

**IDA - UNB**  
**BACHARELADO – DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**INGRID BEATRIZ SANTANA SOARES**

**INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL: PARA APROXIMAÇÃO DOS MORADORES DO  
GUARÁ AOS ESPAÇOS CULTURAIS ABANDONADOS**

**BRASÍLIA**  
**2023**

**INGRID BEATRIZ SANTANA SOARES**

**INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL: PARA APROXIMAÇÃO DOS MORADORES DO  
GUARÁ AOS ESPAÇOS CULTURAIS ABANDONADOS**

**Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Artes Cênicas  
da Universidade de Brasília, como  
requisito parcial para obtenção de grau  
de Bacharelado em Interpretação  
Teatral.**

**Orientadora: Profa. Dra. Sônia Maria  
Caldeira Paiva**

**BRASÍLIA**

**2023**

**INGRID BEATRIZ SANTANA SOARES**

**INSTALAÇÃO AUDIOVISUAL: PARA APROXIMAÇÃO DOS MORADORES DO  
GUARÁ AOS ESPAÇOS CULTURAIS ABANDONADOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharelado em Interpretação Teatral.

Aprovado em 17 de fevereiro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**PROFA. SÔNIA MARIA CALDEIRA  
PAIVA**

**ORIENTADORA**

---

**PROFA. DENISE MORAES  
CAVALCANTE**

---

**PROFA. RITA DE CÁSSIA DE ALMEIDA  
CASTRO**

À Lili, minha mãe, a toda minha família guaraense, ao meu parceiro de vida Lucas, à Alice de Andrade, Joan Sommers e Sônia Paiva — artistas amigas —, à Maud e Bernie e ao OTP, aos moradores e artistas do Guará e a todos os meus alunos e professores de teatro.

Agradeço a minha orientadora por ter sido uma luz no fim do túnel, uma amiga. Obrigada Sônia, por ter acreditado no meu trabalho, nas minhas ideias e por ter me ensinado tanto. Sônia Paiva, você é incrível!

*“All I know is that, at any moment, life will surprise me. It will bring me to my knees, and when it does, I will remind myself, I will remind myself that I am my father. And I am my father’s father. I am my mother. And I am my mother’s mother. And while it may be easy to wallow in the tragedies that shape our lives, and while it’s natural to focus on those unspeakable moments that bring us to our knees, we must remind ourselves that if we get up, if we take the story a little bit farther... If we go far enough, there’s love”*

**(FOGELMAN, LIFE ITSELF)**

## RESUMO

*A instalação audiovisual: para aproximação dos moradores do Guará aos espaços culturais abandonados* teve como objetivo a realização da instalação de um documentário desenvolvido a partir de uma pesquisa com os moradores do Guará sobre os motivos dos abandonos dos espaços culturais destinados às atividades culturais e esportivas desta cidade, região administrativa do Distrito Federal. Este processo se realizou coletivamente e colaborativa com os participantes a partir de três dispositivos de comunicação: carta, WhatsApp e entrevista. Esta pesquisa vai de encontro com a memória e a história das tradições e dinâmicas culturais que se relacionam com o Complexo Esportivo e de Lazer do Guará, CAVE e os espaços culturais do Guará através das conversas com os entrevistados.

**Palavras-chaves:** Espaços abandonados. Comunicação. Dispositivo audiovisual. Documentário. Instalação mapeada. História de vida. Guará. Distrito Federal.

## ABSTRACT

*The audiovisual installation: to bring the residents of Guará closer to abandoned cultural spaces* aimed to carry out the installation of a documentary developed from a survey with the residents of Guará (DF, Brazil), on the reasons for the abandonment of cultural spaces intended for cultural and sports activities of this city, administrative region of the Federal District. This process was carried out collectively and collaboratively with the participants using three communication devices: letter, WhatsApp and interview. This research goes against the memory and history of traditions and cultural dynamics that are related to the Complexo Esportivo e de Lazer do Guará, CAVE and the cultural spaces of Guará through conversations with the interviewees.

**Keywords:** Abandoned spaces. Audiovisual Device. Communication. Documentary. Installation mapped. Life story. Guará. Distrito Federal.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — QR do vídeo em formato simula do que foram as Instalações no Guará sobre os espaços culturais abandonados. Fonte: arquivo pessoal. ....	4
Figura 2 - Instalação no Pólo de Modas do Guará em 2022. ....	4
Figura 3 — Relações entre dispositivos e redes criadas.....	6
Figura 4 — Telma fala que não tinha nada. ....	6
Figura 5 - Modelo da carta enviada aos guaraenses em 2021. ....	7
Figura 6 - QR Code do Vídeo de apresentação PIBIC e; Mapeamento para entrega de cartas e cartazes durante o trabalho do PIBIC. Fonte: arquivo pessoal.....	8
Figura 7 — Daniel Souza, Eduardo Vitória e Passos sobre a identidade da cidade. ...	9
Figura 8 - Registro dos primeiros contatos que receberam as cartas. Fonte: arquivo pessoal.....	10
Figura 9 - Registro do agendamento das entrevistas. Fonte: arquivo pessoal.....	11
Figura 10 — Daniel fala sobre a importância do resgate das memórias da cidade...	12
Figura 11 — Telma sobre as festas juninas no Guará. ....	13
Figura 12 — Fotos dos entrevistados, participantes do dispositivo. Fonte: arquivo pessoal.....	13
Figura 13 — Foto minha e meu irmão em uma festa junina no CAVE, nos anos 90. A foto maior é o mesmo local do CAVE, já em estado de abandono, em 2020. Fonte: primeira imagem, arquivo pessoal e segunda imagem registro do google Earth. ....	14
Figura 14 - Documentário exibido em Love & Charity, durante a performance em que eu e Joan Sommers estamos em cena. ....	17
Figura 15 — Tony e Daniel falam sobre o processo de mutirão no Guará.....	21
Figura 16 - Tony Oliveira e Sandra Lenza falam sobre o sonzinho nas quadras. ....	22
Figura 17 — Tony de Oliveira fala sobre o futebol no CAVE. ....	22

Figura 18 — Registro feito pela pesquisadora do Estádio Antônio Otoni Filho, em 2020, e, registro do mesmo local de jogos, sede do Clube dos Regatas, fonte do acervo do Arquivo Público do DF.....	22
Figura 19 — - Tony, Telma e Rênio falam sobre shows de músicas que marcaram a história da cidade. ....	23
Figura 20 — Registros dos atos em defesa do CAVE em frente à casa de Cultura do Guará. Fonte: arquivo pessoal. ....	25
Figura 21 — Simulação feita no Photoshop e testes feitos no Resolume Arena. Fonte: arquivo pessoal. ....	26
Figura 22 - Instalação na Casa de Cultura do Guará. Fonte: arquivo pessoal.....	27
Figura 23 — Instalação no Pólo de Modas do Guará. Fonte: arquivo pessoal. ....	28
Figura 24 — Reação de Telma Lima sobre a registro da instalação.....	31
Figura 25 — Vídeo registro das instalações.....	31
Figura 26 — Plano Diretor Local do Guará 1996/1997. (n.p.). Fonte: Arquivo Público do DF. ....	32
Figura 27 — Sandra Lenza fala sobre políticas públicas relacionadas à cultura. ....	34

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
1.1 DISPOSITIVOS E SUAS REPERCUSSÕES .....	1
1.2. MONTAGEM DO FILME.....	3
1.3 VÍDEO INSTALAÇÃO (REVITALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS ABANDONADOS PELAS MEMÓRIAS DÓS GUARAENSES.....	4
<b>2 ENTENDENDO A NOÇÃO DE DISPOSITIVO E AS PONTES TRAÇADAS POR ELES NESTA PESQUISA</b> .....	<b>5</b>
2.1 O PROCESSO DE DEIXAR AS CARTAS PARA OS MORADORES .....	7
2.2 "MANDE UMA MENSAGEM PARA O E-MAIL OU WHATSAPP" .....	9
2.3 AGENCIAMENTO CULTURAL: UM PAPEL INESPERADO PARA A PESQUISADORA.....	10
2.4 AS ENTREVISTAS .....	11
<b>3 A MONTAGEM DO FILME A PARTIR DAS MEMÓRIAS NARRADAS</b> .....	<b>14</b>
3.1 MINHAS MEMÓRIAS .....	14
<b>3.1.1 Trajetórias relacionadas ao conceito de Teatro documentário</b> .....	<b>16</b>
<b>3.1.2 As reflexões sobre as memórias do Guará</b> .....	<b>18</b>
3.2 A NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO PARA INSTALAÇÃO .....	19
<b>3.2.1 A colcha de retalho da memória coletiva</b> .....	<b>19</b>
<b>3.2.2 A decupagem do documentário dispositivo</b> .....	<b>19</b>
<b>3.2.3 A microestrutura: de fio a fio, minuto por minuto do filme</b> .....	<b>20</b>
<b>3.2.4 Origens de uma cidade / (00 – 2 min 40s) de Filme</b> .....	<b>20</b>
<b>3.2.5 Memórias sobre os espaços culturais no Guará e sobre o CAVE, do passado ao presente / 2min 40s — 6min 20s de Filme</b> .....	<b>21</b>
<b>3.2.6 A parceria pública privada, a distância física e social e a chance de um futuro melhor para o Guará / 6min 20s — 8min 19s de Filme</b> .....	<b>24</b>
<b>4 A INSTALAÇÃO</b> .....	<b>26</b>
4.1 O PLANEJAMENTO E ASPECTOS TÉCNICOS DA PROJEÇÃO .....	26
<b>4.1.1 Instalação dia 12 de março de 2022- Casa da Cultura do Guará</b> .....	<b>27</b>
<b>4.1.2 Instalação dia 25 de Junho de 2022 — Polo de Modas do Guará</b> .....	<b>27</b>
<b>4.1.3 Conceitos de instalação e performance</b> .....	<b>28</b>

<b>4.1.4 Espect-atores, possíveis interpretações.....</b>	<b>30</b>
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>32</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>36</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>41</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se relaciona com o que foi realizado entre os anos de 2020 e 2021, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, PIBIC, que teve o seguinte tema: criação de um dispositivo audiovisual para aproximar os moradores do Guará aos espaços urbanos abandonados. Trabalho relacionado às precariedades dos espaços culturais desta cidade satélite do Distrito Federal e, principalmente, ao CAVE, Complexo Esportivo e de Lazer do Guará: polo cultural do Guará que deveria estar funcionando, mas apresenta a maioria dos espaços destinados à cultura inacessíveis e em estado de abandono na época da pesquisa.

