdedores, conflito e com o despertar e demonstração de emoções. (LIGIÉRO 2012, p. 127).

O jogo criado pela companhia *Visões Úteis* partilha de algum modo com a percepção que Schechner tem de jogo. Havia vencedores e perdedores ao final da partida, e este resultado era adquirido depois de conflitos estabelecidos no período de execução da tarefa. Tudo acontecia num espaço pré-estabelecido, com tempo determinado. E nesse perfil, uma narrativa ia se configurando na vivência dos participantes diante do olhar atento de um narrador (Fernando Eurico- Antena 1), que descrevia todos os acontecimentos do ponto de vista desportivo e ainda um comentarista (Jorge Palinhos) que analisava o lado artístico do jogo.

Nota-se que o público passa a integrar o corpo artístico, o que sinaliza uma característica da estética relacional que conforme Bourriaud: não é formalismo, mas uma extensão da noção de forma que culmina numa formação, que é uma ideia dinâmica de forma. (2009)

A Estética Relacional promove modelos de sociabilidade, por isso, quando nos deparamos diante de um trabalho como o *Biométricos Parque*, devemos colocar as seguintes questões, como sugere Nicolas Bourriaud: “Esta obra me autoriza ao diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define?” (BOURRIAUD, 2009, p. 148). O autor evidencia que o objetivo da Estética Relacional não é o convívio, mas o produto desse convívio, numa forma complexa que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição dos participantes e a imagem dele, como reflexo do seu comportamento no coletivo.

Podemos imaginar o jogo como algo de dois valores diferentes que, ao mesmo tempo, sustenta e subverte a estrutura e os arranjos sociais. Se por outro lado nos fazestar ligados a normas pré-estabelecidas e cumpri-las em prol de um resultado, como quer que se olhe para eles, o jogo e jogar, são fundamentalmente performativos. E é perceptível que a influência artística adensa de forma considerável esse jogo inventado, e nos fornece muito além do que apenas entretenimento.

As experiências Biométricas vão além de experiências cênicas com demarcações fluidas de território. Os modos espetaculares e a perda de fronteiras entre diferentes domínios artísticos são contínuos. Reincide no recurso aos conceitos de teatralidade e *performatividade*. Segundo Silvia Fernandes:

Um bom exemplo do procedimento é o esboço de teatralidades plurais que Patrice Pavis projeta no texto “A teatralidade em Avignon”⁶, [...] Sustenta que, para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. (FERNANDES, 2011 p. 2)

Conforme se observa, para Patrice Pavis a teatralidade é um tema polissêmico, que inclui a *performatividade* e depende da leitura do espectador para se constituir. No projeto do *Visões Úteis*, prescinde mais que a leitura do espectador, é a participação dele como agente fundamental para a realização do trabalho, em *Biométricos Rua* e *Biométricos Parque*. Nestes projetos ele (espectador) é o próprio artista.

É perceptível que as práticas cênicas realizadas nesta trilogia, não visa unicamente a criação de uma peça, uma *performance*, um jogo, ou um produto teatral acabado e comercializável no mercado artístico. Uma parte significativa deste projeto, em especial quando optam pelo trabalho de criação coletiva, é reconhecida pelo envolvimento de um projeto de pesquisa, que ainda que visem, em última instância, a construção de um espetáculo, o legado das pesquisas parece ramificar na produção de uma série de eventos pontuais. Essas ramificações e/ou intervenções performativas sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética.

Considerações finais

Analisar este projeto do *Visões Úteis* foi antes de qualquer coisa, uma tarefa muito agradável. Participando como espectador, pude compreender o interesse da equipe pelo tema. A versão do projeto em três espetáculos de cunho distintos para tratar da temática do esforço físico e propor a cidade do Porto em Portugal como palco, onde a versão *Biométricos Rua* ganha ares de game, o *Biométricos Mira* gera uma possibilidade de admirar o esforço de profissionais de áreas distintas e o *Biométricos Parque* um jogo dinâmico que exigia percepção, estratégia e trabalho em equipe, foi instigante.

Percebemos que a criação da Cia. *Visões Úteis* não leva em momento algum o público a um território demarcado no qual não se pode dizer – isso é teatro, ou isso é performance, ou isso é desporto. O espectador é entendido como um construtor, o que sustenta a condição de um elemento contemporâneo da encenação que torna uma experiência individual.

O mérito pelo bom resultado do projeto é creditado ao trabalho da Cia. *Visões Úteis*, isso ocorre pelo modo em que realizaram de forma articulada e criativa, abordando a teatralidade e a *performatividade* que se tornam complementares potencializando o interesse e o impacto da ação artística sobre o espectador. De acordo com a estudiosa Josette Féral:

O fato de se colocar o real em cena hoje surge para provocar o espectador, estimulá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Para resumir, diria que, se a performance estava centrada no performer, o teatro hoje está voltado para o espectador. Está interessado em descobrir como acordar um espectador que

⁶ Patrice Pavis. *Voix et images de la scène*. Paris, Septentrion, 2007, pp.317-337.

está dormindo toda hora. Não é apenas o intuito de fazê-lo reagir só pelo prazer, mas o de fazê-lo reagir de forma inteligente, não só pela provocação. (FÉRAL In Accacio, 2011, pp. 79-80)

Enquanto a *performatividade* desarticula convenções, instaura o evento, enfatiza a presença e transfigura a obra em processo, agindo de forma provocativa sobre o espectador, a teatralidade cria um enquadramento estético reconhecível aos olhos deste. Esta complementaridade é capaz de potencializar a passagem da provocação à reflexão.

A dúvida “É teatro?” foi uma constante durante todo o processo de participação; mas ao vivenciar as etapas desses três espetáculos pude acreditar que a *performance* não representa a negação do teatro no sentido estrito, mas recua das convenções artísticas que impedem a arte de se reinventar.

Nesse sentido, entende-se uma proposta que une teatro e *performance* que propõe a criação de uma configuração híbrida, que preserve traços de uma linguagem mais conhecida pelo público, neste caso, o teatro, ao mesmo tempo que, partindo dessa “familiaridade”, abre frestas para outras linguagens provocativas e menos assimiladas, ativando de forma diferenciada, por meio desse atrito, outros níveis de percepção com integração da tecnologia e dos jogos para trazer para perto do espectador e integrá-lo a essa realidade.

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. SP: Martins Fontes, 2011.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

FABIÃO, Eleonora (2008). Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, nº 8, 235-246.

FÉRAL, Josette (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, nº 8, 197-210.

FÉRAL, Josette. Entrevista concedida a Leandro Acácio e Julia Guimarães em São Paulo, nov. 2010 In: ACCACIO, 2011, pp. 79-80

FERNANDES, Sílvia (2001). Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, nº 1, 69-80.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividades na cena contemporânea. *Repertório nº 16*, 2011. pp. 11-23.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. SP: Perspectiva, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

PAVIS, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (4a. ed.). Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SZONDI, Peter. *Estética história e poética dos gêneros*. In: _____. *Teoria do drama moderno (1880–1950)*. São Paulo: Cosas e Naify Edições, pp. 22- 34, 2001.

SANTOS, Sílvia. A Educadora. Disponível em Visto em: <<http://educadora.blogspot.pt/>>. Visto em: 23 jun. 2014.

Biométricos. Cia Visões Úteis. Disponível em: <<http://www.visoesuteis.pt/>> Visto em: 20 jun. 2014.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

A COMPANHIA ENSAIO ABERTO E BERTOLT BRECHT: *QUE TEMPOS SÃO ESSES?* E *LUZ NAS TREVAS* COMO FRAGMENTOS DE UMA PARCERIA ARTÍSTICA, INTELLECTUAL E POLÍTICA DE QUASE TRÊS DÉCADAS

