

O patrimônio industrial e o teatro: ocupações de galpões desativados utilizados para práticas cênicas em diferentes conformações espaciais



Armazém da Utopia. Rio de Janeiro-RJ, 2022, fotografia sem autoria (detalhe).

Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Edifícios teatrais contemporâneos: impactos urbano-ambientais e sociais nas cidades*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2022. evelyn.lima@unirio.br

O patrimônio industrial e o teatro: ocupações de galpões desativados utilizados para práticas cênicas em diferentes conformações espaciais*

Industrial heritage and theatre: deactivated warehouses used for scenic practices in different spatial configurations

Evelyn Furquim Werneck Lima

RESUMO

O artigo propõe discutir práticas artísticas, em especial as teatrais, que têm se apropriado de estruturas industriais, portuárias, agrícolas e ferroviárias, partindo de ocupações de diferentes possibilidades espaciais em galpões industriais desativados de valor patrimonial. Tais ocupações buscam assegurar uma relação participativa entre palco e plateia e estabelecem papel relevante na fruição entre o corpo e o espaço, fora do edifício teatral específico. À luz da fundamentação teórica selecionada entre pesquisadores anglo-saxões que elaboram conceitos sobre o tema, tais como Marvin Carlson, Juliet Rufford e Andrew Filmer, a questão argumentativa deste recorte da pesquisa foi investigar como estruturas industriais vêm sendo apropriadas na cena brasileira como espaços de *performance* de distintas configurações.

PALAVRAS-CHAVE: patrimônio industrial; teatro; configurações espaciais.

ABSTRACT

This article proposes to discuss artistic practices, especially theatrical ones, which have been appropriated from industrial, port, agricultural, and railway structures, starting from occupations with different spatial possibilities in deactivated industrial warehouses with heritage value. Such occupations seek to ensure a participatory relationship between stage and audience and establish a relevant role in the enjoyment between body and space outside the specific theatre building. On the grounds of the theoretical basis selected among Anglo-Saxon researchers who elaborate concepts on the topic, such as Marvin Carlson, Juliet Rufford, and Andrew Filmer, the argumentative question of this research section was to investigate how industrial structures have been appropriated in the Brazilian scene as performance spaces of different configurations.

KEYWORDS: industrial heritage; theatre; spatial configurations.



Reverendo a história do teatro, percebe-se que desde as primeiras décadas do século XX, integrando diferentes vanguardas artísticas, os diretores teatrais começaram a evitar que o espaço teatral se organizasse segundo cenários pintados atrás do arco do proscênio do longo palco italiano, na busca de valorizar outros pontos de vista e ampliar a participação do espectador no espetáculo. Cenógrafos, arquitetos e homens de teatro como Adolphe Appia, Gordon-Craig, Walter Gropius, Frederick Kiesler, Antonin Artaud e Jacques Copeau

* Este artigo é um dos produtos da pesquisa institucional da autora, apoiada pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

entre muitos outros, experimentaram e publicaram reformulações das práticas espaciais no teatro, ora na própria configuração do espaço arquitetural, ora pelas inovações no campo da cenografia. Uma síntese bem elaborada desse processo foi publicada na revista *Aujourd'hui: Art et Architecture*¹, periódico mais tarde renomeado de *Architecture d'Aujourd'hui*, ainda muito relevante para a área.² Mais recentemente, pesquisadores como Hannah³, Baugh⁴ e Lima⁵ têm desenvolvido estudos, integrando uma historiografia sobre as transformações da espacialidade da cena ao longo do século passado.

Não se tratava apenas de alterar a materialidade do espaço cênico, mas igualmente da ampliação das camadas sociais que passaram a frequentar o teatro e as próprias temáticas envolvendo o trabalhador urbano. A pesquisadora brasileira Kátia Paranhos associa as necessidades do novo espaço teatral também às grandes mudanças na dramaturgia, quando afirma que

*diferentes grupos teatrais, desde o final do século XIX, (re)colocam em cena movimentos a contrapelo ou, se quiser, exercícios de experimentação, marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? – de uma outra forma de intervenção no campo social. Na Alemanha e na França, só para exemplificar, propostas como a do Freie Bühne (Cena Livre), de 1889, ou do Théâtre du Peuple (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. [...] A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.*⁶

Durante o século XX, espaços não convencionais utilizados para a *performance* e o teatro foram cada vez mais apropriados pelos encenadores, principalmente em razão das qualidades espaciais com as quais a dinâmica cênica atual envolve *performers* e participantes.

Ao ponderar que a própria arquitetura se movimenta e, portanto, há uma dificuldade atual de realizar exposições de projetos de arquitetura teatral, no início da terceira década do século XXI, Andrew Filmer ressalta que “uma visão estática da arquitetura como objeto está dando lugar a uma visão performativa da arquitetura como evento, o que complica a ideia de espaço expositivo de performance”.⁷ Professor da Universidade de Aberystwyth no País de Gales, este autor australiano, que coordenou a Exposição de Espaço de Performance na Quadrienal de Praga de 2023, defende que a arquitetura teatral, anteriormente definida como o espaço em que o teatro acontece, seja alterado

¹ *Aujourd'hui: Art et Architecture*, n. 17, Paris, maio 1958.

² Nesse número da revista, os editores dividiram o dossiê em duas partes, *La recherche de nouveaux moyens et expressions scéniques*, com escritos de Appia, Craig, Molnar e outros, e *Recherches pour une nouvelle architecture scénique*, com trechos de depoimentos de Gropius, Kiesler e Polieri, entre outros inovadores da cena no século XX.

³ Ver HANNAH, Dorita. *Event-space: theatre architecture and the historical avant-garde*. London: Routledge, 2019.

⁴ Ver BAUGH, Christopher. *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

⁵ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus. *O Percevejo*, n. 7, Rio de Janeiro, 1999.

⁶ PARANHOS, Katia Rodrigues. Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, dez. 2011, p. 368.