Considerando o contexto pandêmico que se estendeu durante todo o processo e a partir da compreensão dos resultados da pesquisa realizada no PIBIC, a proposta aqui acontece em torno da realização de uma instalação, mediada pela noção de dispositivo<sup>1</sup> como metodologia de pesquisa, por meio das aproximações e conclusões das entrevistas e das interações com os moradores do Guará feitas durante o PIBIC. Afinada com a linha de pesquisa da Profa. Dra. Sônia Paiva, no âmbito do desenho da cena para execução de projetos interdisciplinares e transdisciplinares, a instalação apresentada — tanto na Casa de Cultura do Guará, ou seja, no CAVE, como na Praça Central do Polo de Moda, QE 40, uma quadra de eventos culturais — é resultado da rede de relações e ações mediadas pelos conjuntos multilíneares e heterogêneos, que não são somente enunciados, mas são frutos das relações entre os corpos, as coisas e os espaços dos guaraenses.

### 1.1 DISPOSITIVOS E SUAS REPERCUSSÕES

Neste trabalho descreve-se três dispositivos de comunicação essenciais para a ocorrência da instalação, que aconteceram em um contexto pandêmico, entre 2020 e 2021, são estes:

---

<sup>1</sup> Em *Filmar o Real*, Consuelo Lins define os dispositivos documentais como filmes de “busca”, como obras que se renovariam a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e que propiciariam outras maneiras de se relacionar com imagens, movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa e impondo modificações à interação do espectador. De acordo com a autora, estes filmes operariam com uma lógica de “maquinação”, que instituiria condições, regras, limites para o filme acontecer.

1) A carta como dispositivo, a entrega de 1000 cartas em uma área delimitada em torno do CAVE;

2) o WhatsApp como dispositivo, que surge como ramificação da entrega de cartas e cartazes, funcionando como uma grande rede de contatos — essenciais para o surgimento do terceiro dispositivo;

3) entrevista como dispositivo, pela necessidade do registro da memória e do diálogo com os moradores.

As perguntas iniciais dos dispositivos, foram duas:

- a) Por que não coabitam mais interações urbanas nestes espaços culturais do Guará?
- b) Seriam os espaços não habitados um problema estrutural de falta de políticas públicas ou uma falta de desejo de atividades culturais e esportivas dos moradores do Guará?

De acordo com Augusto Boal (1998), todos os seres humanos são atores, porque agem e, espectadores, porque observam, todos seriam espect.-atores. A figura do "espect-ator", como explica Augusto Boal, surge a partir do papel ativo de cada agente nos dispositivos. Isso tem relação direta com o conceito de participantes de um dispositivo documentário<sup>2</sup> e com o conceito de instalação performática.

Ao estudar as entrevistas, surge o foco principal de investigação, as lembranças dos participantes e os registros históricos das atividades culturais — elementos com grande densidade na pesquisa. Sendo assim, a importância da pesquisa é a retomada histórica e social dos vestígios de memória que compõem registros tanto de discursos orais, como também, dos espaços, objetos e documentos públicos.

O objetivo aqui é a construção de uma narrativa de arquivo, costurada pela resposta das relações em redes entre os moradores do Guará, os espaços e os

---

<sup>2</sup> Sobre o conceito de dispositivo documentário em *Documentário e Subjetividade, Uma rua de mão dupla*, Cao Guimarães pontua: Os trabalhos oriundos deste método são fundamentados no princípio de ação e reação. Uma proposição qualquer aciona um movimento que produz uma reação. São trabalhos que jogam com a noção do esvaziamento da autoria, ou pelo menos, nutrem o desejo do compartilhamento desta. Um jogo não se joga sozinho, jogos são também fundamentados em uma ação que espera uma reação.

registros materiais e não materiais, para elaboração de uma narrativa a partir dos questionamentos sobre espectador, história e abandono dos espaços culturais.

Após o estudo das entrevistas foi necessário ir mais a fundo nos conceitos de dispositivo, espaços, memória, performance, espectador, arquivo e registro audiovisual. Por meio da biografia escolhida e dos arquivos públicos encontrados tanto no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, como no arquivo público do Distrito Federal, começa a costura da colcha de retalhos<sup>3</sup>, narrativa construída não só pelo o que foi contado pelos participantes, mas a partir de fatos históricos e a investigação exploratória.

## 1.2. MONTAGEM DO FILME

Já na fase dois, a metodologia também se configura como descritiva, a partir de métodos audiovisuais pela necessidade de decupar as respostas aos dispositivos. Para entender a construção da narrativa do filme curta documentário, foi necessário degravar cerca de 6 horas e 28 minutos de vídeo<sup>4</sup> e catalogar os arquivos correspondentes aos períodos históricos desde a fundação do Guará. A montagem do filme e o planejamento do *mapping* para instalação foram feitas nos programas da *Adobe*, como *Premiere Pro* e *Photoshop*, já o *mapping*<sup>5</sup> no *Resolume Arena*.

No filme, os guaraenses têm a necessidade de falar dos espaços culturais de convivência dos moradores da cidade — por exemplo, como espaços brincantes ou festas juninas — ligando o passado de espaços idealizados e bem utilizados por pouco tempo com suas aspirações para o futuro destes espaços, entendendo aqui a memória como estratégica<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> No capítulo dedicado à montagem desenvolve-se mais a analogia da narrativa audiovisual e a colcha de retalhos que era algo que minha bisavó e minha tia bisavó, Beatriz, uma das entrevistadas, faziam ao aproveitar tecidos em desuso dos meus familiares.

<sup>4</sup> As transcrições estão disponíveis em < <https://drive.google.com/file/d/1G7BPBi5YnOK527Up-h5gOnqy7VuJByA1/view?usp=sharing>>.

<sup>5</sup> De acordo com Ana Cristino Romão, o vídeo *mapping* consiste no mapeamento de vídeo a uma ou mais superfícies tridimensionais, distinguindo-se da projeção de vídeo convencional por ser possível esconder a projeção circundante à(s) superfície(s) definida(s) para projeção, de modo que o vídeo assuma a textura dos objetos e simule ser parte integrante do espaço.

<sup>6</sup> Em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, Huyssen afirma que a rememoração poderia ser uma forma de ligação com o passado e que isso poderia definir o presente, principalmente,

### 1.3 VÍDEO INSTALAÇÃO (REVITALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS ABANDONADOS PELAS MEMÓRIAS DOS GUARAENSES)

A partir da interação com o espaço, os moradores do Guará agem de forma performática ao presenciar ou não o próprio filme que fizeram nestes espaços abandonados. O filme foi exibido no vídeo instalação em looping por 3 horas no CAVE e em cerca de 30 min na praça do Polo de Modas do Guará. A simulação da instalação do mini documentário está disponível no QR *code* abaixo.



Figura 1 — QR do vídeo em formato simula do que foram as Instalações no Guará sobre os espaços culturais abandonados. Fonte: arquivo pessoal.

**Por fim** a fase das conclusões e indagações surge a partir deste processo com mais de 2 anos de laboratório, mas que se inicia com as primeiras paredes de concreto que foram demarcando a cidade.



Figura 2 - Instalação no Pólo de Modas do Guará em 2022.

---

para consciência sobre o que se quer para o futuro, no livro o autor também fala sobre as diversas formas de memória estratégica.



## 2 ENTENDENDO A NOÇÃO DE DISPOSITIVO E AS PONTES TRAÇADAS POR ELES NESTA PESQUISA

Já que a instalação performática do filme se relaciona com os guaraenses a partir de todo o processo de como foi feita, é importante questionar o porquê de carta, WhatsApp e entrevista se configurarem em dispositivos nesta pesquisa. Como afirma Foucault (1979), pode-se dizer que os dispositivos são aglomerados de pequenos ajustes, nas relações que se estabelecem entre estes elementos.

Neste contexto, se deduz que dispositivo não é uma estratégia de um sujeito específico, ou seja, por exemplo, um diretor de um filme documentário. Pelo contrário, pode ser estratégico, quando há uma rede de forças heterogêneas e não apenas uma pessoa no controle. O mais importante, contudo, é constatar que, por mais que o conceito de dispositivo seja amplo, existe um motivo para o seu uso a partir da compreensão da noção de jogo e “maquinação”<sup>7</sup> que determinadas circunstâncias acontecem.