Natália Gadiolli

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

natigadiolli@gmail.com

Resumo

Os espaços cênicos em discussão nesta abordagem referem-se a duas montagens da Companhia Ensaio Aberto, no Armazém da Utopia, um armazém centenário geminado, de 5 mil m², localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, sede do grupo desde 2010. O percurso teórico, historiográfico e estético desta pesquisa propõe uma investigação dos processos intelectuais, artísticos e políticos imbricados na formulação do pensamento crítico, nos processos de criação cênica do coletivo, no desenvolvimento de técnicas, métodos e procedimentos de trabalho e na relação que estabelece com o público. Nesta pesquisa, apresenta-se uma análise dos procedimentos de caráter estético, político e de produção de dois espetáculos recentes da Companhia Ensaio Aberto, a saber, *Que tempos são esses?* (2016-2018) e *Luz nas Trevas* (2019). O recorte, retirado de uma trajetória de quase três décadas do grupo na cena teatral carioca, aborda a práxis deste coletivo em relação dialética com Brecht, a tradição do teatro épico e uma visão de mundo marxista, em dois espetáculos que acessam o universo brechtiano de diferentes formas, mas que se tocam em alguns pontos. O espetáculo-exposição *Que tempos são esses?* estreou em 2016 no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, tendo em vista dois aspectos de grande relevância: os sessenta anos do aniversário de morte de Brecht e o golpe político que provocou o *impeachment* da presidenta Dilma. Para análise da cena, no entanto, o objeto estético investigado foi a remontagem de 2018 de *Que tempos são esses?* realizada no Armazém da Utopia. Se arte e política estão necessariamente em diálogo, aqui superam a abstração do discurso ou da ideia e se solidificam na encenação, o princípio da montagem tão caro a Brecht e a justaposição dialética de fragmentos que contam seu tempo em choque com o nosso, potencializam a proposta de epicização das teorias do drama moderno. O espetáculo inédito da Companhia Ensaio Aberto, *Luz nas Trevas* (2019), uma dramaturgia do jovem Brecht de 1919, também montado no Armazém da Utopia, em parte do espaço ocupado pela encenação de *Que tempos são esses?*, sofre poucas interferências textuais, quase segue à risca a dramaturgia brechtiana, mas revela uma potência cênica e estética na encenação da Ensaio Aberto. Os pontos principais da análise passam pela autenticidade da montagem de atrações da Companhia Ensaio Aberto diante do texto de Brecht, com a inserção do cabaré como linguagem para superação dialética da dramaturgia e, também, como recurso cênico que cita outros espetáculos de repertório do grupo. Esta

pesquisa propõe-se, portanto, olhar para Brecht não como uma solução ou um modelo acabado, mas como uma possibilidade real e concreta para se pensar um tipo de teatro comprometido com uma função social, com uma visão de mundo marxista, a partir da práxis da Companhia Ensaio Aberto, tendo em vista uma perspectiva decolonial da cultura e dos modos de produção, que decide falar claramente desse mirante anticapitalista, para um novo público, ávido por esse debate. Nesse sentido, a escolha dos espetáculos analisados foi fundamental para a produção de uma reflexão estética, ética e política das produções artísticas do grupo e da trajetória de luta por um espaço como o Armazém da Utopia, que torna a relação entre o coletivo e o espaço um paradigma na produção cultural a nível nacional.

Palavras-chave: Companhia Ensaio Aberto; Bertolt Brecht, Armazém da Utopia.

Desde sua fundação, em 1992, a Companhia Ensaio Aberto propôs uma retomada da tradição do teatro épico e político na cena teatral brasileira, na formulação de um pensamento crítico e na superação do drama como forma cênica, em ruptura com a cena burguesa preponderante e com a organização das produções teatrais no mercado. A palavra retomar faz alusão a um movimento de resgate de um trabalho iniciado na cena teatral brasileira nos anos 1950 e interrompido na década de 1960 pela Ditadura Militar, passando pelo Teatro de Arena e o Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC da UNE).

As experimentações dramáticas e estéticas do Arena e do CPC, prematuramente ceifadas, além das inovações no relacionamento com o público do primeiro e da forma de organização do segundo, são referências fundamentais para a Companhia Ensaio Aberto, que adota o ponto de vista da luta de classes para pautar a cena, deslocando o centro subjetivo para o complexo das relações sociais.

A espinha dorsal de suas pesquisas, estudos e práticas artísticas se estrutura a partir de uma visão de mundo marxista, assim também, muitos dos alicerces da Companhia Ensaio Aberto estão fundamentados em artistas e teóricos do teatro que desenvolveram e desenvolvem seus trabalhos com base no pensamento marxista, como Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Walter Benjamin e Iná Camargo Costa. Pode-se dizer que estes são alguns dos principais parceiros intelectuais do coletivo e, dentre eles, Brecht assume uma posição de destaque como referência na práxis teatral do coletivo, comprometido com a tradição do teatro épico, à qual Brecht está filiado e da qual é um de seus maiores expoentes.

Tendo em Brecht um parceiro, isso não significa apenas montar peças brechtianas ou mesmo similares, mas utilizar-se da práxis brechtiana nos processos de criação, experimentação e técnica para desenvolver em cena os conceitos do teatro épico. Para analisar em que medida essa relação de parceria intelectual, artística e política entre a Companhia Ensaio Aberto e o dramaturgo, encenador e teórico alemão se estabelece na cena, faz-se aqui um recorte numa trajetória de alta produtividade, com vinte e sete espetáculos inéditos, ao longo de quase três décadas.

Os espaços cênicos em discussão nesta abordagem referem-se a duas montagens da Companhia Ensaio Aberto, no Armazém da Utopia, um armazém centenário geminado, de 5 mil m², localizado na região portuária da cidade do Rio de Janeiro, sede do grupo desde 2010. Trata-se da análise dos procedimentos de caráter estético, político e de produção de dois espetáculos recentes da Companhia Ensaio Aberto, a saber, *Que tempos são esses?* (2016-2018) e *Luz nas Trevas* (2019).

Que tempos são esses? A cena aberta, a montagem como procedimento e o espectador interessado. tudo narra.

O espetáculo-exposição *Que tempos são esses?* estreou em 2016 no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, tendo em vista dois aspectos de grande relevância: os sessenta anos do aniversário de morte de Brecht e o golpe político que provocou o *impeachment* da presidenta Dilma. O questionamento do papel do artista na sociedade, que está no âmago das discussões de *Que tempos são esses?*, é um alerta e a tentativa de apontar caminhos possíveis para se pensar uma formação de base do pensamento de esquerda, de engajamento do público, em que o teatro se torna uma ferramenta e assume o papel de mediador.

Com a mesma potência artística e política em que é criado em 2016, *Que tempos são esses?* volta ao repertório da Companhia Ensaio Aberto dois anos depois. A remontagem de 2018, realizada no Armazém da Utopia é o primeiro objeto de investigação estética desse estudo. Se arte e política estão necessariamente em diálogo, aqui superam a abstração do discurso ou da ideia e se solidificam na encenação, o princípio da montagem tão caro a Brecht e a justaposição dialética de fragmentos que contam seu tempo em choque com o nosso, potencializam a proposta de epicização das teorias do drama moderno.

Que tempos são esses? apresenta-se como um grande mosaico da práxis de Brecht. Ao que demonstra, sua maior especificidade é a potencialidade de transformação e o rearranjo de algumas peças desse mosaico, sem que provoque alteração das conexões das partes com o todo, mas especialmente que as partes tenham total autonomia. A imagem do mosaico se dá em duas esferas. Primeiro na dramaturgia, com uma dramaturgia completamente fragmentada, recortes de peças, textos teóricos, documentos históricos, poemas, sejam do próprio Brecht, ou de outros autores, como Walter Benjamin, Eduardo Galeano, Olga Benário, Erwin Piscator. Como a montagem literária que propõe Benjamin: uma tentativa de “desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas”, uma teoria “intimamente ligada à da montagem”.

A técnica da montagem evidente também na encenação de *Que tempos são esses?* produz episódios dentro da narrativa, que não se ligam por uma lógica de causalidade, mas por saltos dialéticos. A narrativa épica compõe-se, portanto, de fragmentos autônomos, de ações interrompidas, de episódios justapostos, de tensionamento das partes, de revelação das situações. A composição das partes que têm valor para o todo, mas que possuem autonomia em relação à totalidade, parte de um conceito fundamental no trabalho da Companhia Ensaio Aberto, que é característico de sua linguagem, a cena incompleta ou inacabada, que é da esfera da experimentação, da investigação, do exercício.

São essas camadas da encenação que revelam um jogo dos atores no presente, dando a ver a arte coletiva, que inclui os espectadores pela primazia do inacabado, que faz da cena, uma cena aberta. Aberta a transformações dramáticas, a transformações do espaço e aberta às intervenções do público, como o quarto criador.

Ao analisar a segunda temporada do espetáculo-exposição *Que tempos são esses?* pode-se apontar algumas mudanças na escrita dramática, mas especialmente na escrita cênica, com a transposição espacial de uma sala de exposição do CCBB para um espaço dinâmico e polivalente como o Armazém da Utopia, um espaço que respira. Pelo procedimento artístico da montagem, a encenação opera na justaposição dos fragmentos, na concepção de nichos de atuação dentro do espaço cênico total.

Na área central de atuação, o espaço cênico era margeado por *banners*, que continham citações a respeito da tradição do teatro épico. As paredes tinham um valor de exposição, um valor de cenografia, um valor dramaturgico e pedagógico, evidenciando como procedimento a técnica de literatização da cena, conferindo materialidade ao elemento literário. O público era convidado a fruir a exposição, a circular, a ler os enunciados nos *banners*.

Pela disposição do espaço cênico, o que se propunha era a completa dissolução de qualquer fronteira entre espaço da cena e espaço da plateia, visto que atores e espectadores ocupavam os mesmos lugares, rompendo com determinados padrões ainda dominantes em grande parte da produção teatral. O fator pedagógico se revelava nessa possibilidade do espectador se posicionar com mais clareza, fazer escolhas mais arbitrárias do que ver, por onde andar e, portanto, produzir um pensamento crítico sobre e a partir da obra, um espírito investigativo.