⁷ FILMER, Andrew. Acts of assembly: exibindo espaço de performance na Quadrienal de Praga de 2023. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck, DRAGO, Niuxa Dias e LYRA, Carolina (eds.). *Architecture, artistic practices and cultural heritage: contemporary reflections, from theory to practice*. Rio de Janeiro: Loope/Faperj, 2022, p. 328.

para “espaço de *performance*” como um termo que reflete melhor a diversidade de locais, cenários e ambientes que abrigam atualmente os eventos performáticos.⁸

Por estarmos investigando as práticas artísticas, notadamente as teatrais, que têm se apropriado de estruturas industriais, agrícolas e ferroviárias, neste artigo se busca analisar as ocupações de distintas configurações espaciais em galpões industriais de valor patrimonial desativados que objetivam estabelecer uma relação participativa entre palco e plateia e atribuem um papel importante à fruição entre o corpo e o espaço, transcendendo os limites do edifício teatral específico. Com base na fundamentação teórica ancorada em pesquisadores anglo-saxões que elaboram conceitos sobre o tema, a exemplo de Marvin Carlson⁹, Juliet Rufford¹⁰ e Andrew Filmer¹¹, a questão central que aqui se coloca consistiu em investigar como certas estruturas industriais têm sido apropriadas na cena brasileira como espaços de *performance* de diferentes configurações. Após pesquisar processos de transformação e adaptação de galpões ferroviários em Belo Horizonte, com diferenciadas configurações espaciais como teatros administrados pela Funarte, e a transformação de um antigo galpão agrícola do Engenho Central de Piracicaba, restaurado e adaptado como teatro, a investigação se voltou para as diversas alternativas para abrigar o teatro em dois antigos patrimônios industriais, o Armazém das Docas D. Pedro II e o Armazém n. 6, ambos na área portuária do Rio de Janeiro.

Qual seria o papel da arquitetura industrial para as experiências teatrais contemporâneas?

Ao analisar a relevância do papel da arquitetura na produção de significados no teatro, a pesquisadora inglesa Juliet Rufford investiga experimentações contemporâneas que têm utilizado galpões industriais em substituição a teatros convencionais.¹² A autora lembra que nos anos 1970 ocorreram discussões sobre as possibilidades de novos valores serem adotados no teatro, visto que inúmeros *performers* nova-iorquinos ocuparam espaços em desuso e abandonados para suas práticas teatrais, face aos altos aluguéis dos teatros naquela metrópole norte-americana. Ela alude também à experiência exitosa do Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine que ocupou uma fábrica de cartuchos desativada, um “found space”, que é ao mesmo tempo local de trabalho e de moradia.¹³ Acredita-se que tais experiências tenham aberto um novo caminho para os espaços de *performance* pesquisados por Filmer,¹⁴ em especial por promoverem a inclusão social nas áreas em que se situam.

Em que medida o uso do patrimônio industrial pode traduzir as inquietações do teatro contemporâneo? Porque a ocupação fabril do Théâtre du

⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 329.

⁹ Ver CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

¹⁰ Ver RUFFORD, Juliet. *Theatre & architecture*. Basingstoke-New York: Palgrave Macmillan, 2015.

¹¹ Ver FILMER, Andrew, *op. cit.*

¹² Ver RUFFORD, Juliet, *op. cit.*, p. 13.

¹³ Ver *idem, ibidem*, p. 66.

¹⁴ Ver FILMER, Andrew, *op. cit.*

Soleil, que já perdura mais de 50 anos em uma antiga fábrica de cartuchos, tem motivado os diretores teatrais mais inovadores a adaptarem seus espetáculos no interior de antigas fábricas ou usinas? Quais as possibilidades espaciais desses galpões, geralmente enormes, como novos espaços para abrigar o fenômeno teatral de uma forma socialmente inclusiva?

A ideia de um teatro que ocorresse sem um edifício específico convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970. Como afirmou Carlson ainda nos anos 1980, o teatro realizado na rua ou em outros espaços preexistentes se transformou em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a representar a indústria cultural, associada ao capitalismo.¹⁵ Nas conclusões do livro *Places of performance*, Carlson salienta que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser lugares para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais na montagem da apresentação teatral. Nesse sentido, apresentamos configurações espaciais para dois teatros do Complexo de Galpões Ferroviários Funarte/Minc, em Belo Horizonte, recentemente discutidos por Leonardo Castriota e Vilmar Sousa¹⁶, estudiosos do patrimônio cultural no Brasil, e o Teatro Municipal Erotildes de Campos, instalado no interior de um galpão agrícola, em Piracicaba, estado de São Paulo.

Segundo esses pesquisadores, após muitos anos de estudos, a Fundação Nacional de Arte (Funarte) ocupou vários galpões ferroviários em diferentes cidades brasileiras, destacando-se os de Belo Horizonte, um conjunto composto por seis galpões industriais na área central da cidade, próximo à antiga estação da Rede Ferroviária Federal. Tais galpões estão, desde 2005, sob a tutela da Funarte, acolhendo hoje atividades culturais de diversas expressões artísticas, em especial as destinadas ao teatro e refletem um remanescente significativo da primeira industrialização da capital mineira, localizando-se junto à Residência do Conde, primeira construção aprovada fora da zona urbana, ainda no final do século XIX (Figura 1). Foi ali que se formou um primeiro núcleo industrial da capital de Minas Gerais, com a instalação de ferrarias, serrarias e tecelagens, além de pequenos estabelecimentos produtores de materiais de construção e bens de consumo popular, ao lado de hotéis, cafés e casas comerciais. Os diretores e produtores teatrais que ocuparam os referidos galpões sugeriram também manter tanto a identidade de cada um deles, quanto à flexibilidade dos espaços, que permite uma melhor interação entre as linguagens artísticas.¹⁷

As obras de reconversão foram concluídas em 2010. Construídos no início do século XX, com características ecléticas de grande significado para a preservação do patrimônio, os galpões foram objeto de projeto de restauração pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), cabendo ao Centro Técnico de Artes Cênicas (CTAC), da Funarte o projeto de reestruturação em que foram implementadas duas configurações espaciais: um teatro tradicional italiano, no Galpão 1, no qual já havia um auditório que foi transformado em um teatro para atender a parte das necessidades desenvolvidas e um outro espaço para as artes cênicas que ocupou os Galpões

15 Ver CARLSON, Marvin, *op. cit.*, p. 36.

16 Ver CASTRIOTA, Leonardo Barci e SOUSA, Vilmar Pereira de. The challenges of the value-based conservation approach: the case of FUNARTE's refurbishment and expansion programme. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck, DRAGO, Niuxa Dias e LYRA, Carolina (eds.), *op. cit.*

17 Cf. *idem, ibidem*, p. 238.

3 e 4 do complexo, o primeiro, reconvertido em teatro de uso múltiplo, possibilitando diferentes conformações (Figura 2), ficando o Galpão 4 como espaço de preparação do espetáculo/ensaios, com infraestrutura de camarins e iluminação cênica.