As cartas remetidas, primeiro dispositivo, levaram a diferentes respostas e aos contatos dos participantes. O WhatsApp, segundo dispositivo, com novos contatos, provoca o surgimento do terceiro dispositivo, as entrevistas. Estas que, mesmo possibilitando outras experiências, se configuram também como um jogo contínuo. Ou seja, funcionam a partir das respostas e das escutas.

Neste contexto, há um fator importante — tudo foi acontecendo por meio de um jogo de tensões e poderia ter sido diferente se um dos agentes resolvesse ir por outra via. É sinal de que há uma instabilidade e falta de um controle unitário: “[...] em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes [...]” (FOUCAULT, 1979, p. 244,247).

Conforme Comolli (2008), a vontade é um elemento chave no funcionamento do dispositivo cinematográfico. De acordo com o autor, trata-se da disponibilidade daqueles que se filma, sejam estes indivíduos, instituições ou grupos. Assim, reveste-

---

<sup>7</sup> Maquinação é um conceito usado por Consuelo Lins no conceito de documentário dispositivo, de acordo com a autora seria como uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça.

se de particular importância as condições da experiência e o próprio desejo que se torna ativo.

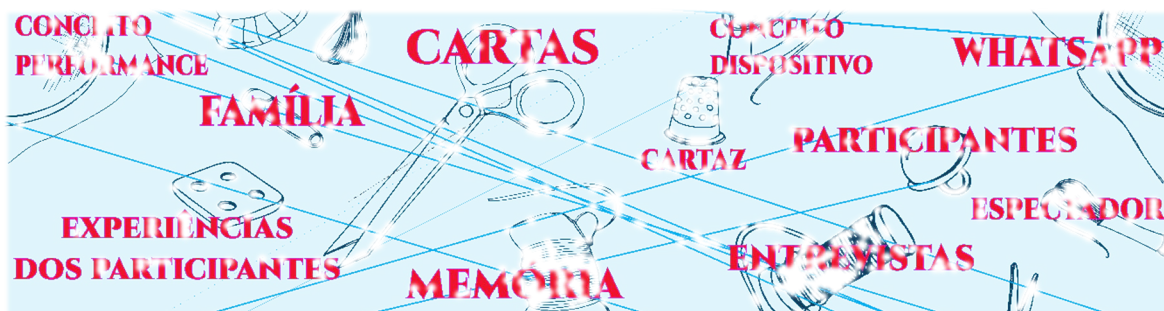


Figura 3 — Relações entre dispositivos e redes criadas.

Fonte: arquivo pessoal.

Um bom exemplo de funcionamento de dispositivo é o filme *Acidente*, de Cao Guimarães, Consuelo Lins faz uma observação sobre a dinâmica do dispositivo:

[...] É um jogo, que tem suas regras, às quais eles devem se submeter. Não se trata em absoluto de adaptar palavras às coisas, nomes às cidades, mas construir uma forma de se confrontar com o caos do mundo sem submergir, de imprimir uma direção inicial, abrindo ao mesmo tempo o filme aos acasos, imprevistos e imponderáveis do real (GUIMARÃES, 2007, np.)

Conforme a definição de Lins, o funcionamento do dispositivo se relaciona aos acasos, imprevistos e imponderáveis do real, são elementos que estão presentes nas relações construídas. Neste trabalho, por exemplo, os entrevistados têm a necessidade de trazer a memória dos espaços e das relações no Guará — é um caminho que escolhem a partir do jogo de tensões que se constrói — conforme registrado neste trecho da entrevista de Telma Lima:

“Ali, aonde é hoje a linha de trem, do Guará, do metrô, ali existia um campo, campo do Imitá, meus irmãos fizeram escolinha de futebol ali. Nós não tínhamos a Feira, nós não tínhamos o CAVE, nós não tínhamos o kartódromo, não tínhamos nada. (LIMA, 2021)”



Figura 4 — Telma fala que não tinha nada.

Fica evidente, diante dessas questões, que a função dos dispositivos é conectar ativamente e em rede os agentes envolvidos e interessados sobre os questionamentos em relação aos espaços culturais abandonados. Neste trabalho o

funcionamento deste “jogo” resulta em uma construção de narrativa de documentário a partir dos registros para a instalação mapeada.

## 2.1 O PROCESSO DE DEIXAR AS CARTAS PARA OS MORADORES

Durante o PIBIC, como primeiro dispositivo, foi pensada na carta tanto pelo contexto pandêmico e necessidade de se comunicar à distância, e por conta das possibilidades de comunicação que poderia gerar, ampliando a participação dos guaraenses para além dos meus contatos pessoais. Assim, foram entregues 1000 cartas em uma área pré-estabelecida. Veja abaixo o modelo de carta enviado:



Figura 5 - Modelo da carta enviada aos guaraenses em 2021.

Ao ler a carta, percebe-se que o conteúdo da carta é informal, é escrita à mão, justamente por este tipo de escrita ser mais identitário. Do gênero, de acordo com Silva a carta pessoal se caracterizaria como um trajeto comunicativo que se circunscreve no espaço de atividades da vida privada, com finalidade de construir novos relacionamentos no âmbito de relações privadas, (SILVA, 2002, p.68). No recado para os guaraenses, há informações pessoais da pesquisadora como, por exemplo, “Sempre ouvi as histórias da minha família sobre o Guará com muita curiosidade”. Além disso, por mais que o assunto seja público, a área de envio é limitada e só faz referência aos moradores do Guará ou de quem já morou lá e teria uma história sobre a cidade para contar.

Outra característica deste dispositivo, é que permite aqui a "maquinação" a partir de seu movimento dialógico. No final da carta emitida, a pesquisadora sugere uma possível resposta dos destinatários por e-mail ou WhatsApp. A carta pessoal, como caracteriza Silva (2002, p.117), foi um meio de projetar receptores como destinatários correspondentes, ou seja, tanto no sentido daquele que oferece uma contrarresposta como também no sentido de se colocar como interlocutor que partilha conhecimentos, afetos e se torna confidente. Ao caráter ativo — próximo ao conceito de “espect-ator” — dos possíveis novos interlocutores se vê também uma

característica de dispositivo, a instabilidade, já que se depende de uma resposta mesmo que seja a “não resposta”:

O destinatário, em função da atividade de troca, tende a ser sempre o próximo remetente. E, assim sucessivamente, através dessa atividade, as relações de intersubjetividade são estabelecidas e, por conseguinte, a alternância de papéis— remetente e destinatário — é efetivada. Aqui a dimensão dialógica relacionar-se-ia com a atitude responsiva ativa dos interlocutores e asseguraria o caráter dialogal do gênero. (SILVA, 2002, p.115)

Os mapas territoriais foram estudados para entrega, depois, foram estabelecidos pontos de referências em torno da área do CAVE — a mesma área que compreende o metrô e a feira do Guará. Todo o processo de entrega durou 4 dias, sendo que os percursos foram feitos a pé ou de bicicleta. Veja um pouco da entrega das cartas neste vídeo entregue como apresentação do PIBIC:



Figura 6 - QR Code do Vídeo de apresentação PIBIC e; Mapeamento para entrega de cartas e cartazes durante o trabalho do PIBIC. Fonte: arquivo pessoal.

O objetivo desta etapa era entregar 250 cartas em 4 dias nas áreas mapeadas. Grande parte dos moradores foram amigáveis e chegavam a me confundir além de carteira com uma panfleteira. Uma criança até chegou a falar — “Olha o correio, bem na hora mãe!”, outro morador exclamou — “Como aguenta esse sol?”. Com estes comentários, ficam perceptíveis os traços de identidade da cidade e a relação amigável entre os moradores. Isso se confirma depois nas entrevistas:

“As pessoas do Guará são muito amigas e sabe conviver bem com isso, ne? E, aı, sempre, aconteceu muito da integração, de formação espontanea no Guará. Porque  uma característica mesmo, ne? (SOUZA, 2021)”.



Figura 7 — Daniel Souza, Eduardo Vitoria e Passos sobre a identidade da cidade.

O movimento dialógico permitiu aos participantes se tornarem ou não remetentes e contadores das suas proprias historias. Com a entrega das cartas, fica evidente que o fator “vontade” dos agentes de Comolli (2008),  uma característica importante deste dispositivo, principalmente, pelo interesse que demonstram os guaranaenses em dialogar mais sobre os assuntos propostos na carta.

## 2.2 "MANDE UMA MENSAGEM PARA O E-MAIL OU WHATSAPP"

Ainda no PIBIC, já existia uma rede de pessoas que poderiam ser convidadas para participar do projeto. Constrı grande parte da minha historia e das minhas conexoes no Guará e a maioria da minha família se mudou no início da construção da cidade. Considerando isso, em simultaneidade com o momento da resposta dos participantes às cartas, também me comuniquei com duas integrantes da minha família que são ótimas contadoras de historias, minha tia bisavó Beatriz e minha tia Sandra.

Passos<sup>8</sup>, um dos entrevistados pelo zoom, respondeu  carta pelo WhatsApp, já Daniel, preferiu um primeiro contato por e-mail, marcamos a entrevista por l e depois continuamos o contato pelo WhatsApp. O mesmo aconteceu com Eduardo Vitoria, ele havia me mandado uma mensagem pelo e-mail e depois resolveu mandar uma mensagem resposta pelo WhatsApp.