O espetáculo-exposição se dividia claramente em cinco blocos dramaturgicos, que entravam em choque dialético entre si pela forma e o conteúdo, pela qualidade estética e narrativa de cada parte. O primeiro bloco apresentava os pressupostos históricos e teatrais do pensamento do dramaturgo, encenador e teórico alemão, ou seja, o contexto histórico, político, social e intelectual que engendra Brecht, refletido nos *banners*. O segundo bloco provocava uma elipse de tempo, dedicando-se à fase do jovem Brecht, repleto de referências ao cabaré, com uma temperatura completamente diferente do bloco anterior, que revelava uma face pouco explorada sobre Brecht, a do teatro feito para divertir. Aqui havia um espaço cênico composto de um bar em funcionamento durante toda a apresentação, com mesas e cadeiras e um pequeno palco de cabaré.

O terceiro bloco era o mais encarnado nas tradições do teatro dos trabalhadores, com maior número de cenas de coro. Não se faz teatro épico sem esse tipo de arte coletiva, em que o coro é o elemento fundamental da cena, o que tira o indivíduo burguês do centro para dar voz a uma multidão de anônimos. No quarto bloco a principal técnica de epicização da cena é a projeção. Um bloco curto e restrito a um número de aproximadamente quinze espectadores. As três cenas que compunham esse bloco aconteciam dentro de um grande cubo disposto no espaço, rodeado por cortinas, que encerravam um nicho de atuação, mas que funcionavam como tela de projeção. A cada cena um novo grupo de espectadores era levado para dentro do cubo e a parte excedente do público ficava livre para circular pelo espaço, sentar-se no bar do cabaré, assistir apenas à projeção pelo lado externo ou mesmo ir embora. O que aliás poderia acontecer em qualquer momento do espetáculo.

O quinto e último bloco tinha como conceito principal o teatro da era científica. A ciência como procedimento, como método e como tema, forma e conteúdo solidificados. Essa síntese era a proposta da cena *Iluminações*, realizada pela atriz Tuca Moraes. Com uma qualidade estética bastante divergente de tudo o que se viu até aqui. Enquanto prepara uma receita, em que usa farinha, água e um ovo, misturando nessa massa o relógio antigo, faz uma crítica contundente ao teatro do tipo culinário e aponta para a necessidade de um exercício do pensamento crítico, do olhar desalienado para o mundo, que desconfia, que questiona, que investiga, um olhar científico.

O espetáculo-exposição termina como começou, com a formação de um círculo pelos atores, em que a relação orgânica com o público já estabelecida, transforma aquela imagem, transforma a qualidade dos atores e dos espectadores, reúne-os numa assembleia de interessados.

Luz nas Trevas: pequenos formatos e a potência do cabaré. uma montagem de atrações.

A montagem da Companhia Ensaio Aberto de *Luz nas Trevas*, peça em um ato de Bertolt Brecht, escrita em 1919, estreou no Armazém da Utopia em 26 de abril de 2019 e ficou em cartaz até o dia 27 de julho de 2019. Foram 34 apresentações para um total de 3213 espectadores. *Luz nas Trevas* ficou três meses em cartaz com casa lotada. Passou pelo teste de público, fortaleceu-se com o “boca a boca”, nasceu para fazer uma temporada mais curta de ocupação e resistência e foi estendida principalmente porque teve essa resposta do público, cumprindo sua função de ocupar, produzir e resistir. Passou também pelo teste da opinião pública, recebendo críticas e emplacando matérias nos jornais impressos e televisivos, inclusive em nível internacional.¹

Dois fatores podem ser destacados para a manutenção de uma temporada ininterrupta de tantos meses e com casa lotada. O trabalho da Ciência do Novo Público (CNP), uma tecnologia social de formação de público, desenvolvida pela Companhia Ensaio Aberto, que passa pelo mapeamento do público, agendamento de grupos, venda antecipada e promocional de ingressos, envio de material sobre os espetáculos para grupos mapeados, até a recepção do público no espaço. Um trabalho de comunicação um a um com os espectadores, que se expande para a relação com os atores, tornando os encontros mais vivos, seja em cena, seja fora de cena (nos intervalos ou fins dos espetáculos).

Por outro lado, também é de suma importância o fato de o coletivo ter uma sede. Iná Camargo Costa ressalta os “bons tempos” em que os grupos com elenco estável e um espaço à disposição podiam “dar-se ao luxo de apresentar um espetáculo durante três ou quatro semanas à espera da reação do público”.² A ocupação exitosa da Companhia Ensaio Aberto no Armazém da Utopia, há mais de uma década é uma aposta no trabalho de grupo continuado, que dá uma nova função social ao bem público, por meio de uma gestão sem subvenções financeiras.

No livro do próprio grupo, lançado quando da comemoração de seus vinte anos, em 2012, o político Pedro Tierra, em seu ensaio *Companhia da Utopia*, destaca uma disposição da Companhia Ensaio Aberto em encarar a contracorrente, em “insistir na “Dignidade da Política” e na sua relação com a criação estética, num país em que o exercício da política é diariamente criminalizado pela ideologia privatista prevalecente que devora os espaços públicos de ação coletiva”.³

Esses pontos contextualizam a escolha da peça e as condições materiais e políticas que a influenciaram, que evidenciam essa dimensão coletiva do fazer teatral e do fazer político. À época, em fevereiro de 2019, o Armazém da Utopia chegou a ser parcialmente lacrado de forma ilegal, em mais uma batalha de resistência e luta pelo território. O espetáculo *Luz nas Trevas* teve um papel fundamental nessa luta; o espaço cênico já estava montado, preparado para receber os espectadores, os atores estavam em fase de ensaios, prestes a estreiar, quando aconteceu a invasão ilegal que alegava abandono do espaço. O espetáculo também foi uma

¹ Link da matéria veiculada na Telesur, retirado do facebook da Companhia Ensaio Aberto: <https://www.facebook.com/CompanhiaEnsaioAberto/videos/504032283683289>.

² COSTA, *Op. Cit.*, 2016, p. 19.

³ TIERRA, In: *Ensaio Aberto, Op. Cit.*, 2012, p. 84.

tática de ocupação do espaço, de movimentação de outros atores sociais, além dos mais de 30 trabalhadores que circulavam diariamente pelo Armazém da Utopia.

Naquele momento, o grupo precisava uma peça de baixo custo, que pudesse ser produzida com recursos próprios e que pudesse ser levantada com poucos ensaios. A produção de *Luz nas Trevas* pode ser enquadrada na mesma categoria da remontagem de *Que tempos são esses?*, que a Companhia Ensaio Aberto denomina de “pequenos formatos”. *Luz nas Trevas* estava no radar do grupo desde sua leitura pública⁴, não foi, portanto, uma escolha aleatória num universo de peças teatrais. O coletivo estava familiarizado com a dramaturgia, a peça era curta e a direção já tinha um caminho bem definido, uma visão do todo da encenação.

A rapidez no processo de montagem e criação e o barateamento dos custos do espetáculo deveu-se por dois fatores principais, o uso dos acervos de cenografia, figurino, objetos de cena e iluminação da Companhia Ensaio Aberto e a redução da equipe de criação artística e técnica, com a concentração de parte dessas demandas nas figuras do diretor artístico, da assistente de direção e do próprio elenco.

O espaço cênico de *Luz nas Trevas* foi criado pela direção e quase que totalmente montado com material cenográfico do acervo próprio do grupo⁵, de diferentes espetáculos, principalmente de espetáculos de cabaré do repertório do grupo - os pequenos praticáveis usados como palcos, as mesas e cadeiras de cena e da plateia, o piano e o bar, por exemplo; até mesmo parte da cenografia do *Que tempos são esses?* foi ressignificada, como o grande cubo que, em *Luz nas Trevas* indicava o prostíbulo da Sra. Hogge e os *banners* que também aqui compunham parte do espaço.

A iluminação foi uma criação coletiva entre o diretor e o iluminador César de Ramires⁶, com 94 refletores mais 68 lâmpadas bolinha do acervo técnico do grupo, foi preciso apenas comprar algumas gelatinas e todo equipamento de sonorização também era próprio. A trilha sonora foi criada pelo diretor artístico com sua assistente de direção, que também operava a luz e o som do espetáculo. Os figurinos eram praticamente todos de acervo próprio, também em sua maioria dos espetáculos de cabaré, assim como os objetos de cena, esses reutilizados de vários espetáculos do repertório. Os figurinos e os objetos foram definidos de forma mais coletiva, com indicações da direção artística, com propostas dos atores e atrizes do grupo que são responsáveis pelos acervos⁷ e com algumas interferências dos figurinistas Beth Filipecki e Renaldo Machado⁸.