Figura 1. Galpão da Funarte em Belo Horizonte-MG reconvertido para teatro. 2010.

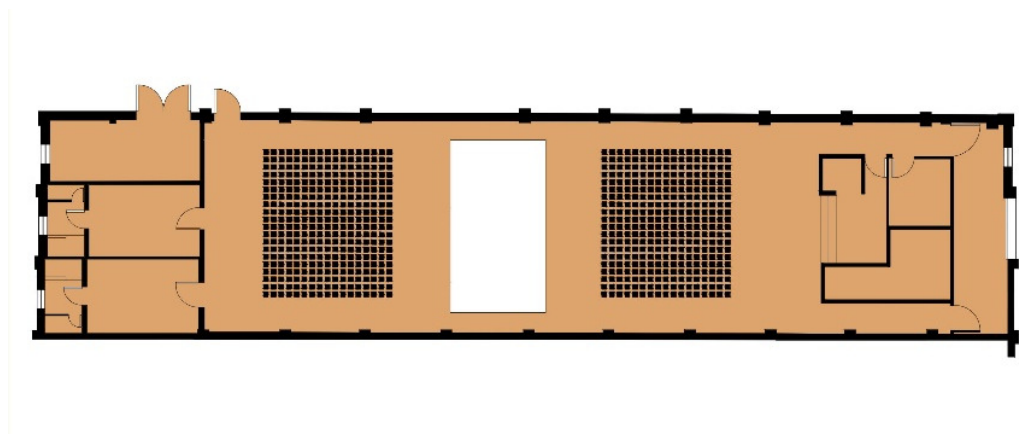


Figura 2. Galpão n. 3 do Complexo da Funarte em Belo Horizonte-MG. Uma das possibilidades de conformação. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Como houve a demanda pela criação de um espaço cênico alternativo e mais flexível, foi projetado um espaço de *performance* com equipamentos e mobiliário desmontáveis, possibilitando plateias e palcos de diferentes configurações do espaço palco/plateia do tipo arena, semiarena e italiano, além de outros, com o objetivo de atender a espetáculos contemporâneos de artes cênicas e música. Este galpão conta com plataformas pantográficas modulares

e desmontáveis automaticamente. Paralelamente, foram previstos depósito para mobiliário e equipamentos cenotécnicos, depósito de contrarregra, cabine de controle, além de dois camarins coletivos no Galpão n. 4.¹⁸

Trata-se de uma reconversão de uso com preservação do preexistente muito significativa para as artes cênicas na capital mineira que mantém viva a memória do ciclo de industrialização da cidade, ampliando a disponibilidade dos espaços de *performance* com configurações diversificadas de forma a atender aos múltiplos espetáculos que abriga.

Um teatro no galpão agrícola do Engenho de Piracicaba: o Teatro Municipal Erotildes de Campos

Outro exemplo significativo de patrimônio industrial reconvertido é o do galpão que integrava um engenho de beneficiamento de açúcar na cidade de Piracicaba, no estado de São Paulo, apresentando alvenaria em tijolos aparentes e dotado de grandes estruturas metálicas. Ao adaptar uma edificação industrial de valor histórico como um espaço para a cultura, os arquitetos da firma Brasil Arquitetura, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, mantiveram as estruturas originais e criaram inovações na reconversão do galpão para edifício teatral, tal como o palco com abertura para o interior do teatro, mas também prolongado e aberto para uma praça anexa (Figura 3).



Figura 3. Teatro Erotildes de Campos. O galpão utilizado como teatro com a abertura do palco para o interior e exterior. Piracicaba-SP, 2012.

O engenho, às margens do rio Piracicaba, foi desativado nos anos 1970, quando se tornou ponto informal de atividades públicas. Na primeira proposta,

18 Ver Complexo Cultural da Funarte MG. Disponível em <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/espacos-culturais/belo-horizonte-mg/complexo-cultural-funarte-mg>>. Acesso em 15 out. 2023.

o armazém seria ocupado por um pequeno cinema em uma das naves laterais, porém, mais tarde, foram feitas intervenções mais profundas para ali instalar um teatro para a cidade, finalmente inaugurado em 2012.

A reutilização do patrimônio industrial preservou o antigo armazém devolvendo-o à cidade de Piracicaba e a equipe de arquitetos utilizou-se do restauro crítico, também adotado por Lina Bo Bardi, antiga mestra dos arquitetos, com a qual haviam trabalhado como estagiários na reocupação da fábrica do Sesc da Pompeia.¹⁹ Uma das questões polêmicas do projeto foi a escolha do acesso, pois a fachada da edificação ficava em uma área estreita, e a fachada posterior era voltada para uma extensa área que distribui o fluxo pelos edifícios do conjunto²⁰ (Figura 4).