---

<sup>8</sup> O entrevistado, morador do Guará, preferiu se identificar apenas como Passos. Outros participantes que não foram entrevistados também preferiram são se identificar com o primeiro nome ou apelido.



Figura 8 - Registro dos primeiros contatos que receberam as cartas. Fonte: arquivo pessoal.

Ainda nessa etapa do processo, os participantes caracterizaram os espaços — Passos fala que o CAVE no passado foi um local de festas e encontros no Guará 2, já trazendo uma lacuna temporal; Daniel Souza trazendo sua vida pessoal e ligação com o Guará, expressando sua vontade de falar sobre suas memórias e; Eduardo Vitória, que traz uma espécie de expressão sobre sua indignação pelos “dias estarem sombrios”, envolvendo nisso a ausência de acesso à cultura.

### 2.3 AGENCIAMENTO CULTURAL: UM PAPEL INESPERADO PARA A PESQUISADORA

O funcionamento do dispositivo é instável e surpreendente. Em certo momento foi necessário atender demandas como agente cultural da cidade. Isso aconteceu quando “Brendow”, um estudante da UnB, que preferiu não ser entrevistado, possibilitou um diálogo sobre a Batalha da Escada do Guará, que acontece no metrô. Consegui passar as demandas dele para o *Conselho de cultura* da cidade e expliquei que existia uma reunião periódica para debater este tipo de assunto, fazendo um convite para ele participar de uma dessas reuniões.

Também troquei contatos com Kadiatou Silva, uma artesã de Burkina Faso, um país africano. Ela queria saber como vender seus produtos, então, passei o contato de “Lola”, uma artista e produtora da cidade que conheci presencialmente durante o trabalho por meio do Julimar dos Santos, um dos entrevistados. O mesmo para Telma, que mediou o meu contato com Tony Oliveira, outro entrevistado, os dois eram professores e ligados afetivamente ao Guará. Por meio deles, pude até fazer um curso

sobre a história do Distrito Federal e me aprofundar sobre o tema da memória, já que foi uma demanda dos participantes.

De forma geral, o WhatsApp foi responsável pela manutenção das relações<sup>9</sup>, e conferiu um papel ativo aos participantes quando estes mostraram interesse em desenvolver mais ideias sobre as memórias da cidade e o estado dos espaços.

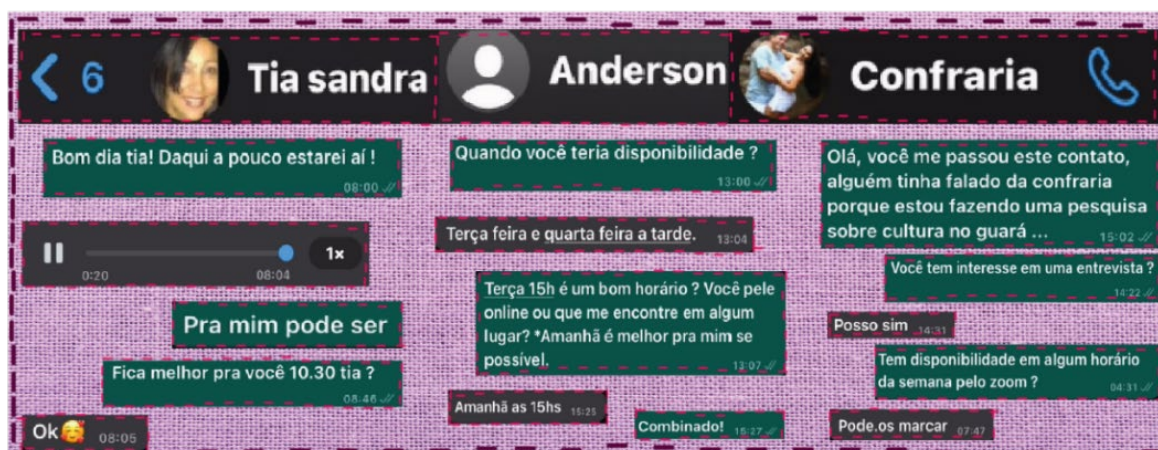


Figura 9 - Registro do agendamento das entrevistas. Fonte: arquivo pessoal.

## 2.4 AS ENTREVISTAS

Foram tanto presenciais como online, dependia da preferência dos entrevistados e da segurança de distância estabelecida pela quarentena. Os encontros presenciais aconteceram em pracinhas do Guará e para as entrevistadas integrantes da minha família no espaço privado de cada uma. Já, para os encontros online, foi usado o aplicativo zoom; o tempo de duração das entrevistas está entre 18 minutos há 1 hora e 36 minutos.

Considerando as entrevistas como o terceiro dispositivo, as perguntas variavam conforme os estímulos dados pelos participantes. Por exemplo, Tony Oliveira foi um contato que consegui por meio da Telma Lima, eu perguntei como ele conhecia a

<sup>9</sup> Além de pessoas, o relacionamento envolve eventos, ações e comportamentos na criação, manutenção ou término de relações. Além disso, a relação sempre ocorre em um contexto (não se deve aqui supor apenas o contexto físico, mas também o contexto temporal e principalmente o contexto social). Logo, a relação envolve três elementos inter-relacionados: os participantes, a relação e o contexto. Enfim, como Fisher entende que a interação é a relação entre eventos comunicativos, para ele a comunicação interpessoal, relacionamento e interação humana são sinônimos. TEXEIRA PRIMO, A.F. (2008). Interação mútua e reativa: uma proposta de estudo. Revista FAMECOS, 7(12), 81-92.< <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2000.12.3068>>

Telma e porque ela o teria indicado para conversa. Abaixo está um trecho transcrito da entrevista no qual ele responde:

TONY (00:30 de entrevista) - É, porque ela foi minha aluna, a Telma.

BIA — Sério?

TONY (00:34 de entrevista) – Sabe assim, de um curso que eu oferto. Justamente por ela ser professora da rede. Fez um curso quando eu estava voltando do mestrado eu dei um curso para Secretaria de educação e ela, e Telminha foi uma de minhas alunas, né? Aí foi bacana. E ela como trabalha no instituto histórico tem muito conteúdo, né? Tem muito a dizer, sabe muito de história.

Já outros entrevistados, como Daniel Souza, começaram a conversa contando sobre o interesse em responder à carta e conversar sobre os espaços culturais da cidade:

“E eu acho que essas memórias elas não podem se perder. De alguma maneira elas tem que permanecer, né? Porque a gente tem uma realidade muito grande de perder os registros, né? (SOUZA, 2021)”



Figura 10 — Daniel fala sobre a importância do resgate das memórias da cidade.

Sobre esses aspectos deste dispositivo, também se assemelham as posições de Coutinho sobre o caráter de incerteza e colaboração da entrevista:

O acaso, a surpresa e a incerteza do resultado é que me interessam. Eu acho que as relações dão certo quando não são pergunta e resposta, mas um ato colaborativo. O ato de filmagem é assim: a pessoa me diz alguma coisa que nunca vai repetir, nunca disse antes ou dirá depois. Surge naquele momento. E isso não é pingue-pongue. As pessoas interagem comigo. (FROCHTENGARTEN, 2009, p.130)

A maioria das entrevistas seguiu uma linha de narrativa a partir das memórias de criança sobre o começo da cidade satélite até a memória sobre os usos destes espaços. A semelhança em relação às histórias dos vários entrevistados durante o funcionamento dos dispositivos traz uma necessidade de estudo destas memórias e confissões na investigação para a construção de uma narrativa na instalação. Ferreira (2002, p.321) relaciona a história à memória, a partir do que seria produzido de forma narrada, oral:



A valorização de uma história das representações, do imaginário social e da compreensão dos usos políticos do passado pelo presente promoveu uma reavaliação das relações entre história e memória e permitiu aos historiadores repensar as relações entre passado e presente e definir para a história do tempo presente o estudo dos usos do passado. [...] A história busca produzir um conhecimento racional, uma análise crítica através de uma exposição lógica dos acontecimentos e vidas do passado. A memória é também uma construção do passado, mas pautada em emoções e vivências; ela é flexível, e os eventos são lembrados à luz da experiência subsequente e das necessidades do presente.

Entender as memórias como necessidade do presente se relaciona diretamente ao uso dos espaços e de que forma poderiam ser usados. É o que vemos nas entrevistas, por exemplo, expresso neste trecho por uma das entrevistadas, Telma Lima:

“Outra coisa muito forte que se perdeu no Guará eram as festas juninas, as festas juninas no Guará eram muito legais nas quadras, né? (LIMA, 2021)”



Figura 11 — Telma sobre as festas juninas no Guará.

As memórias foram usadas na construção da narrativa construída pelos dispositivos que operaram em rede com os agentes. Antes da fase de montagem, foi importante entender o que se poderia construir a partir da memória.



Figura 12 — Fotos dos entrevistados, participantes do dispositivo. Fonte: arquivo pessoal.

### 3 A MONTAGEM DO FILME A PARTIR DAS MEMÓRIAS NARRADAS

#### 3.1 MINHAS MEMÓRIAS

A minha trajetória como moradora e agente cultural no Guará impactou diretamente os processos de condução deste trabalho. Esta pesquisa se conecta com as minhas memórias do Complexo Esportivo e de Lazer do Guará (CAVE) e como isto interferiu diretamente na minha interpretação quanto as escolhas da edição.