Luz nas Trevas completava 100 anos quando foi montada pela Companhia Ensaio Aberto e sua crítica à moral burguesa e às relações de exploração do capital permanecem na ordem do dia. Escrita pelo jovem Brecht, evidencia sua postura de aversão consciente ao mundo dos valores burgueses. Uma esquina de uma rua mal iluminada, onde fica o prostíbulo administrado pela Sra. Hogge, em que Paduk, um antigo cliente abre o seu

⁴ A leitura pública da peça *Luz nas Trevas* foi realizada no dia 18 de dezembro de 2018, no Armazém da Utopia.

⁵ Os acervos de cenografia, objetos de cena e figurinos da Companhia Ensaio Aberto contêm materiais e memória de 29 anos de trabalho ininterrupto do grupo, com 27 espetáculos inéditos, entre outras atividades artísticas, como exposições e shows. Todo o material de acervo está guardado no Espaço Vianinha, que é onde são realizados a maior parte dos espetáculos e outras atividades da programação artística, como leituras, oficinas, palestras, etc.

⁶ Iluminador colaborador da Companhia Ensaio Aberto desde 2010.

⁷ Na Companhia Ensaio Aberto alguns atores e atrizes do Núcleo Artístico fixo atuam também como gestores dos acervos, sendo responsáveis no dia a dia por zelar pelos espaços e pela organização dos materiais e nos períodos de ensaio e apresentações pelo controle dos materiais de cena e pela ponte entre a direção e a produção.

⁸ Figurinistas colaboradores da Companhia Ensaio Aberto desde 2000.

negócio: uma barraca onde as pessoas podem ver os efeitos das doenças venéreas em seus corpos, numa exposição em protótipos de cera. A meretriz vê sua casa noturna ameaçada com a redução dos clientes, depois que Paduk colocou uma luz sobre sua profissão e expôs suas “meninas”.

Uma peça que revela desde a juventude de Brecht um antiburguês convicto e que permanece muito potente. Por outra perspectiva, Brecht escreve *Lux in Tenebris* num período de grande efervescência de ideias. As duas primeiras décadas do século XX foram permeadas de “ismos” (Socialismo, Sindicalismo, Anarquismo, Liberalismo) na busca por novos paradigmas da modernidade. Os movimentos artísticos nas artes visuais – cubismo, fauvismo, expressionismo, etc - refletiam-se nas artes cênicas. A Bauhaus também surge como vanguarda nesse período, com a preocupação primordial de trabalhar com a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz.⁹

Brecht tem pouco mais de 20 anos de idade e nessa época é fortemente influenciado pela comédia popular da Bavária e por Karl Valentin¹⁰ – cantor popular, palhaço, ator de cabaré. No ensaio *Der Messingkauf*, Brecht enumera algumas de suas influências, “refere-se a Büchner e a Wedekind que [...] ‘desenvolvera o seu estilo em *Kabarets*’¹¹ e afirma, ainda, que com quem mais aprendeu foi com o *clown* Valentin.

As referências de Brecht estão evidenciadas também na encenação de *Luz nas Trevas*, o próprio Karl Valentin e os *Kabarets*, que segundo Gerd Bornheim eram locais noturnos, providos de palco, “em que o público enquanto come e bebe, assiste a um espetáculo satírico, cômico, com músicas e canções, pequenos textos e anedotas”.¹² Essa é a estética predominante na encenação da Companhia Ensaio Aberto, que se apropria da tradição do cabaré político e do teatro popular, confrontando o idealismo burguês com a materialidade da cena, tornando os espectadores clientes do teatro-cabaré, no qual o bar funciona antes, durante e depois da peça.

O teatro de variedades, a montagem de atrações e o cabaré estão fortemente presentes na encenação de *Luz nas Trevas* da Companhia Ensaio Aberto, especialmente em suas costuras ou lacunas dramatúrgicas, nas “imperfeições”. É aí que as experimentações ganham vida e que a cena ganha autonomia. Apropriando-se do cabaré como um veículo bastante atraente, a encenação da Companhia Ensaio revela o que na dramaturgia de Brecht poderia ser lido como um pano de fundo: o prostíbulo da Sra. Hogge, que assume uma potência narrativa. O espetáculo, diferente da dramaturgia, começa no prostíbulo da Sra. Hogge, com uma atração, um número de abertura, que o grupo chamou de Cena Zero do espetáculo - uma espécie de prólogo. Numa partitura coletiva com performances das atrizes que compõem o coro de prostitutas da casa noturna da Sra. Hogge, suas mercadorias são expostas como numa vitrine para os espectadores. Uma a uma, as atrizes entram em cena, abrem as cortinas e revelam o interior do cubo misterioso. Aos poucos as atrizes vão compondo aquele palco e vão assumindo uma posição no espaço, nas cadeiras, no piano, na mesa, como se cada uma fosse um instrumento de uma orquestra e se movimentasse no compasso de seu instrumento.

⁹ Ver: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Em busca de novos paradigmas: concepções cenográficas inusitadas no teatro europeu. In: *Das vanguardas à tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. pp. 17-34.

¹⁰ “Sobretudo sob a influência de Karl Valentin, Brecht escreve (mas não publica) quatro breves textos: *O casamento* (encenado em fins de 1926, em Frankfurt, sem sucesso), *O mendigo* ou *O cão morto*, *Ele exorcisa um demônio* e *Lux in Tenebris*” (BORNHEIM, *Op. Cit.*, 1992, p.65).

¹¹ *Idem*, 61.

¹² *Idem*, 64.

A primeira convenção se estabelece com o público. Ao longo de todo o espetáculo as atrizes que representam as “meninas” da Sra. Hogge têm um papel coral determinante e criam argumentos a partir de seus agrupamentos cênicos, com quase nenhuma interferência verbal, mas sempre numa relação corpo x espaço. Os agrupamentos cênicos são os argumentos do coletivo. Com essa premissa a Companhia Ensaio Aberto pretende eliminar a lógica de protagonista e valorizar o coro, um coro de anônimos que tem como pressuposto os coros operários dos princípios do século XX. Nas peças do grupo todos devem narrar, sempre, ainda que não estejam em propriedade da palavra, porque é o corpo coletivo quem narra.

Mas, a relação do público com o espaço cênico se estabelece antes. Os espectadores, ao chegarem no Armazém da Utopia e adentrarem seu portão aberto uma hora antes do espetáculo começar, deparam-se no *hall* de entrada com uma pequena cortina vermelha que faz referência a um palco de cabaré¹³ e já podem ouvir uma trilha sonora de canções das décadas de 1920 e 1930, que vem do espaço cênico e remetem ao clima dos cabarés alemães daquele período. O primeiro acesso do público à encenação se dá pela música, que funciona como um primeiro despertar dos sentidos do espectador, que o coloca em estado de presença, que aguça a imaginação e a percepção, que de alguma maneira prepara para uma fruição estética mais afiada.

Faltando aproximadamente meia hora para o início da peça, a atriz Tuca Moraes (Sra. Hogge) convida os primeiros espectadores a adentrarem em seu cabaré. As “meninas” da Sra. Hogge, atrizes/garçonetes do cabaré, estão posicionadas ao lado de mesas de bar que compõem o espaço da plateia e recebem o público e os assentam em suas cadeiras, compondo a plateia de maneira a ocupar todos os seus espaços, criando áreas de atendimento para cada uma delas, mas também buscando misturar o público e tornar a plateia o mais heterogênea possível (por classes, gênero, faixa etária, etc), especialmente quando é preciso compartilhar as mesas.

A encenação de *Luz nas Trevas* contava com um bar que funcionava antes, durante e depois da peça. As atrizes/garçonetes recebiam o público, apresentavam o cardápio e serviam bebidas e petiscos. A partir do momento em que passavam por aquela cortina vermelha que separava o *hall* do espaço cênico, o espetáculo já havia começado e os espectadores ao entrarem ali, já se tornavam fregueses do cabaré, consumindo ou não.

A imersão do público era potencializada pela espacialidade proposta. Os espectadores sentavam-se no centro do espaço cênico, que os cercava. Isso permitia ao público ter uma multiplicidade de pontos de vista. Também o fato de os espectadores estarem em cadeiras e mesas conferia uma mobilidade que os proporcionava um papel mais ativo, como um cocriador, ou para usar o termo meyerholdiano, como “o quarto criador”¹⁴. Aquela arena invertida é uma proposta ainda pouco usual e que nos remete de alguma maneira ao quinto palco de Gordon Craig, pela polivalência de espaços que a encenação produzia. Ora o público estava diante de uma cena à italiana, ora a cena acontecia numa proposta de semiarena, ora a cena invadia a plateia, ora a cena acontecia simultaneamente em lados opostos, de maneira que cada espaço tinha seu momento de narrar.

¹³ A cortina vermelha é um objeto cenográfico do acervo do espetáculo de cabaré *Havana Café*, repertório do grupo.

¹⁴ PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 24.