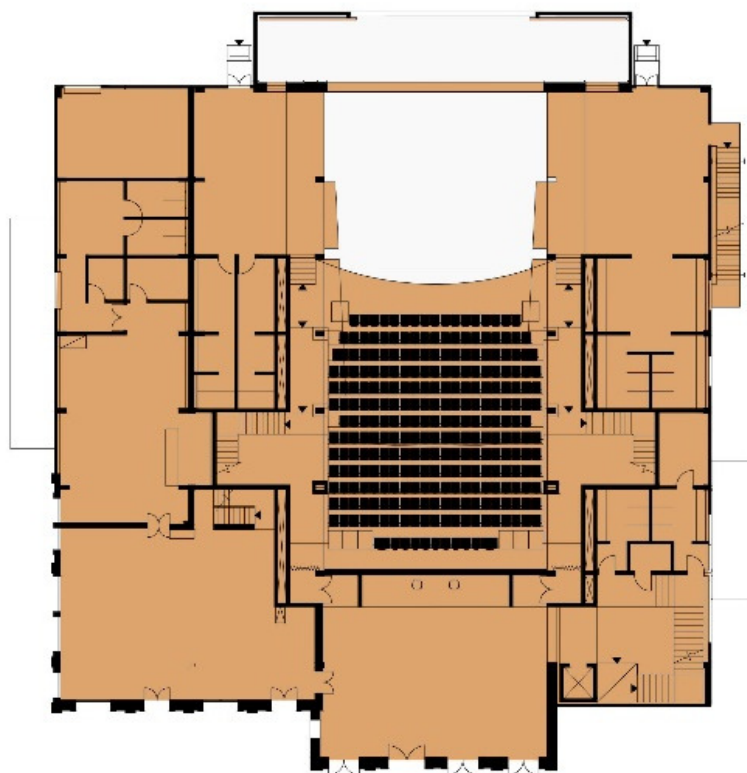


Figura 4. Teatro Erotildes de Campos. Conformação espacial. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Além de manter a entrada original do galpão, os arquitetos optaram por prolongar o palco quatro metros para fora da projeção original e, na parte posterior do galpão, abrir o palco sobre a praça e permitindo que a população não pagante possa assistir aos espetáculos de fora do teatro. Esse tipo de

¹⁹ Para maiores informações sobre a transformação de uso da fábrica Sesc da Pompeia e seu teatro, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, street and theatre: two theatres by Lina Bo Bardi*. In: FILMER, Andrew & RUFFORD, Juliet (eds.). *Performing architectures: projects, practices, pedagogies*. London: Bloomsbury Methuen, 2018, v. 1.

²⁰ A autora apresentou uma exposição sobre o restauro e reconversão desse galpão em mesa-redonda em Congresso Internacional em Lisboa. Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *De fábrica e engenho a espaços teatrais: o Teatro Sesc da Pompeia e o Teatro Engenho Central de Piracicaba como exemplos de restauro crítico no Brasil*. *Actas do Congresso Internacional de Viollet-le-Duc à Carta de Veneza: teoria e prática de restauro no espaço iberoamericano*, v. 1, Lisboa, LNEC, 2014.

configuração espacial bastante inclusivo já fora idealizado em Jundiaí, em 1985, na proposta da arquiteta Lina Bo Bardi para a restauração do Teatro Polytheama, cuja obra de restauração somente mais tarde foi efetivamente executada pelos mesmos arquitetos do Teatro Erotildes de Campos, porém, sem incorporar a inovação.²¹

Na área externa, a pavimentação original de pedra foi recuperada e, internamente, configurou-se um espaço teatral tradicional, de palco frontal italiano, sendo necessário demolir as alvenarias existentes, preservando-se apenas os pilares de sustentação da estrutura. Foi necessário rebaixar o piso térreo não só para possibilitar a instalação do urdimento na parte superior do palco, como também para facilitar a comunicação do palco com o exterior, pela larga abertura criada pelos arquitetos. Dentro das normas do restauro crítico, as intervenções introduzidas foram bem-marcadas para não dar margens a falsos históricos, e as alvenarias necessárias foram mantidas em tijolos aparentes, em contraste com as novas estruturas em concreto.²²

O relevante é que na reconversão, o uso teatral não tenta dissimular a presença do antigo armazém de beneficiamento de açúcar. Tal como fazia Lina Bo Bardi, os dois antigos colaboradores utilizaram tinta vermelha nas chapas que vedam a entrada de luz pelos antigos lanternins, no prolongamento que projeta o palco sobre a praça e na escada externa de acesso aos camarins. Assim como também ocorreu no projeto do Teatro Sesc Pompeia em São Paulo, projetado no interior da antiga fábrica Mauser, fica bem claro que esta sala de espetáculo remete ao antigo uso agrícola, pois as características do galpão foram mantidas.

Tanto Bo Bardi quanto Ferraz e Fanucci recuperaram algumas estruturas industriais desativadas para o uso cultural, devolvendo-as às comunidades que hoje as frequentam.²³ Por meio do restauro crítico, foram recuperadas a história, a arquitetura e o contexto urbano para o uso contemporâneo de atividades artísticas que beneficiam a sociedade como um todo. O impacto do Teatro Engenho Central no campo da cultura foi expressivo e a população local busca o equipamento cultural em suas múltiplas atividades, seja para assistir peças dramáticas ou *shows* de música clássica e popular, conforme atestado na pesquisa de campo.

Galpões industriais como espaços alternativos para a cena teatral

Como citou Rufford, uma das primeiras experiências de ocupação de espaços alternativos, em 1970, foi a da diretora francesa Ariane Mnouchkine que ocupou a Cartoucherie de Vincennes, antiga fábrica de armamentos parisiense que se tornou a sede oficial do Théâtre du Soleil (Figura 5). Localizada entre outros equipamentos militares abandonados no 12^e arrondissement de Paris, a Fábrica de Munições estava desativada e em ruínas e houve um projeto naquela ocasião para que a área fosse transformada em uma

²¹ Cf. *idem*, *Edifícios teatrais contemporâneos: impactos urbano-ambientais e sociais nas cidades*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2022, p. 186-190.

²² Cf. *idem*, *De fábrica e engenho a espaços teatrais*, *op. cit.*, p. 304.