Minha primeira escola, foi o João e Maria, no Guará II, lugar de primeiro contato com o teatro e também com manifestações culturais e apresentações no CAVE. Nesta época, entre 1998 e 2002, os espaços culturais do complexo eram utilizados com frequência e regularmente. Com meus 18 anos, em 2013, após ver um chamado para a remontagem da peça "Ô Pátria Mamada Idolatrada Salve-se", participei de aulas de teatro comunitário na Casa da cultura do CAVE, com Hamilton Zen que virou um amigo e que, para esta pesquisa, me passou o contato de Julimar dos Santos, um dos entrevistados. Em 2020, quando decidi investigar os espaços abandonados no Guará, encontro os espaços em um cenário de abandono, com cercas enferrujadas, sem pintura e por mais que fosse um contexto pandêmico, há muito tempo os espaços estavam desérticos, com pouca ou quase nenhuma atividade humana.



Figura 13 — Foto minha e meu irmão em uma festa junina no CAVE, nos anos 90. A foto maior é o mesmo local do CAVE, já em estado de abandono, em 2020. Fonte: primeira imagem, arquivo pessoal e segunda imagem registro do google Earth.

Da mesma forma que os entrevistados, eu também tenho uma conexão afetiva com os espaços. Além disso, meus trabalhos e experiências com processos

colaborativos<sup>10</sup> de dramaturgia de “sala de ensaio”<sup>11</sup> — que se assemelham ao conceito de montagem no dispositivo no documentário — fizeram parte da minha formação como artista e das minhas escolhas em relação à pesquisa. Posso listar as últimas experiências mais marcantes com características semelhantes:

1) entre 2018 e 2021, trabalhei com o grupo Outlandish Theater Platform, em Dublin, com diversas montagens de roteiro colaborativo e dramaturgia de sala de ensaio;

2) semelhante processo aconteceu também com o trabalho com a artista irlandesa Joan Sommers em “Everything Can Be Dismantled”, 2018 e;

3) na Erin School, iniciei vários adultos no teatro a partir de roteirização de performances colaborativas e técnicas de Boal;

4) em 2019, na minha direção de “Curupira”; nas oficinas que dei para crianças e adolescentes no projeto da Fundação Anawin em várias cidades da Colômbia, também participei de processos de criação em grupo e;

5) no espetáculo colaborativo Diaita em 2019 realizado no Distrito Federal com orientação de Janaína Moraes.

Isso significa que nem sempre o roteiro de uma peça de teatro ou o roteiro de um filme seguem um processo linear de fases de pré-produção ou de “dramaturgias de gabinete”<sup>12</sup>. Como bem pontua Sérgio Puccini Soares (2007, p.22): “nem todos os roteiros de documentários nascem na etapa de pré-produção do filme”. Aqui, o roteiro do filme para instalação nasce depois das entrevistas e a partir das relações com os participantes dos dispositivos. O que se assemelha muito com as montagens colaborativas que fiz em processos de performance teatral nos últimos anos.

---

<sup>10</sup> De acordo com Antônio Araújo (2006), o processo colaborativo seria uma criação coletiva, num embate corpo-a-corpo na da sala de ensaio por todos os integrantes do grupo.

<sup>11</sup> Rubens Rewald (2010) define a dramaturgia de sala de ensaio como uma criação contínua feita conjuntamente, vivenciada na sala de ensaio, em discussão por todos os envolvidos, mas uma pessoa se responsabilizaria pelo texto dramático, buscando dar sentido ao processo coletivo.

<sup>12</sup> Também de acordo com Rewald, nos anos 60, a palavra dramaturgia remetia à figura de um escritor, um autor trancado em seu gabinete, escrevendo um texto para ser encenado, o qual expressava sua visão de mundo. A criação textual seria concebida isoladamente e, num momento posterior, encenada por outros artistas sem participação de quem criou a dramaturgia.

### 3.1.1 Trajetórias relacionadas ao conceito de Teatro documentário

O conceito de documentário não se restringe ao audiovisual. O gênero híbrido *Teatro documentário* se relaciona com muitos espetáculos da atualidade, como é o caso de *Stabat Mater* da Janaína Leite, o qual eu pude assistir na edição de 2022 do Cena Contemporânea em Brasília, se caracterizando pela autobiografia, o documentário projetado em cena e o uso de pesquisa com estatísticas e “notícias de jornal”, além de um laboratório com especialistas<sup>13</sup> sobre os temas da sexualidade, feminismo, violência e estupro.

Marcelo Solér (2015, p.35) traz uma abordagem teórica histórica do conceito de *Teatro Documentário*, pontuando que as primeiras aparições do vocabulário do termo documentário em escritos de teoria teatral se iniciaram com Piscator. O pesquisador de teatro documentário destaca que Piscator, em sua obra “Teatro Político” (1929), usa a expressão *Drama Documentário* para caracterizar uma peça em que ele usa documentos, em especial de filmes. Ressalta-se que tanto Meyerhold como Piscator faziam uso de projeção durante os espetáculos. Outros momentos históricos marcantes para definição do gênero foram os Living Newspapers<sup>14</sup>, os conceitos de Peter Weiss e uso do gênero em alguns espetáculos como *The Investigation* (1966). Para Sóler (2015, p.47), esse gênero é definido, principalmente, pelo caráter político quando responde a um momento histórico específico.

A partir disso, reflito sobre como ao construir narrativas teatrais durante a minha trajetória como artista, a pesquisa, em muitos casos, envolveu documentos a partir da rua como laboratório. Posso citar três trabalhos que participei que têm características de teatro documentário a partir de questões políticas que atravessam e provocam questionamentos nos momentos históricos de cada espetáculo.

O primeiro, *Everything Can Be Dismantled*, do *Discotheque Collective*, encenado em 2018 no *Dublin Fringe Festival*, dirigido pela irlandesa Joan Sommers, foi construído a partir de dramaturgia colaborativa, uma parte da pesquisa da direção

---

<sup>13</sup> Janaína Leite prefere se referir no seu trabalho a especialistas diferente de Boal e outros teóricos que chamam entrevistados de “não atores”.

<sup>14</sup> Marcelo Solér (2015) caracteriza as práticas da década de 30 como peças escritas por grupos de pesquisadores/escritores que retiravam notícias de jornal sobre assuntos polêmicos da atualidade.

e outra parte da pesquisa dos performers, que usaram relatos autobiográficos. O espetáculo foi uma crítica a crise imobiliária na Irlanda que leva a sublocação de imóveis e moradia precária para estrangeiros e pessoas em situação vulnerável, devido a fatores que envolvem demanda maior que oferta e especulação imobiliária.

Em 2019, quando participei da direção do espetáculo *Curupira*, feito como uma das disciplinas da graduação em Artes Cênicas na UnB, fui para a rodoviária entrevistar as pessoas sobre o que estava no imaginário delas sobre o *Curupira* e as histórias dos povos originários. Com o registro e junto com os performers criadores (Gregório Benevides, Israel Silva, Kessia Dalline, Morena e Tiago Kirixi), fomos construindo uma dramaturgia - com a escrita de Lara Ferreira - colaborativa e de sala de ensaio. O que poderia caracterizar o espetáculo como pertencente ao gênero teatro documentário seria o uso dos relatos dos performers das suas experiências pessoais e pesquisas autobiográficas e com especialistas sobre as histórias dos povos originários, racismo, memória, preconceito e colonialismo cultural.

*Love and Charity*, encenado no *Mother Tongues Festival* no *Civic Theatre*, foi um outro trabalho que tem características do mesmo gênero e foi o feito com o grupo OTP, *Outlandish Theater Platform*, em fevereiro de 2020, um mês antes do mundo entrar em quarentena. A pesquisa se iniciou em 2019 em home office já que eu estava morando no Brasil e a Joan também não estava na Irlanda. Nós duas fazíamos uma cena de dramaturgia colaborativa, a partir do encontro semanal com outros membros do grupo, a partir de escritas autobiográficas, em torno das questões sobre amor e caridade. Durante a cena foi exibido o documentário que fiz em parceria com Joan Sommers:



Figura 14 - Documentário exibido em *Love & Charity*, durante a performance no *Civic Theatre* em Dublin.

Em *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (1947, p.387), define que o Teatro documentário é caracterizado 1) pelo uso de texto, documentos e fontes autênticas e; 2) quando estas fontes são “montadas” em função da tese da pessoa responsável pela dramaturgia. Janaína Leite (2014, p.37) define que “o ponto comum de algumas

obras do gênero é o caráter autobiográfico e não ficcional, onde os depoimentos vão constituir a dramaturgia e a cena propriamente, e não apenas fomentar um processo criativo". Fica perceptível que tanto o caráter político como estes outros elementos estão presentes nesta pesquisa e, portanto, nas performances aqui analisadas.

### 3.1.2 As reflexões sobre as memórias do Guará

Vários entrevistados, assim como eu, lembram de um Guará diferente. Ao aspecto instável da memória, Aleida Assmann (2011, p.360) chama de caráter de "aura", isto em relação aos lugares lembrados afetivamente: "O local da recordação é de fato uma "tessitura incomum de espaço e tempo", que entretece presença e ausência, o presente sensorial e o passado histórico".