Trata-se do teatro de convenção, da tradição dos praticáveis, um teatro que combate a cena ilusionista, a começar pela escolha de seu espaço de representação e, o que é mais significativo, pela possibilidade de escolha, já que o Armazém da Utopia tem essa característica de uma sala polivalente, vislumbrada por Piscator, com o *Totaltheater* projetado por Walter Gropius (1927)¹⁵ e muito usada na década de 1960. Uma verdadeira experimentação das três dimensões, do construtivismo cênico, que torna a cena uma “máquina de representar”, que não permite que o espectador se esqueça que está no teatro, “assim como o ator não pode esquecer que tem diante de si o público”¹⁶, mas que não por isso deixa de apropriar-se da magia do teatro.

Na máquina de representar de *Luz nas Trevas*, com tantas referências das vanguardas do século XX, tanto nas referências diretas à Brecht, na disposição do espaço cênico, na poética visual, um elemento que não pode deixar de ser mencionado é a própria luz. Pela perspectiva estética o que é determinante em seu desenho é a profusão de cores, é possível identificar o âmbar, o vermelho, o violeta, o azul, o verde, que remetem às cores vibrantes de Otto Dix e Grosz¹⁷, pintores expressionistas do período histórico da peça.

Pela perspectiva da materialidade da cena, a luz desempenha um papel de protagonismo em suas diferentes formas: na aquarela que pinta o espaço com as gelatinas coloridas, no refletor que Paduk coloca na rua do prostíbulo da Sra. Hogge, nas lâmpadas bolinha do cubo que revela o palco do cabaré e nas velas sobre as mesas da plateia. Cada elemento da cena cumpria, assim, sua função num teatro que se propõe materialista, como testemunhos da realidade, nada deve sobrar, tudo que está em cena deve narrar.

¹⁵ Ver: LIMA, *Op. Cit.*, 2006. pp. 17-34.

¹⁶ PICON-VALLIN, *Op. Cit.*, 2008, p. 26.

¹⁷ Entrevista de Luiz Fernando Lobo, concedida à autora em 04 de agosto de 2020.

Referência Bibliográfica

- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. - 1ª ed – São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron, tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018 [1982].
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fatima Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular – 2ª ed – 2016 [1986].
- _____. *Brecht e o teatro épico*. In: Revista Literatura e Sociedade - USP, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64092>.
- _____. *Teatro de Arena, marco zero*. In: Instituto Augusto Boal, São Paulo, 2012. Texto que inaugurou o ciclo de palestras organizado por Izaías Almada no Teatro Studio 184, em São Paulo. <https://institutoaugustoboal.org/2012/06/25/teatro-de-arena-marco-zero-por-ina-camargo/>.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto; revisão de texto J. Guinsburg – 2ª ed – São Paulo: Perspectiva, 2010.
- INSTITUTO Ensaio Aberto. *Ensaio Aberto*. Coordenação de Cristiane Moraes Gomes Costa; curador Luiz Fernando Lobo e Daniel Souza. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2012.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Tradução Maria Sílvia Betti; revisão técnica Iná Camargo Costa. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Em busca de novos paradigmas: concepções cenográficas inusitadas no teatro europeu. In: *Das vanguardas à tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Brecht. Vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra – 2ª ed – 1974.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Seleção e organização Béatrice Picon-Vallin e Fátima Saadi; tradução Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1968 [1929].
- ROPA, Eugenia Casini. *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*; tradução Matteo Bonfitto, Michele Schiocchet. Yedda Chaves – 1. ed. - São Paulo: perspectiva, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução André Glaser. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

VI JORNADA NACIONAL

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA

17 a 19 de agosto de 2021

ESPAÇOS PARA O TEATRO E O TEATRO NO ESPAÇO DA CIDADE: ESTUDO DO CASO DE NITERÓI.¹

Bernardo Miranda

Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana

bernardorms12@gmail.com

Resumo

Trata-se de um trabalho que visa estudar a relação do teatro com a cidade de Niterói, entendendo como os grupos de teatro se relacionam com os espaços da cidade e as políticas envolvidas nessa relação. A pesquisa visou a produção de material que contribua para o planejamento e gestão da cidade, levando em consideração levantamento de dados e mapeamento de respostas obtidas em questionário para análise de como os grupos fazem uso da cidade. Possibilitou a identificação de potencialidades e áreas subutilizadas, dificuldades de acesso, concentração de equipamentos e relação com a densidade e taxa de rendimento nos bairros. O estudo visou entender também como a democratização do acesso ao teatro poderia impactar na economia da cidade, levando em consideração problemas apontados pelos grupos de teatro e entendendo como o Plano Diretor de Niterói determina certas diretrizes na abordagem dos projetos. Para tanto o projeto resultou em diversas análises apoiadas em mapas, gráficos e relatos que permitiram o entendimento levando então às conclusões de interesse para gestão e planejamento organizado da cidade.

Palavras-chave: teatro, economia, democratização.

Ao falar de teatro, uma das lembranças que podem vir à mente são os grandes teatros, em especial, de acordo com a cidade em que a pessoa habita, existe uma relação direta com qual teatro virá à memória. Um carioca provavelmente pensará no Teatro Municipal com toda sua grandiosidade em estilo eclético, já um niteroiense provavelmente lembrará do Teatro Municipal João Caetano. Mas ainda há lembranças que se associam a outras relações do teatro, que remetem aos tempos de escola quando se estuda a Grécia, o anfiteatro grego ao ar livre e havendo também oradores nas ruas que mostram uma relação do teatro com o espaço público que não se limita aos espaços fechados.

A apresentação teatral se manifesta tendo como local de excelência os palcos dos teatros e estabelece uma relação tanto com o ambiente construído quanto com o ambiente externo, porque afinal, o teatro ainda muito

¹ O presente trabalho é produto de uma pesquisa realizada na Universidade Federal Fluminense, Escola de Arquitetura e Urbanismo, projeto PIBIC sob orientação do professor Doutor Leonardo Marques de Mesentier.

está nas ruas. Essa relação do teatro com os espaços evoluiu ao ponto que flexibilização das apresentações se mostra como um recurso e necessidade para a existência dos grupos, uma vez que a tecnologia avançou incentivando e guiando essa flexibilização, visto que rádio e televisão surgem criando novas formas de entretenimento que com o tempo se tornam mais e mais acessíveis.

A cidade de Niterói, caso estudado, possui características que a tornam um ambiente de interesse para entender a relação do teatro com a cidade. A cidade surge com um porto onde hoje se encontra a praça da Cantareira e é transferido para o Centro onde se encontra edificações de caráter político/administrativo, assim também é um centro econômico da cidade. A região de São Domingos e Ingá se apresenta com uma característica mais histórica/cultural, notado pela quantidade de casarões antigos e zonas de interesse patrimonial. Essa região que contempla Centro, Ingá e São Domingos por serem mais históricas também são caracterizadas pela concentração de equipamentos culturais, uma característica muito presente em centros históricos e que se reforça pelos incentivos de reformas visando uma identidade a ser trabalhada para turismo. Como exemplo há Porto Madero em Buenos Aires, Porto de Baltimore e o próprio Porto do Rio de Janeiro.

O estudo do teatro na cidade de Niterói teve então como objetivo contribuir para o conhecimento da relação da economia da cultura com a urbanização, entender os determinantes/condicionantes do desenvolvimento da produção artístico cultural na cidade, em especial aqueles associados às diferenciações decorrentes do processo de urbanização. Buscou-se conhecer como os grupos de teatro interagem com a cidade de Niterói e como se relacionam com os espaços teatrais alternativos e públicos. A pesquisa visou identificar os grupos de teatro existentes na cidade e mapear onde estão os espaços que eles ocupam, sejam estes teatros, praças, ruas, entre outros. Por fim também se buscou analisar as qualidades arquitetônicas e urbanísticas dos espaços utilizados pelos grupos de teatro.

Contextualização

Seguindo algumas reflexões de Alain Herscovic no livro *economia da arte e da cultura*, analisada a problemática de financiamento das artes cênicas, relacionada ao processo de produção dos espetáculos, que até chegar ao seu ponto final de apresentação, acumula uma quantidade de gastos com espaço de ensaio, iluminação, figurino, som, custos para serviços diversos. Esses custos que cresceram com o passar dos anos. Quando analisado o caso da Ópera de Paris, com relação a custos e excedentes de recursos para a produção teatral, parte de um excedente existente no início do século XVII e por meados do século XVIII começa a se converter em um déficit crescente. Para viabilizar os trabalhos, passa-se então a realizar temporadas mais longas de apresentações, levando espetáculos para múltiplas cidades, reproduzindo a mesma obra repetidas vezes.

No caso do Brasil, o valor dos ingressos amplia esse déficit ao distanciar o público dos teatros, mas essa análise fica mais presa à modelos de apresentações anteriores como apresentações em grandes teatros, justificando inclusive a presença de apresentações em ambientes menores ou alternativos como auditórios de escolas, praças ao ar livre e teatros de bolso. As apresentações contemporâneas adquiriram maior flexibilidade e adaptabilidade em relação aos gastos, espaços e tempo. Aparece na contemporaneidade também uma dependência de divulgação por meios virtuais e necessidade de subsídios crescentes para viabilizar os trabalhos. Partindo dessas mudanças, passa a se determinar um setor econômico denominada economia criativa.