²³ No campo do patrimônio industrial, Bo Bardi dirigiu as obras de restauro e transformação do Sesc da Pompeia, antiga fábrica de tambores Mauser, com a colaboração de seus estagiários Ferraz e Fanucci, que mais tarde, já na firma Brasil Arquitetura fariam intervenções em diversos patrimônios industriais como o Teatro Erotildes de Campos, entre outros.

enorme cidade olímpica. Felizmente, uma associação de proteção do Bosque de Vincennes impediu esta proposta. Anteriormente, Mnouchkine já havia dirigido cinco montagens, mas continuava sem uma sede.²⁴ Ao descobrir que havia diversos galpões não utilizados no bosque de Vincennes, a diretora ali se instalou com sua companhia, na qual tem encenado a partir da incorporação de múltiplos estilos de teatro em seu trabalho, desde a *Commedia dell'Arte* até rituais asiáticos, sempre em processo colaborativo e em configurações variáveis (Figura 5). Sobre tais apropriações, o pesquisador britânico Christopher Baugh enfatiza que essas construções abandonadas ocupadas com o uso teatral ampliam associações e relações com o passado, pois, durante os espetáculos, convidam o público a refletir sobre a construção da própria memória.²⁵



Figura 5. Théâtre du Soleil. Paris-França, 2022.

Portanto, credita-se em especial a Ariane Mnouchkine a introdução dessa prática nos anos 1970, visto que encontrou um lugar despojado e ocupou aquele patrimônio industrial com seu grupo, em caráter cooperativista, inaugurando o teatro colaborativo e defendendo um teatro com base humanista que buscasse novas formas de organização econômica e social e contra o modelo capitalista. Desde o início, as encenações ali exibidas foram um sucesso e suas práticas promoveram outras iniciativas de ocupação de galpões desativados. A famosa diretora entende que os artistas precisam ocupar os espaços sem uso e que toda ocupação artística é uma espécie de fertilização. “Já o capital, por exemplo, geralmente não pensa em fertilização, mas em comercialização. Então

²⁴ Cf. PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine: introdução, escolha e apresentação dos textos* por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: Riocorrente, 2011.

²⁵ Ver BAUGH, Christopher, *op. cit.*, p. 228.

o que fizemos com a Cartoucherie foi um processo de fertilização”, explicou ela em uma das vindas ao Rio de Janeiro.²⁶

Seguindo o exemplo de Mnouchkine e de outros diretores europeus, idealizadores da cena teatral brasileira também identificaram nos galpões industriais um espaço encontrado para práticas teatrais, em especial em algumas antigas estruturas portuárias, que, como lembra Carlson, possuem muitas camadas de associações e de memórias da classe trabalhadora antes de terem sido apropriadas.²⁷ Alguns diretores souberam explorar o patrimônio industrial desativado com configurações inusitadas como José Celso Martinez Correia, do Grupo Oficina, quando ocupou o Galpão Docas D. Pedro II em 2007 e Luiz Fernando Lobo, da Companhia Ensaio Aberto, que ocupou permanentemente o Armazém número 6, renomeado de Armazém da Utopia, tendo conseguido a cessão de uso daquele espaço por 30 anos.²⁸

A ocupação do Galpão Docas D. Pedro II pelo Grupo Oficina

Quando ocupou o Galpão Docas D. Pedro II no evento Rio Cena Contemporânea, em 2007, o recentemente falecido e renomado diretor Zé Celso Martinez Corrêa desenvolveu uma abordagem cênica inusitada que combina música, recitação de poesia, dança, *performance*, teatro épico, jogo popular, festa e carnaval, que se traduz na montagem de *Os sertões*, enfatizando a tradição do próprio Teatro Oficina, espaço destinado à democratização da cultura, cuja abordagem social permite manifestações artísticas e políticas que abarcam diferentes classes sociais. A configuração espacial adotada foi a de um “teatro-rua”, tal como é o Teatro Oficina, que apresenta um palco linear permitindo que o público participe da peça seja nas galerias de andaimes ou nas passarelas.

Cabe ressaltar que Zé Celso montou espaços semelhantes ao seu Teatro Oficina²⁹, nas diferentes cidades nas quais realizou suas cinco peças baseadas no romance épico mais famoso de Euclides da Cunha, *Os sertões*. Discute-se aqui como o diretor do espetáculo configurou a espaço para a encenação, que ocorreu no Rio de Janeiro de 2 a 14 de outubro de 2007, no Galpão Docas D. Pedro II, na área portuária do Rio de Janeiro, também conhecido como antigo Galpão da Cidadania, uma Organização Não Governamental que promove ações sociais e políticas de resistência para apoio das populações pobres da região (Figura 6).³⁰

O edifício das Docas D. Pedro II é o mais antigo galpão industrial da área portuária do Rio de Janeiro e apresenta forte relação de pertencimento com os afrodescendentes da área, visto estar em frente ao antigo Cais do Valongo,

²⁶ MNOUCHKINE, Ariane. Um novo porto seguro para o Théâtre du Soleil: entrevista de Ariane Mnouchkine a Luiz Felipe Reis. *O Globo*, O Globo Cultura, Rio de Janeiro, 22 jul. 2013.

²⁷ Ver CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

²⁸ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. A ocupação do Armazém da Utopia na Área Portuária do Rio de Janeiro: entrevista de Luiz Fernando Lobo a Evelyn Furquim Werneck Lima. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 3, Florianópolis, 2022.

²⁹ O projeto do teatro de Lina Bo Bardi e Edson Elito reutilizou a antiga estrutura da década de 1920 e criou um “teatro como rua” – com um palco longitudinal que liga a entrada aos bastidores do teatro, aproveitando um prédio muito longo e estreito, cujo interior foi demolido. Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, street and theatre*, *op. cit.*

³⁰ A ONG foi transferida para outros dois galpões também na Gamboa, com projeto do arquiteto e cenógrafo José Carlos Serroni.

local no qual por mais de um século os escravizados desembarcavam, vindos da África. Aquele galpão mantém valores históricos e etnográficos, pela importância da memória da identidade brasileira, como símbolo de uma luta pela equidade de direitos e oportunidades para a população afrodescendente, ainda em escravidão quando foi construído em 1871, tendo sido projetado pelo engenheiro negro André Rebouças, que edificou a construção sem utilizar o trabalho escravo. Sua dimensão e estrutura arquitetônica únicas consistem em aproximadamente 14.000 m² distribuídos em dois andares muito altos e o espaço interno possui 168 metros de extensão e 36 metros de largura.



Figura 6. Galpão das Docas D. Pedro II. Área portuária do Rio de Janeiro-RJ, 2022.