Enquanto Assmann descreve o caráter irrecuperável e distante do passado, Huyssen defende que a memória poderia ser uma forma compreensão de identidade e de consciência política sobre o que se quer de melhor para o futuro:

(...) No cenário mais favorável, as culturas de memória estão intimamente ligadas, em muitas partes do mundo, a processos de democratização e lutas por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil. Desacelerar em vez de acelerar, expandir a natureza do debate público, tentando curar feridas provocadas pelo passado, alimentar e expandir o espaço habitável em vez de destruí-lo em função de alguma promessa futura, garantindo o "tempo de qualidade" - estas parecem ser necessidades culturais ainda não alcançadas num mundo globalizado, e as memórias locais estão intimamente ligados às suas articulações. (HUYSEN, 2000, p.34, 35)

A "memória coletiva"<sup>15</sup> dos entrevistados poderia corresponder então a um passado desejado para o presente e para o futuro:

O passado não pode ser encarado de forma definitiva, incontestável, é preciso desencantá-lo, deixando-o em aberta relação com o hoje, capturando, no dito, o não-dito, e, no feito, o não realizado, aquilo que foi desejado, mas reprimido; despertando os sonhos adormecidos pelo véu da história, sonhos realizados anteriormente e que foram sufocados; oxigenando-os para que

---

<sup>15</sup> De acordo com Schmidt e Mahfoud em termos dinâmicos, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo, na medida em que necessita de uma comunidade afetiva, forjada no "entretar-se internamente com pessoas" característico das relações nos grupos de referência. Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo. A permanência do apego afetivo a uma comunidade dá consistência às lembranças.

venham à tona, invadam e impulsionam o presente e o futuro.  
(DESGRANGES, 2003, p.108)

Existe um “saudosismo” das entrevistas que se cruzam em pontos em comum, por exemplo, quando os entrevistados falam sobre o córrego do Guará, a formação da cidade, o lazer nas quadras, as festas juninas e os eventos que aconteciam no CAVE. Foi a partir destes pontos que a narrativa do filme foi “costurada”.

## 3.2 A NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO PARA INSTALAÇÃO

### 3.2.1 A colcha de retalho da memória coletiva

Minha bisavó Zildete, já falecida, e sua irmã Beatriz, uma das entrevistadas, moraram a maior parte da sua vida no Guará e me lembro de ir à casa delas e sempre levar com minha mãe panos que já “não tinham mais uso”. Me lembro muito bem de vê-las fazendo com todas àquelas costuras uma linda colcha de retalhos, para isso elas precisavam cortar e escolher os melhores tecidos.

Compreendendo a colcha de retalhos e a construção da narrativa a partir da interpretação do que foi contado, é possível entender a montagem como a busca de um sentido unitário a partir das memórias narradas pelos entrevistados e por meio da investigação de fatos — arcabouço teórico, encontro com especialistas e busca por provas que comprovassem fatos como as imagens no arquivo público do Distrito Federal.

### 3.2.2 A decupagem do documentário dispositivo

Poder-se-ia supor aqui que os protagonistas desta história são os espaços culturais, representados pelo CAVE, o maior complexo cultural do Guará. E os personagens centrais da história são os moradores do Guará, foi a partir da transcrição das entrevistas destes personagens que se fez a narrativa da montagem.

Além das falas dos entrevistados existem então outros elementos responsáveis pela estrutura da narrativa. Segundo a definição de Syd Field, roteiro é uma história contada em imagens, diálogo e descrição, no contexto de uma estrutura dramática” (2001, p.14).

### 3.2.3 A microestrutura: de fio a fio, minuto por minuto do filme

Comparato (1995, p.168) define que a microestrutura faz referência ao trabalho de estruturação de cada cena, quer se trate de um filme, de uma telenovela ou de uma série. Neste subcapítulo, esta organização é usada para entender o aspecto técnico da montagem e as justificativas das escolhas a partir da construção coletiva.

A fonte das imagens usadas é do arquivo nacional do Rio de Janeiro, do Google Earth e do Arquivo Público do Distrito Federal e algumas cedidas por alguns participantes do dispositivo. A prioridade sempre foi a utilização de arquivos locais, mas devido à falta de alguns registros no Arquivo Público do DF foram utilizados arquivos de outros estados de épocas próximas aos relatos. Por exemplo, não foram encontradas imagens dos primeiros moradores do Guará no acervo do DF, somente de funcionários públicos ligados a funções políticas. Portanto, foram usados vídeos de brasileiros desta mesma época, parte do acervo Arquivo Nacional do RJ.

É importante ressaltar aqui que durante a pesquisa e em contexto pandêmico participei de cursos de documentário, de iniciativa pública e suporte de documentaristas, entre eles, o Lanterna Mágica, do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, neste, participei da produção do documentário “Professora Domingas” sobre uma das primeiras professoras pretas da rede pública do DF, exibido em alguns festivais, com direção de pesquisa da professora Tereza Eleutério, orientado por Alice de Andrade. Os cursos com Alice de Andrade me ensinaram no meu processo de pesquisa para transcrição e organização das entrevistas e materiais de arquivo público.

### 3.2.4 Origens de uma cidade / (00 – 2 min 40s) de Filme<sup>16</sup>

Para iniciar o filme foram escolhidas imagens do mapa de Planaltina, a primeira cidade satélite do Distrito Federal<sup>17</sup>. O mapa foi transposto pela construção do monumento em homenagem à inauguração do Guará que fica na entrada da cidade.

---

<sup>16</sup> A simulação do que foi a instalação está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d3MEDsQrOuo>.

<sup>17</sup> De acordo com os professores do curso que fui convidada como ouvinte, DF: seu povo e sua história, Planaltina é a cidade mais velha do Distrito Federal, o primeiro sítio da Comissão Marechal José Pessoa para construção da capital, por exemplo, sudoeste da cidade de Planaltina;



Há uma transição de imagens do presente do Guará e do seu passado, isso é feito durante todo o filme.

Os entrevistados seguiram no processo de entender como foi concebida a cidade, a partir da compreensão da identidade, pelo urbanismo e perfil dos moradores. O som que acompanha estas imagens é da minha tia bisavó, Beatriz Santana e, de Thelma, outra guaraense. Beatriz fala sobre como saiu da Bahia para morar no Guará e, depois, ela e Thelma Lima, professora e que estudou a história do Distrito Federal, explicam o processo de povoamento por meio do sorteio das casas.

A escolha dos trechos dos áudios do filme é justificada pela repetição e semelhança entre as histórias de todos os entrevistados. Por exemplo, Tony de Oliveira e Daniel Souza, assim como Beatriz Santana e Telma Lima, falam sobre o processo de construção do mutirão pelos funcionários da Novacap<sup>18</sup>:

“Meu pai é funcionário da TERRACAP, o Guará era justamente uma cidade satélite construída para esses funcionários, né? Servidores públicos. (OLIVEIRA, 2021)”



Figura 15 — Tony e Daniel falam sobre o processo de mutirão no Guará.

### **3.2.5 Memórias sobre os espaços culturais no Guará e sobre o CAVE, do passado ao presente / 2min 40s — 6min 20s de Filme**

Neste outro trecho, o urbanismo da cidade e, dos espaços culturais e do CAVE ganham suas primeiras pinceladas a partir das lembranças. Telma Lima começa falar sobre como quando era pequena não existiam os espaços culturais institucionalizados no Guará, que a comunidade se organizava na formação de ruas de lazer em praças da cidade. No tempo narrado ainda não existia o Guará II, que só foi inaugurado em

---

<sup>18</sup> Não da forma detalhada como os entrevistados, mas também é possível encontrar estes mesmos registros sobre o povoamento e formação da cidade na Wikipédia.

1972<sup>19</sup>. Veja como a fala de Telma se assemelha a de outros entrevistados sobre o lazer nas quadras:

“Porque toda quadra tinha um sonzinho, a gente não conhecia quem é o dono da casa, a gente não conhecia nada, mas todo mundo ia para esse som. (OLIVEIRA, 2021)”



Figura 16 - Tony Oliveira e Sandra Lenza falam sobre o sonzinho nas quadras.

Em, aproximadamente, 3 minutos e 16 segundos de vídeo, Thelma Lima fala sobre o local que hoje compõe a linha do metrô, mas que, antes, era o local onde seus irmãos realizavam escolinha de futebol, campo do Humaitá, também registrado por outros entrevistados:

“A minha infância toda foi aqui no Guará e minha relação cotidiana sempre foi muito forte, né? Com o CAVE, onde a gente vinha jogar bola, disputava um sonho de ser jogador. Então era uma oportunidade para aquela meninada toda do Guará, né? (OLIVEIRA, 2021)”



Figura 17 — Tony de Oliveira fala sobre o futebol no CAVE.



Figura 18 — Registro feito pela pesquisadora do Estádio Antônio Otoni Filho, em 2020, e, registro do mesmo local de jogos, sede do Clube dos Regatas, fonte do acervo do Arquivo Público do DF.

<sup>19</sup> De acordo com a Wikipédia, o Guará II, foi fundado 1972, a área hoje que corresponde ao Guará I em 1967.

Na internet existem vários registros do Clube dos Regatas Guará e do Humaitá Esporte Clube, o time mais antigo do Distrito Federal ainda em atividade que teve um título em 1968 no Torneio do Centro-oeste, outros dois títulos<sup>20</sup> no Campeonato Brasiliense, em 1996, e no Torneio Incio Bernardo Sayão, 1959. Atualmente, esta área está inacessível com os muros destroçados.