Segundo um levantamento realizado pela FIRJAN, no Brasil, a economia criativa tem uma influência no produto interno bruto (PIB) equivalente a 171,5 bilhões de reais em 2017, impactando em 2,61% do PIB nacional. Esse setor econômico apresentando uma participação importante na economia, podendo constatar um potencial de investimento baseado em políticas públicas que incentivem a produção de cultural. Essa produção depende de financiamento para combater os problemas relacionados aos gastos no processo de produção. Mesmo que exista uma flexibilização, ainda é presente o déficit causado pelos gastos, principalmente no processo de produção do espetáculo teatral, as adaptações que surgem são tanto um reflexo do avanço das tecnologias quanto uma necessidade para combater o déficit.

Investimentos, públicos ou privados, permitem iniciar os trabalhos para chegar ao produto final e inserção econômica de forma organizada. Esses investimentos são importantes principalmente para artistas novos ou menos conhecidos para conseguir realizar os seus trabalhos, visto que sem os investimentos já é difícil para um grupo estabelecido, como a Ópera de Paris, combater o déficit econômico acumulado no processo de produção, mais difícil ainda grupos de teatro menos conhecidos ou novos.

No caso de Niterói existem editais que visam incentivar a atuação dos grupos de teatro na cidade, fornecendo verba para iniciar os trabalhos ou para comprar produtos (apresentações, vídeos, entre outros) produzidos pelos grupos. Existem problemas relacionados à divulgação que poderia ser mais abrangente e ativa na cidade, e políticas que fornecem ingressos, mas não o transporte para população de baixa renda, acaba então por dificultar a adesão do público e formação de plateia que permita fazer da bilheteria uma fonte mais estável de captação de recursos. Em relação ao financiamento (lei de incentivo), foi relatada por atores, a dificuldade de se estabelecer uma comunicação com empresas que poderiam obter abonos fiscais ao financiar a realização dos espetáculos.

Levantamento de dados levantados em questionário

Analisando os dados do gráfico na Figura 1, é perceptível a posição de destaque que os espaços teatrais recebem para apresentações, cabendo então aos espaços alternativos (clubes, igrejas, shoppings, escolas, bares, entre outros) a segunda posição e o espaço público a terceira. Seguindo o entendimento e relatos realizados em entrevistas, foi destacado a importância dos espaços alternativos e públicos como apoio para o espaço teatral, visto que possuem como uma das funções a formação de plateia, caracterizando uma das formas de flexibilização que os grupos de teatro encontram para realizarem os espetáculos.

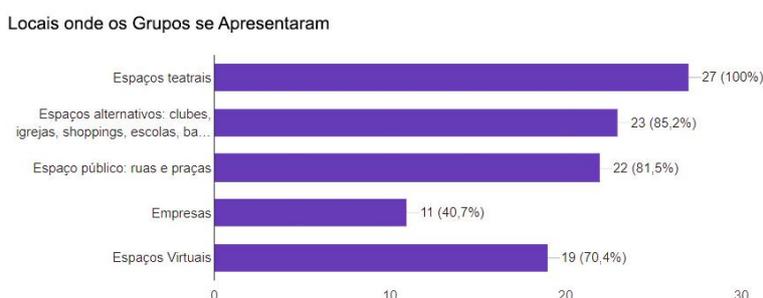


Fig. 1 - Levantamento dos locais de apresentação. Fonte: Dados levantados pelo autor

Os gráficos da Figura 2 retrata muito da informalidade na relação com o local de ensaio teatral, podendo representar um dos fatores que influenciaram na necessidade de flexibilizar não apenas as apresentações

como também o preparo destas. A falta de um local fixo pode prejudicar os ensaios pela falta de iluminação ou marcações, assim como dificultar o acesso de todos os membros do grupo, problema semelhante com o compartilhamento com outras linguagens que pode causar conflito de horários ou inclusive representar um possível local alternativo sem equipamentos propícios como já apontados.

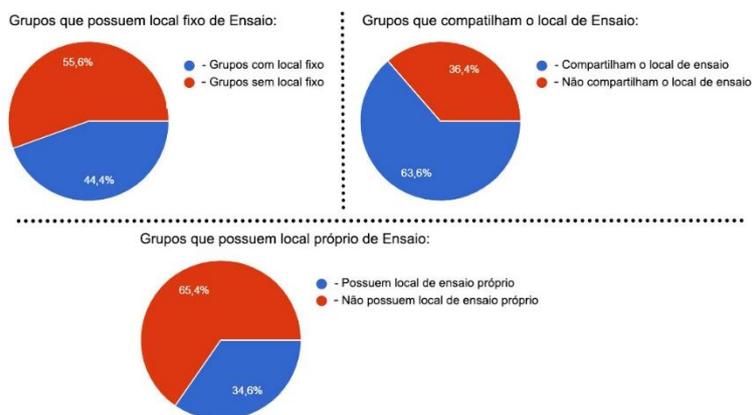


Fig. 2 - Resposta dos grupos relacionadas ao local de ensaio. Fonte: Dados levantados pelo autor

O gráfico da Figura 3 leva em consideração as formas de manutenção dos grupos e fontes de financiamento dos trabalhos. Baseado no que foi analisado por Alain Herscovic a respeito da dificuldade financeira encarada pelos grupos de teatro, a necessidade de incentivos públicos é perceptível uma vez que apenas 25,9% dos grupos recebem verbas governamentais e 85,2% realizam as manutenções com recursos próprios, a falta de liberdade adquirida pela disposição de verba é apontada quando 63,6% dividem o local de ensaio ou 55,6% não possuem local fixo, dependendo de um nomadismo para os ensaios.

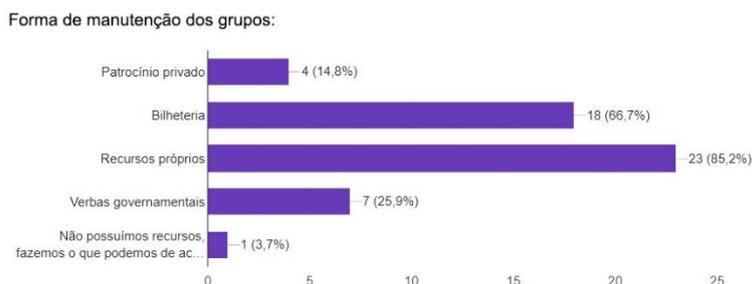


Fig. 3 - Resposta dos grupos quando perguntados a forma que realizam a manutenção dos seus trabalhos. Fonte: Dados levantados pelo autor

Quando analisado o gráfico da figura 4, as fontes de recursos mostram a importância de acordo com o local de apresentação, havendo uma dependência grande da bilheteria nos espaços teatrais, o que justifica os espaços alternativos e públicos servirem de apoio para formação de plateia, uma vez que o esvaziamento do público pode representar uma perda financeira grande. As verbas governamentais mostram maior presença nos espaços públicos, apontando para um interesse maior da gestão pública de levar as apresentações para fora de espaços fechados, algo que pode ser bom no que diz respeito à formação de plateia, mas que deixa prejudicado o apoio à espaços que contam com aluguel e contratação de equipe para pleno funcionamento.

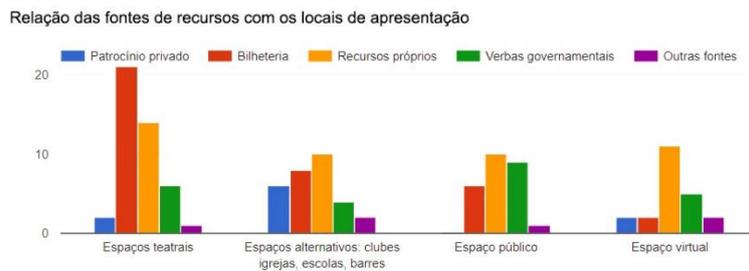


Fig. 4 - Resposta dos grupos quando perguntados qual a relação da fonte de recursos com os locais de apresentação. Fonte: Dados levantados pelo autor

O mapa da figura 5 serve de apoio para as análises, destacando a importância de bairros como Centro, São Domingos e Ingá pela sua centralidade e importância histórica por serem alguns dos bairros mais antigos da cidade, cabendo a São Domingos a importância de primeiro porto da cidade. O Centro recebe com o passar dos anos destaque para seu caráter político e administrativo da cidade. Outros bairros importantes são Icaraí por sua localização estratégica na cidade e por ser um bairro projetado por Atílio Correia Lima, que dá ao bairro uma organização planejada que facilita sua relação com a cidade. Por fim bairros como Itaipu, Cambinhas e Itacoatiara, contemplados no que é chamado de Região Oceânica de Niterói, merecem atenção pela distância para o centro da cidade e as características a serem definidas em relação a densidade e taxa de rendimento médio.