As características ritualísticas desta produção foram perfeitamente adaptadas à forma basilical do edifício, que, como uma igreja paleocristã, apresenta uma nave central muito extensa e alta e dois corredores laterais mais curtos, divididos em dois andares. O uso desse antigo espaço não teatral para exibir uma peça executada durante 26 horas em cinco dias atesta como a arquitetura pode interferir no significado da dramaturgia, estimulando o pensamento e a imaginação e permitindo a interação entre *performers* e público. Durante a peça, imagens de atores e participantes foram gravadas em tempo real e projetadas em uma tela grande e interagiram com uma banda musical ao vivo. Às vezes, os atores subiam às arquibancadas e os espectadores desciam e entravam na área cênica, confraternizando com os atores. Esse “espaço encontrado” corresponde exatamente ao conceito de espaço teatral que não se limita às suas dimensões e estética, mas absorve as dimensões dos corpos das pessoas que o utilizam, conforme sugerido por Andrew Filmer.³¹

³¹ Ver FILMER, Andrew. *Backstage space: the place of the performer*. Doctoral Thesis. Department of Performance Studies, University of Sydney, 2006, p. 24.

Além de acreditar no poder da arte na intervenção social por meio do culto a Dionísio, também defendido por Nietzsche³², e na sólida relação brasileira entre política e antropofagia, Zé Celso também foi inspirado pelas propostas escatológicas de Antonin Artaud³³ (Figura 7).



Figura 7. Capa do programa *Os sertões*. Rio de Janeiro-RJ, 2007.

Mas a inspiração artaudiana não se reflete apenas no que o corpo tem mais relevância, incluindo em muitas cenas o corpo nu, pois, no que tange ao espaço teatral, cabe lembrar que no primeiro manifesto do teatro da crueldade (1938) Artaud já havia expressado o desejo de abandonar a arquitetura tradicional do edifício teatral, em busca de “um novo conceito de espaço” no teatro, no qual a tipologia e o desenho do espaço escolhido direcionariam o espetáculo.³⁴

³² Ver NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou Os gregos e o pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

³³ Ver ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1938].

³⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 52.

Nesse sentido, Zé Celso criou dentro do galpão histórico a configuração de uma nave central semelhante a um templo, que enfatizou o aspecto de ritual da saga dos heróis da Guerra de Canudos, já anteriormente encenada no Teatro Oficina, com direção de arte e arquitetura cênica de Cristiane Cortílio. O mesmo espetáculo foi remontado em várias cidades do Brasil e do mundo, sempre em espaços não convencionais que deixaram uma intensa marca na história do teatro brasileiro contemporâneo, demonstrando como estruturas industriais desativadas podem contribuir muito para a dramaturgia e encenação.

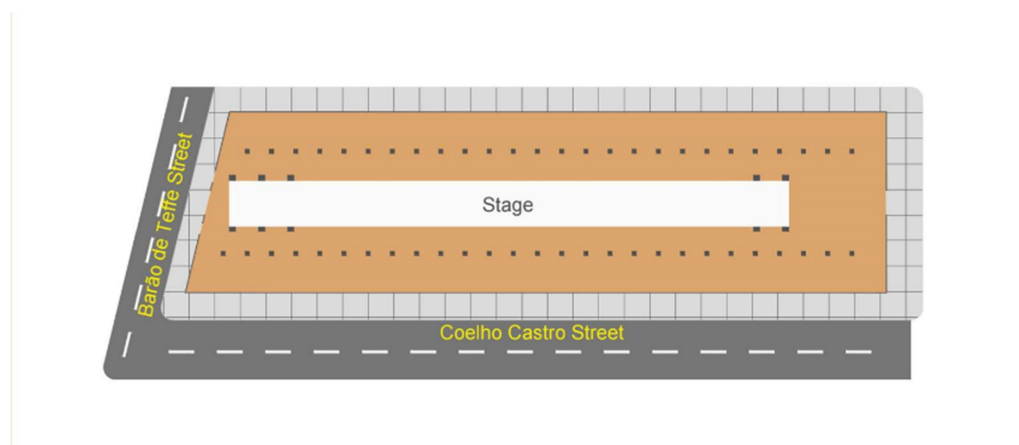


Figura 8. Galpão Docas D. Pedro II. Configuração de palco utilizada na montagem de 2007. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Diferentes configurações espaciais na ocupação do Armazém da Utopia pela Companhia Ensaio Aberto

Já tendo montado inúmeras peças em locais alternativos desde a criação da companhia em 1992, tais como um antigo hospício (readaptado como dependências da UFRJ), no Paço Imperial, entre outras escolhas que comprovam a mobilidade das suas montagens, a Companhia Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando Lobo foca na realidade política e econômica brasileira. Fundamentado nas teorias brechtianas, o grupo estabeleceu uma nova relação palco-público para promover o reconhecimento do poder transformador das massas. É um exemplo de resistência política baseada no marxismo, e oferece numerosos encontros e cursos gratuitos que contribuem para a valorização do trabalhador.

Na trajetória da companhia, após anos de luta e resistência, em 2016, o grupo se instalou no Galpão n. 6 na área portuária do Rio de Janeiro e seu anexo, ambos pertencentes à Companhia das Docas do Rio de Janeiro, e o nomeou Armazém da Utopia (Figura 9). Essa gigantesca estrutura industrial permite que a trupe mude constantemente de configuração espacial, ocupando diferentes espaços dentro do enorme galpão para encenar suas produções.

O grupo atrai um público não habitualmente acostumado a assistir a peças, porque, além dos intelectuais e frequentadores habituais de teatro, convida sindicalistas e estudantes para ver as produções que encena, desenvolvendo uma visão politizada para discutir a realidade do povo brasileiro. Apresentam-se aqui três montagens muito exitosas do grupo, cada qual em um

espaço diferente adaptado dentro do Armazém n. 6 ou do anexo contíguo, que interliga o Armazém 6 ao Armazém 5, intitulado Espaço Vianinha.³⁵



Figura 9. Armazém da Utopia. Rio de Janeiro-RJ, 2022.