Em 3 minutos e 30 segundos de filme, Daniel Souza fala sobre o estdio e a lagoa. O professor de matemática conta suas memórias sobre a movimento cultural do Guará e de como ele assistiu aos shows no teatro de Arena como, por exemplo, Sal Rodrigues e Guarabira e Legião Urbana. Durante o processo, outros participantes, como Rênio Quintas<sup>21</sup>, também sentiram a necessidade de relembrar eventos importantes relacionados  produo cultural:

“E a gente construiu nossa hstria fazendo movimentos culturais. Eu fiz o Cuca, participei do cabea. Assim, eu fiz o Cuca, fui presidente do Cuca durante alguns anos junto com um bocado de jornalistas assim. Fui dono do cafofo que o Legião Urbana tocou l, ajudei um dos primeiros festivais de rock, depois um dos primeiros festivais de música” (QUINTAS, 2021)



Figura 19 — - Tony, Telma e Rênio falam sobre shows de músicas que marcaram a hstria da cidade.

Rênio, Daniel e Tony citaram festivais culturais que eu nunca escutara o nome e nem encontrei muitos registros sobre na internet. Como, por exemplo, quando no filme, Daniel Souza fala sobre a existência de um Festival de Cinema que teria acontecido no Guará, cidade que, atualmente, só tem um cinema em um Shopping Center, o Park Shopping, local de difícil acesso aos moradores do Guará.

<sup>20</sup> Fonte Wikipédia em matéria “Clube de Regatas do Guará”.

<sup>21</sup> O ativismo de Rênio Quintas comeou quando era proprietário do Bar Cafofo, na 407 Norte, muito conhecido por reunir a nata cultural de Brasília, famoso por ter sido onde Renato Manfredini, o Renato Russo, comeou a sua carreira com a banda Aborto Elétrico. L, foi criado o Movimento Candango pela Dinamizao Cultural (Cuca), que promoveu vários eventos de música, poesia, de comunicao em geral e se destacou pela resistência aos ataques ao segmento cultural, como a defesa da Rádio Cultura, que pertence ao GDF, entregue pelo governo Joaquim Roriz em 1999 a um grupo ligado a um estilo musical bem diferente do que eram seus objetivos iniciais. Fonte: <https://jornaldoguara.com.br/2021/02/12/renio-quintas-de-musico-a-ativista-cultural/>

O filme segue um tempo cronológico de narrativa, ou seja, da concepção até o momento presente. Em 4 minutos e 30 segundos de filme, Eduardo Vitória, português e veio morar no Guará, traz lembranças mais atuais. Ele fala sobre como gostou de conhecer a Casa da Cultura a partir das atividades que já aconteceram lá, como em grupo fazendo exercícios físicos<sup>22</sup>.

Em 5 minutos e 43 segundos de filme, Tony de Oliveira fala sobre o complexo cultural do Guará ser algo que, estruturalmente, poucas cidades têm, ressaltando a necessidade de aproveitar melhor este espaço. Em 5 minutos e 55 segundos de filme, Daniel Souza resalta a ausência de “chamadas” para população usar esses espaços, principalmente, a área do CAVE e do teatro de arena.

### **3.2.6 A parceria pública privada, a distância física e social e a chance de um futuro melhor para o Guará / 6min 20s — 8min 19s de Filme**

Em 6 minutos e 20 segundos de filme, a escolha foi um áudio de Julimar dos Santos que explica que o CAVE tá passando por um processo de PPP, Parceria Público Privada, um novo nome para privatização. Se este fosse um filme de ficção, aqui a se teria o clímax da história, a virada de chave. Em uma realidade ficcional em que o CAVE e os espaços culturais do Guará fossem uma protagonista de um filme de ficção — considerando o estado dos espaços abandonados como início do dispositivo, ou seja, onde a história começa pelo “final” em que a protagonista estaria abandonada em algum lar de idosos — este seria o momento do filme que a gente entenderia onde a protagonista errou para estar tão mal no começo da história.

O problema é que esta história é muito mais complexa que um filme de ficção e o objetivo aqui não é encontrar culpados e, sim, formas de entender como mudar a trajetória destes espaços e como a comunidade do Guará pode ter acesso às atividades culturais. A parceria pública privada que um dos personagens fala é um dos motivos que os moradores e entrevistados relataram para o abandono dos espaços culturais. O que não significa que este é o único empecilho para os espaços

---

<sup>22</sup> Na minha formação como professora de Yoga, no Instituto Unmani no Guará lembro que dois professores estavam dando aulas gratuitas como professo de formação deles na Casa de Cultura da cidade. Este é um exemplo de atividades que tinham na Casa. Normalmente, atividades gratuitas ou com o preço acessível aos moradores, mas nem sempre atividades que conseguem ser mantidas por tanto tempo por uma falta de financiamento e interesse público em uma estratégia cultural.

estarem em pleno funcionamento. A escolha do trecho do áudio aqui é importante e simbólica para a pesquisa e pode ser uma das chaves para transformar a história.

Depois, em 7 minutos e 23 segundos de filme, minha tia Sandra ressalta que o teatro não é acessível para espectadores. Ela então traz uma solução, por exemplo, sobre o uso de eventos culturais, como feiras ou mercados, como espaços alternativos para espetáculos teatrais. E nos 8 minutos finais do filme, Daniel fala sobre a esperança de uma “lucidez política” em que os administradores entendam a importância da retomada e conservação dos espaços para a população. As imagens fotográficas foram registradas por mim no dia 25 de fevereiro, dia da manifestação pacífica contra a privatização do CAVE, organizada por agentes da cultura e moradores do Guará.

Esta é a conclusão do filme, Tia Sandra traz uma solução para a classe artística, Daniel traz uma intervenção política. O espectador, participante do documentário dispositivo, escolhe uma possibilidade de um futuro melhor para as outras gerações.



Figura 20 — Registros dos atos em defesa do CAVE em frente à casa de Cultura do Guará. Fonte: arquivo pessoal.

## 4 A INSTALAÇÃO

### 4.1 O PLANEJAMENTO E ASPECTOS TÉCNICOS DA PROJEÇÃO

A primeira instalação, feita em frente à casa de cultura do Guará, foi realizada em etapas. A primeira etapa foi planejamento. O material cedido pelo LTC, Laboratório Transdisciplinar de Cenografia, foi um pano de 8 m de comprimento por 2 m de altura. Em rede de amigos e parceiros consegui emprestado um projetor — um Epson S41+ -e uma caixa de som.

Foi medido o local da instalação que seria uma cerca na Casa da Cultura, testei o pano o prendendo na cerca com um barbante branco. Preciseria medir ainda a distância que o projetor ficaria da cerca. Ainda nesta etapa, eu tive que pedir a autorização para instalação na Administração do Guará.

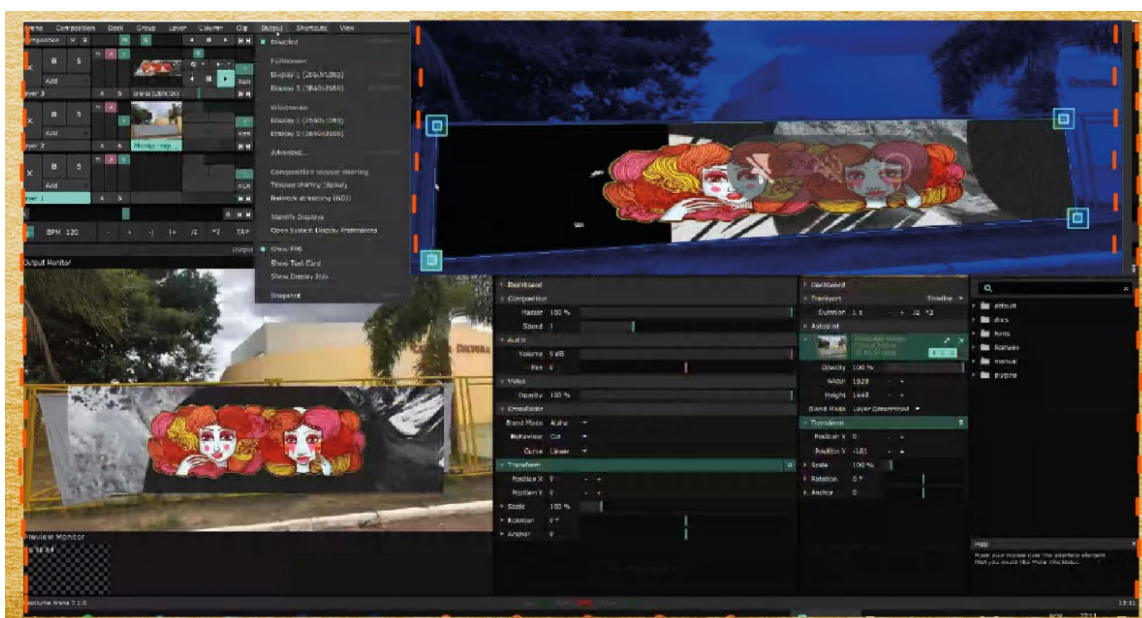


Figura 21 — Simulação feita no Photoshop e testes feitos no Resolume Arena. Fonte: arquivo pessoal.