Base dos Bairros na Cidade de Niterói

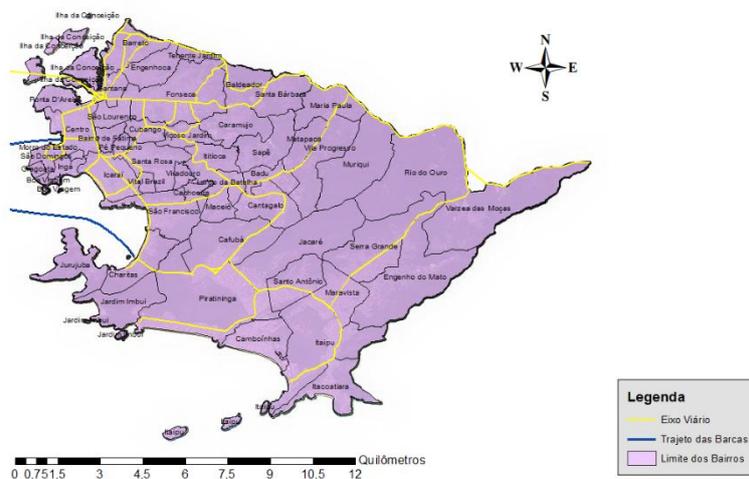


Fig. 5 - Bairros da cidade de Niterói. Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói

A prefeitura realizou um levantamento de bens culturais da cidade caracterizados como: arquitetura, arquitetura civil residencial, arquitetura religiosa, bens móveis, bibliotecas, galerias e centros culturais, museus, paisagens naturais, paisagens urbanas, patrimônio imaterial, pontos de cultura, teatros e cinemas. No mapa da figura 6 esse levantamento foi processado para uma análise de acordo com a concentração dos bens culturais, essa análise permitiu uma comparação com os teatros e locais alternativos para apresentação indicados pelos grupos de teatro.

Densidade dos Equipamentos Culturais e Locais de Apresentação

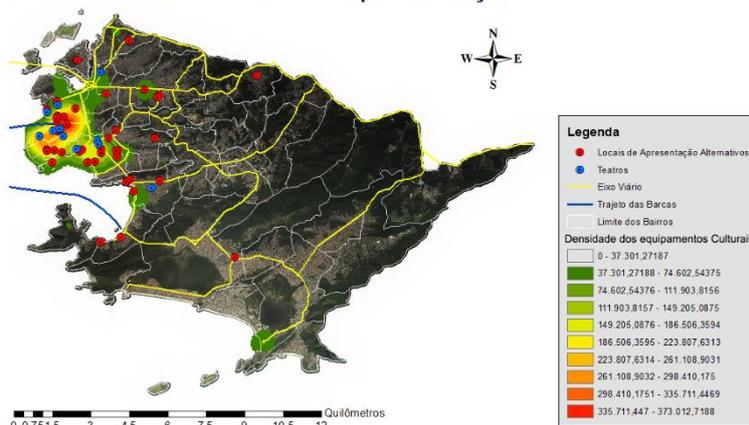


Fig. 6 - Comparação dos locais de apresentação e densidade dos equipamentos culturais. Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói e levantados em questionário.

Olhando o mapa é possível perceber que há uma concentração de equipamentos culturais no Centro, São Domingos, Ingá e arredores. Além disso, justamente por serem bairros históricos, apresentam maior quantidade de casarões antigos e interesse de investimento cultural, para tanto essas regiões são contempladas com diversas Zonas Especiais de Preservação do Ambiente Cultural (ZEPAC). É possível chamar essa área de “Bairro Cultural”, pela concentração de equipamentos culturais, como uma articulação que incentiva a cultura no local, seja a presença dos campi da Universidade Federal Fluminense (UFF), prefeitura da cidade, barcas ou projetos do arquiteto Oscar Niemeyer. A relação dos teatros com o Bairro Cultural é clara, havendo a concentração da maioria dos teatros dentro do centro desse bairro, assim como os teatros mais novos como o teatro Eduardo Kraichete, Teatro Abel e Teatro do Centro das Artes UFF presentes em Icaraí, mas ainda em uma área com concentração de equipamentos culturais.

Os locais de apresentação alternativa seguem ainda uma proximidade com o Bairro Cultural, porém é perceptível uma relação com as vias principais da cidade, uma vez que esses espaços seguem acompanhando as vias. Essas vias que são pontos de interesse como propõe Kevin Lynch (1996), no seu livro “A Imagem da Cidade”, por serem canais de locomoção com os quais os elementos da cidade se organizam e relacionam-se. Seguindo essas vias, é possível ver o encontro de 3 vias na região oceânica onde se localiza o Itaipu Multicenter, um dos principais shoppings da cidade. Esse encontro de 3 vias que Lynch define como cruzamento ou nó, e se define como um local estratégico da cidade por haver focos para os quais a ele se deslocam. Nesse caso, o nó do Itaipu Multicenter é um encontro importante de acesso para a região oceânica e também está localizado nas proximidades equipamentos como escola pública com auditório destacado como importante equipamento subutilizado para apresentações, Hospital e diversas concessionárias.

A Região Oceânica como é possível analisar no mapa da figura 8 acaba ficando carente de equipamentos culturais apesar de haver uma concentração de renda que pode ser considerada alta, como apontada pelo mapa da figura 7, assim como também é alta a densidade de população como apresentado no mapa da figura 8. O que aponta não apenas a disponibilidade de renda para consumo de cultura, como também a presença de população para fazer uso desses equipamentos. Também vale destacar a possibilidade de democratização da cultura na cidade para bairros como Santo Antônio e Serra Grande que apresentam trechos com concentração de população e baixa renda.

O Fonseca, um bairro histórico e com uma via importante na cidade, Alameda São Boaventura, apesar de ser um bairro que já foi área nobre, atualmente possui baixa concentração de renda e quantidade de moradores considerável, mas não possui tantos equipamentos culturais ao longo da própria Alameda São Boaventura. Mesmo estando mais próximo ao Bairro Cultural, resume uma característica comum aos bairros afastados do centro cultural da cidade, pouco ou nenhum equipamento cultural expressivo. Os moradores do Fonseca ainda possuem a possibilidade de se deslocarem com maior facilidade até o centro da cidade mas

O ideal seria uma democratização levando outros elementos culturais para áreas distantes do centro, uma vez que facilitaria o acesso, visto que fornecer ingressos por meio de políticas de incentivo à cultural não é suficiente para garantir acesso. As distâncias são grandes barreiras especialmente para a população carente longe do centro, partindo inclusive de relatos em entrevistas, a questão da democratização fornecendo transporte seria mais eficiente para incentivar a economia criativa e outros setores. Uma pessoa quando sai para assistir uma peça de teatro causa um impacto econômico para os grupos de teatro, equipe técnica, transporte, alimentação, inclusive moda podendo consumir produtos de lojas em shoppings ou galerias.

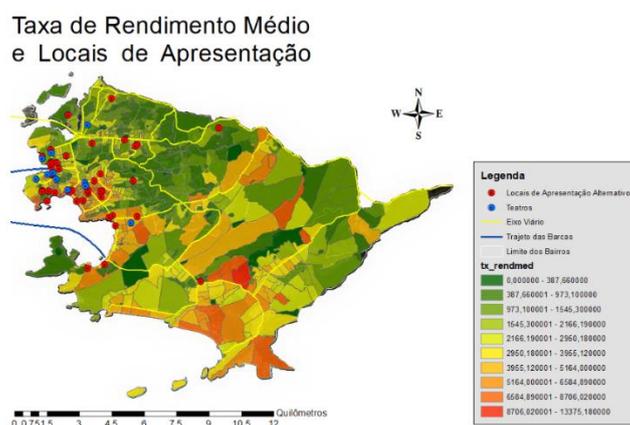


Fig. 7 - Comparação dos locais de apresentação e taxa de rendimento médio
 Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói e levantados em questionário.

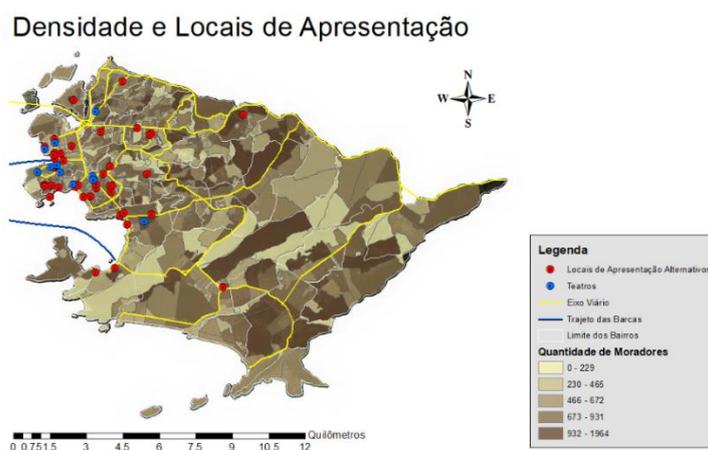


Fig. 8 - Comparação dos locais de apresentação e densidade populacional
 Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói e levantados em questionário.