Dez dias que abalaram o mundo de John Reed

Em 2017, a peça de John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo*, relembra os cem anos da Revolução Russa enfocando os principais acontecimentos que resultaram na tomada do poder estatal pelos bolcheviques. Para encená-la, o diretor Luiz Fernando Lobo e o cenógrafo José Carlos Serroni investigaram documentos da Revolução e buscaram traduzir o que o acontecimento representou para a classe trabalhadora. Para tanto, ocuparam a totalidade do Armazém 6, excluindo o anexo. O público de quase 1000 pessoas acessava o gigantesco salão movendo-se entre os atores e entre as muitas estruturas cenográficas e palcos elevados que se deslocavam sobre rodas empurrados pelos próprios atores, enquanto imagens históricas de arquivo eram projetadas em telas gigantes (Figura 10).

A configuração espacial ocupando 3000 m² (Figura 11) foi impactante na proposta da encenação e mostrou a pertinência de um enorme galpão portuário no qual a memória de milhares de estivadores podia ser sentida pelos participantes.

³⁵ Tais montagens foram escolhidas pelo fato de a autora deste artigo haver assistido a elas no Armazém da Utopia em diferentes temporalidades.



Figura 10. *Dez dias que abalaram o mundo*. Público, atores e praticáveis. Rio de Janeiro-RJ, 2017.

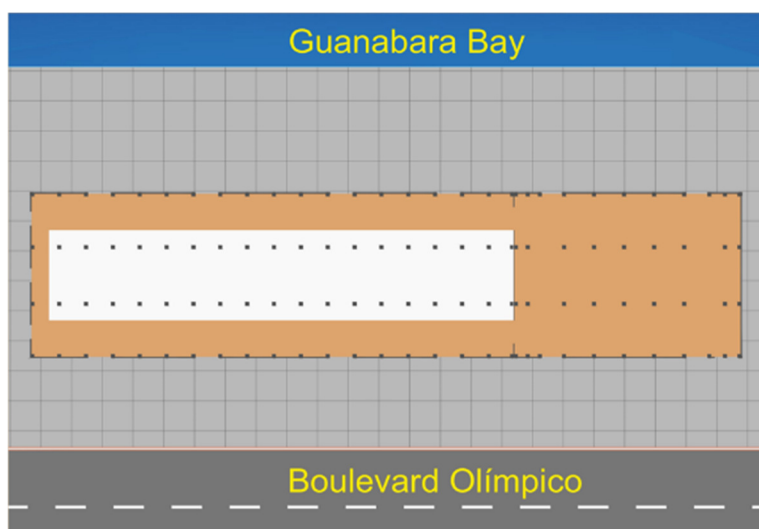


Figura 11. *Armazém da Utopia*. Rio de Janeiro-RJ. Configuração de palco utilizada na montagem de *Dez dias que abalaram o mundo*. Esquema da planta desenhado por João Marcos Lima, 2023.

***A mandrágora* de Niccolò Machiavelli**

Dois anos mais tarde, o grupo ocupou o Anexo Vianinha para encenar *A mandrágora*, também com projeto de arquitetura cênica e cenografia de José Carlos Serroni. Em uma praça pública, uma *piazza* florentina na qual tudo acontece, Maquiavel, o fundador do pensamento político *moderno*, põe em *evidência* as contradições entre o público e o privado, fato transmitido com habilidade pelo diretor e o cenógrafo na construção da configuração cênica. Utilizando a tradição dos praticáveis de feira e da oralidade que imperavam na Florença dos *Cinquecento*, Luiz Fernando Lobo colocou na cena aberta ao redor de uma arena rebaixada uma trupe de menestréis, mambembes e brincantes, que espelhavam o cenário renascentista com uma configuração espacial inusitada no anexo do Galpão (Figura 12). Percebe-se que o diretor e o cenógrafo

recuperam por meio dos praticáveis e a criação de uma arena a herança do teatro político, do teatro épico, do construtivismo russo, do Teatro de Feira, do teatro popular, com suas plataformas, escadas, rampas, tão características do teatro materialista (Figura 13).

Esclarecendo sobre a concepção da montagem, Luiz Fernando Lobo revela, “É o povo em ação. O povo como agente histórico. A cena popular, a partir da história contada pelo povo. O povo, como em Peter Burke, que não tinha nenhum sentido de individualidade: o indivíduo se dispersava na comunidade. Ou o povo de Bakhtin: corpo popular, coletivo e genuíno”.³⁶



Figura 12. *A mandrágora*. Uma arena com praticáveis. Rio de Janeiro-RJ, 2019.

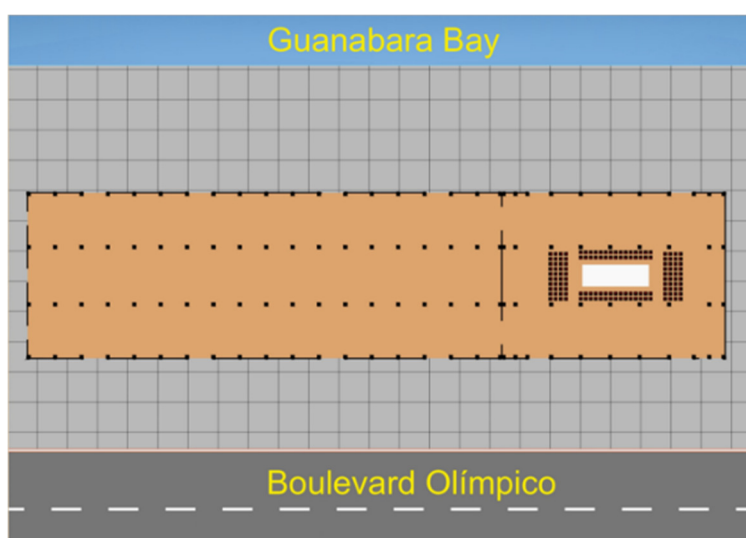


Figura 13. Armazém da |Utopia. A criação de uma arena retangular no Anexo Vianinha. Esquema desenhado por João Marcos Lima, 2023.

³⁶ LOBO, Luiz Fernando. *A mandrágora*, de Maquiavel, estreia no Armazém da Utopia (entrevista). *Jornal da Fundação Perseu Abramo*, 25 out. 2019. Disponível em <<https://fpabramo.org.br/2019/10/25/a-mandragora-de-maquiavel-estrea-no-armazem-da-utopia/>>. Acesso em 12 dez. 2022.

O dragão de Eugène Schwarz

Mais recentemente, em 2021, a Companhia Ensaio Aberto encenou *O dragão* de Eugène Schwarz em um dos lados do Galpão n. 6. Às vésperas da 2ª Guerra Mundial o dramaturgo russo começa a escrever *O dragão* a partir de uma fábula que relata a história da falta de liberdade do povo russo subjugado por um dragão de três cabeças. No final de 1941, Stalingrado é sitiada pelos alemães, Schwartz vai para o exílio e só termina a peça em 1944, porém, a peça foi censurada em Moscou e só reabilitada em 1964. Trata-se de uma dramaturgia impactante e a cenografia contribui para criar um ambiente de tensão entre público e atores. Luiz Fernando Lobo e José Carlos Serroni expõem uma arquitetura cênica de cores e imaginação fantásticas, inspiradas em Chagall, enfatizando a potência do texto político em cena (Figura 14). A configuração espacial (Figura 15) ocupa apenas uma pequena parte do galpão com arquibancadas e palco frontal, permitindo um projeto de iluminação cênica audacioso para o conto de Schwartz.



Figura 14. *O dragão*. Rio de Janeiro-RJ, 2021.

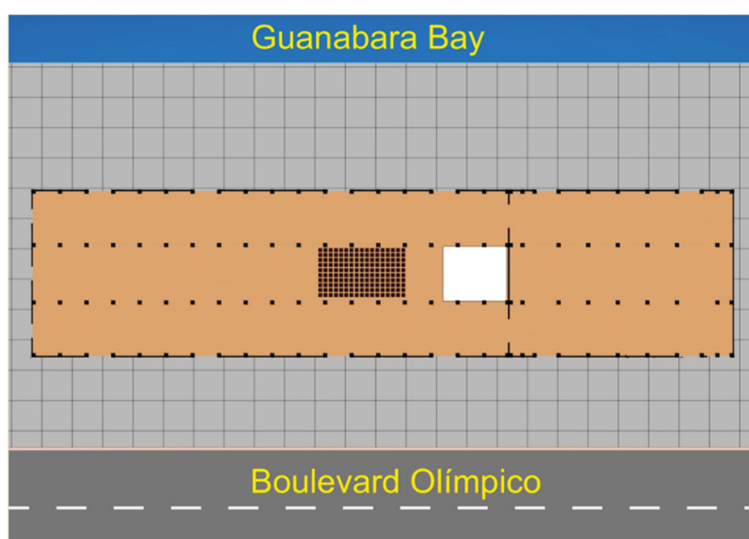


Figura 15. Armazém da Utopia. Ocupação de plateia construída frontalmente ao palco. Esquema desenhado por João Marcos Lima, 2023.

Resultados impactantes

Pode-se concluir que a pesquisa demonstrou que *performances* e peças teatrais montadas em galpões industriais podem ser impactantes quando a espacialidade da cena for coerente com a proposta da encenação. A experiência bem-sucedida da diretora Ariane Mnouchkine, ao ocupar galpões como sede e local de exibição por mais de cinquenta anos e realizar ainda hoje um teatro desafiador e humanista com sua companhia Théâtre du Soleil, tem inspirado diferentes grupos na busca desses patrimônios não convencionais que se afastam das propostas neocapitalistas. Verificou-se que também o poder público identificou a potencialidade dos galpões desativados agrícolas, ferroviários e portuários, conforme investigado nos galpões da Funarte em Belo Horizonte ou no Teatro Erotildes de Campos, de Piracicaba, antigo galpão de um engenho de açúcar.

A ocupação do antigo Galpão Docas Pedro II no Rio de Janeiro como espaço de *performance* permitiu que o diretor paulista Zé Celso Martinez Corrêa idealizasse um espetáculo para a multidão a partir da poética nietzschiana, explorando as imensas dimensões da estrutura desativada em que “o palco” foi articulado em forma de rua – reminiscência do próprio Teatro Oficina em São Paulo. Os experimentos coletivos, a participação do público e a releitura da obra de Euclides da Cunha transformaram a arquitetura fixa do armazém das docas em um verdadeiro “espaço-evento”, tal como formulado por Dorita Hannah.³⁷

Por outro lado, as encenações de *Dez dias que abalaram o mundo*, *A mandrágora* e *O dragão*, obras que o diretor Luiz Fernando Lobo montou em diferentes locais possíveis e com diversas configurações espaciais no interior do Armazém da Utopia, outro galpão portuário, ressignificaram de diferentes maneiras aquele espaço outrora destinado aos estivadores e às mercadorias portuárias.

Nesse sentido, identificou-se que vários diretores contemporâneos assumiram a decisão de encenar suas *performances* em antigas estruturas industriais desativadas, ampliando a noção de espaço teatral para o conceito certeaudiano de “lugar praticado”, como uma tática para burlar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo Estado.³⁸ A questão de eliminar o ilusionismo do palco italiano e colocá-lo em discussão – com intensa participação dos espectadores –, as contradições econômicas, sociais, dramas e opressões da sociedade típica estruturada em classes existem desde o teatro moderno proposto por Bertolt Brecht. Todavia, a mudança de paradigmas adotada pelos principais encenadores brasileiros que abandonaram o edifício teatral em busca de diferentes espaços de *performance* permitiu experiências desafiadoras para as plateias habituais, mas também ampliou a afluência de um público recém-conquistado, formado por diferentes classes sociais. No caso dos exemplos cariocas, os novos espaços de *performance* passaram a ser frequentados por plateias bastante heterogêneas, que incluem, ao lado do público habitual, cada vez mais espectadores oriundos das imediações, consideradas áreas de baixa e média renda.

Artigo recebido em 5 de novembro de 2023. Aprovado em 18 de dezembro de 2023.

³⁷ Ver HANNAH, Dorita, *op. cit.*

³⁸ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 202.