Levando em consideração o Plano Diretor de Niterói, lei 3385-19 PL 08-17, há um interesse em trabalhar uma inclusão cultural no Fonseca ao longo da Alameda São Boa Ventura e nos arredores do nó do Shopping Itaipu Multicenter como apresentado nos mapas das figuras 9 e 10. Existem centralidades, apontadas no Plano Diretor, que são pontos de interesse para incentivar a economia local com políticas que contemplam a economia criativa. Esses pontos de interesse permitem guiar no processo do planejamento, e apoiados nas análises dos dados relacionados ao teatro demonstram a possibilidade de fazer do teatro um elemento a ser considerado para o incentivo da cultura e economia local.

O Fonseca possui uma área caracterizada como Macroárea de Urbanização Consolidada, propondo como interesse manter a vitalidade da área e estímulo de atividades que contribuam à cultura e memória da cidade, baseada na cultura do encontro e convívio no espaço público. Ao longo da Alameda São Boa Ventura é identificada uma Subcentralidade Municipal e três Centralidades Locais. Dispondo então de locais de interesse a serem estudados para incentivo da cultura do teatro. Tanto a Macroárea como a existência de centralidades definidas pela prefeitura apontam não apenas a possibilidade como potencialidade de levar ao Fonseca equipamentos algo já explorado com um projeto de ocupação de um casarão abandonado com Centro Cultural.

A área próxima ao Shopping Itaipu Multicenter é caracterizada como Macroárea de Qualificação Urbana, caracterizada como um padrão subequipado de urbanização e pequena oferta de serviços e comércio. Próximo ao nó é demarcada uma área de Subcentralidade Municipal, segundo o Plano Diretor. Os arredores do nó (Lynch, 1960) então ocorre não só certa centralidade urbana, que corresponde a necessidade de serviços de que está região é carente; em especial, a carência de serviços culturais, entre aos quais está o teatro. Nessa área não existe uma estrutura reconhecida como teatro; apenas auditórios que são capazes de comportar uma apresentação, mas não necessariamente voltados para esse propósito. Além de dispor tanto de uma população com renda que não acessa cultura por conta da distância e outra população carente que além da distância também não é apresentada aos equipamentos culturais aos quais ela tem acesso.

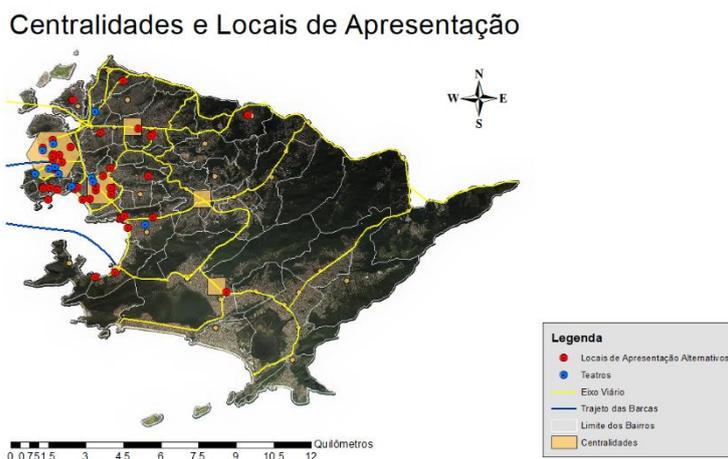


Fig. 9 - Comparação das centralidades e locais de apresentação. Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói e levantados em questionário.

Macroáreas e Locais de Apresentação

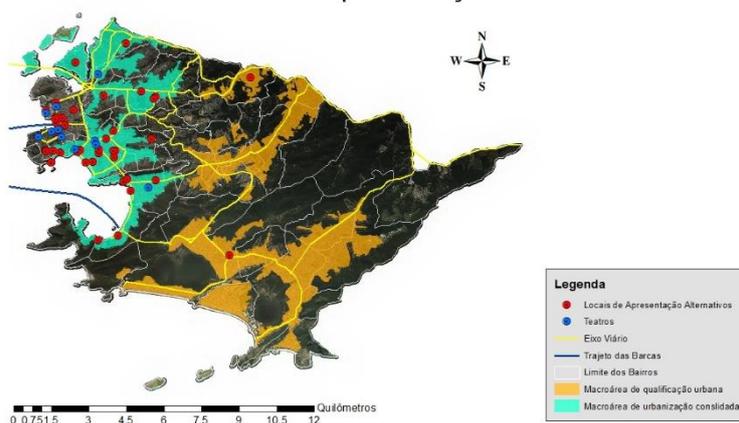


Fig. 10 - Comparação das macroáreas e locais de apresentação. Fonte: Dados adaptados pelo autor disponibilizados pela prefeitura de Niterói e levantados em questionário

Considerações finais

Levar o teatro à população e a população ao teatro se torna uma política favorável ao desenvolvimento da cidade, perimindo o incentivo de economias que estão ao redor dos equipamentos de teatro, possibilitando que o público frequente restaurantes, compre roupas ou vá à uma lanchonete, seja antes ou depois da apresentação. Estimulando o movimento da economia a partir do incentivo à cultura. Podendo articular as apresentações teatrais e levá-las a bairros que carecem de equipamentos culturais, permitiria tanto uma dinâmica democrática do acesso à cultura, quanto dinamizar a economia dentro desses bairros, visto que haverá mais um elemento da cidade que convida as pessoas a participarem ativamente dos seus espaços. Para isso é possível considerar as políticas e dados relacionados aos espaços já existentes em relação aos dados apresentados.

O Plano Diretor aponta potencialidades de investimento para crescimento pleno e democrático da cidade, evidenciado no Artigo 5 § 3º que a equidade e inclusão social territorial se faz garantindo a redução de vulnerabilidade e desigualdades entre grupos e bairros da cidade. Tem como objetivo ainda orientar o desenvolvimento econômico, reduzir deslocamento e estimular atividade sustentável, empreendedorismo e economia solidária. Existe no próprio plano diretor um reconhecimento da necessidade de investir de forma democrática, e seguindo as análises feitas baseadas nos dados levantados, há características relacionadas ao teatro que possibilitam realizar esses investimentos levando em consideração áreas com menor presença de equipamentos culturais. Esse investimento impactaria na economia local e que possui potencial de se basear em projetos de ensino e acesso à cultura com a participação da população carente. Podendo fazer desse tipo de projeto, meio de criação de empregos e movimentação da economia local.

Visando ainda um projeto de democratização da cultura na cidade de Niterói, é necessário reafirmar a importância dos editais que financiam projetos culturais, não apenas com políticas para os próprios projetos, mas com propostas que visem a população carente. Visto que os editais possuem não apenas objetivo de financiar os trabalhos dos grupos de teatro, mas permitir acesso à cultura, algo que pode ser feito no próprio edital. Nos editais analisados, nem sempre existe uma característica social ou verba destinada para transporte da população de baixa renda, algo que acentua a inacessibilidade aos equipamentos culturais.

Para tanto, baseado nos dados levantados e mapeados, existem tanto áreas de interesse quanto potencialidades que vão de acordo com o plano diretor da cidade, reforçando pontos a serem levados em consideração e reforçando características do plano voltadas para produção e incentivo da cultura na cidade. O projeto da pesquisa abre margem então para aprofundar debates e conhecimentos levando em consideração conhecimentos e experiências como debatidas durante as entrevistas. Portanto, Niterói é uma cidade com uma riqueza cultural presente na cidade e com potencial de se tornar mais abrangente.

Referências Bibliográficas.

BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (Org.). *Economia da Arte e da Cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010.

CRUZ, Fernando Manuel Rocha. Políticas Públicas e Economia Criativa: Subsídios da Música, Teatro e Museus na cidade de Natal/RN. In: LINHARES, B. F. (Orgs). [Anais do] IV Encontro Internacional de Ciências Sociais espaços públicos, identidades e diferenças, de 18 a 21 de novembro de 2014. Pelotas, RS: UFPel. 2014

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 30ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 1932.

NITERÓI. Plano Diretor de Niterói, Lei Nº 3385 de 21 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://urbanismo.niteroi.rj.gov.br/planodiretor.html>>

REIS, Janaína Martins dos; ZILLE, Luciano Pereira. Empreendedorismo Cultural e Economia Criativa: A companhia de Teatro “Grupo Galpão”. *Revista de Empreendedorismo e Gestão de Pequenas Empresas*, São Paulo, v.9, n.2. p. 97-122, jan./abr. 2020.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1996.

ZALLO, Ramón. La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Revista de Estudios de Comunicación*, Vol. 12, Num. 22, pp. 215 - 234, mar. 2007.

Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil. (Estudos e Pesquisas). FIRJAN. Disponível em: <<https://www.firjan.com.br/economicriativa/pages/default.aspx>> Visto em: 27 jul. 2021