A segunda etapa foi de planejamento do *mapping*<sup>23</sup>. Para isso foi usado primeiro o *Photoshop*, para simular a projeção no local. Como eu já tinha o modelo do projetor que iria usar e as medidas do local foi só fazer o cálculo de mapeamento (comprimento de tela x razão da lente = distância entre tela e projetor). Com as

<sup>23</sup> A diferenciação entre *mapping* e uma projeção comum está no rodapé da Introdução do trabalho.

distâncias disponíveis foi o momento de fazer o teste de vídeo no programa *Resolume Arena*, um software usado por VJs, vídeo jockeys, profissionais que fazem *mapping*.

Eu já tinha tido uma experiência em mapeamento com projeção do espetáculo que realizei em 2019, durante a direção de *Curupira*, na matéria de *Direção de atores*. Fiz também dois cursos de *mapping* oferecidos por meio do FAC, onde conheci e tive o suporte do VJ Nibêra, Aníbal Alexandre.

#### 4.1.1 Instalação dia 12 de março de 2022- Casa da Cultura do Guará

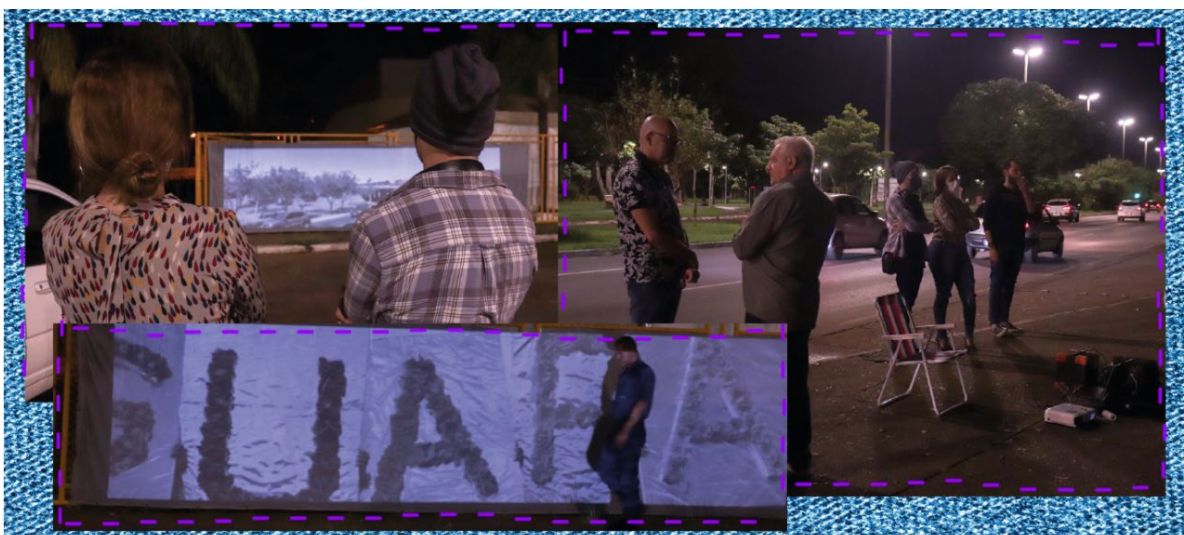


Figura 22 - Instalação na Casa de Cultura do Guará. Fonte: arquivo pessoal.

Após realizar todos os testes de projeção e som, a instalação foi realizada no dia 12 de março de 2022 no Guará, Distrito Federal. No dia, perto do horário do evento, eu fiz o convite para entrevistados e alguns familiares guaraenses. A instalação se direcionou mais aos passantes já que o local era aberto. Após fazer a montagem fiquei no local exibindo filme de 8 minutos e 20 segundos em looping por 3 horas.

#### 4.1.2 Instalação dia 25 de Junho de 2022 — Polo de Modas do Guará

A segunda instalação realizada no Polo de Modas no Guará. Seguiu o mesmo padrão de projeção e foram usados os mesmos materiais, a diferença é que não havia cerca e o evento acontecia em uma praça mais movimentada em uma espécie de “Feira Cultural”, a Expoarte. Foi Julimar dos Santos que falou do meu trabalho para o realizador do evento, o DJ Henrique Leon, quem me fez o convite. Desta vez, tive ajuda do meu amigo, Lucas Sanginez Zeballos, para amarrar o pano de projeção em

uma árvore e em um suporte de cimento. Tivemos uma limitação técnica, por conta da produção do evento e o tempo de projeção foi limitado, exibido 3 vezes.



Figura 23 — Instalação no Pólo de Modas do Guará. Fonte: arquivo pessoal.

#### 4.1.3 Conceitos de instalação e performance

Neste subcapítulo, se analisa de forma teórica o caráter performático de uma instalação, como também as possíveis respostas desta linguagem. Considera-se antes, que a instalação, de certa forma, também se insere no contexto de expressão artística da presença e efemeridade:

O processo de instalação sugere uma ocupação temporária do espaço, uma existência delimitada por um processo correspondente de decompor a composição em seus elementos novamente e desocupar o local. Assim, a instalação implica um tipo de arte que é efêmera e nunca deve ser totalmente separada do assunto, tempo e lugar de sua enunciação. (MORSE, 1990, n.p., tradução nossa)

Muito familiar às características que definem esta instalação é o conceito de Cohen (2002, p.28) sobre a condição deste gênero em relação ao seu caráter performático: “ao menos que este vídeo esteja contextualizado em uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo poderia ser considerado performance”. Já Morse (1990, n.p.) é mais detalhista nas classificações, diferenciando até espectador (spectator) de “testemunha” (viewer) quando atribui ao papel de “sujeito da experiência” da ação aos “visitantes” ao invés de atores, distanciando a instalação como arte de prosa:



A instalação de vídeo pode ser vista como parte de uma mudança maior nas formas de arte em direção "presença" que começou para valer na década de 1960, em um campo que incluía happenings, performance, arte conceitual, arte corporal, obras de terra e a categoria mais ampla de arte de instalação. Se há dois planos de linguagem, um "em outro lugar" e "um em outro", no qual podemos falar e estar presentes uns para os outros, e em outro lugar e além, habitado por pessoas e coisas que estão ausentes do ato de enunciação, então essas novas artes exploram a expressão no plano da apresentação e dos assuntos em um aqui e agora. (MORSE, 1990, n.p., tradução nossa)

Alguns pontos levantados por pesquisadores que definiriam esta instalação como performática são:

1. o caráter não linear da linguagem, ou seja, mesmo que o filme tenha e siga uma linha narrativa, a resposta do espectador é instável, (COHEN, 2002, p.50,57);
2. a hibridez entre os elementos da performance, teatro e instalação (COHEN, 2002, p.30);
3. o próprio processo de captação da impermanência, — não há interesse em reter, capturar para além do próprio instante a experiência performativa, a não ser por meio de registro em fotos e vídeos, mas que jamais darão conta da totalidade do instante. (Rita DE ALMEIDA CASTRO, 2012, p.3).

Por mais que Morse caracterize a instalação com muitos elementos em comum com a performance, em outro momento, em seu estudo *Video installation art: the body, the image, and the space-in-between*, ela é bem direta ao definir gêneros de instalações gravadas como não performáticas já que não teriam a presença do artista performando. No caso das instalações que analisamos nesta pesquisa, realizadas no Guará, eu, como realizadora e artista estava presente e além de interagir com o público, eu gerava alguns questionamentos para quem parava por mais tempo para assistir e conversar. Além do mais eu tinha que estar presente já que não teria como eu deixar a estrutura montada em um "lugar improvisado", o que diferencia esta instalação também de uma instalação "tradicional" feita em um museu, por exemplo.

Outros fatores característicos dos conceitos de performance, Teatro documentário ou teatro político são o fator "protesto político" ao se fazer a instalação nos espaços culturais que são o tema da pesquisa e em um local que o público destes espaços está próximo, além do próprio filme ser composto de entrevistas e arquivos que tem ligação direta com os passantes e a história da cidade. Assim, há uma linha

muito tênue entre os conceitos mas com uma forte tendência a considerar as instalações realizadas como performáticas.

#### 4.1.4 Espect-atores, possíveis interpretações

O que se percebeu na instalação do dia 12 de março de 2022, foi que teve mais presença de passantes moradores, que caminhavam e viam a instalação do outro lado das pistas. Há de se considerar aqui um fator importante, a própria Casa de Cultura do Guará fica em um complexo separado por duas vias movimentadas de carros a 60 km/h. Pela noite, momento da instalação, o número de passantes é muito menor, justamente por não ter comércio aberto neste local neste horário.

Um dos comentários que chamaram a atenção durante a instalação foi o de Rênio Quintas, ele disse que em relação à imagem, o aspecto histórico do filme se destacou. O que me fez refletir sobre como a imagem na instalação ganhou maior atenção que o som, que ficava baixo para passantes distantes.

A obra é também aquilo que se interpreta dela, “espec-ator” participante, filme e realizadora se complementam na existência da performance:

O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se. [...] São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora. (FABIÃO, 2009, p.243)

Neste sentido, Comparato (1995, p.64) traz uma reflexão sobre a relação da pessoa que se ocupa com outras coisas enquanto assiste, por exemplo, a um programa de televisão. Aqui se pensa em uma narrativa com uma velocidade que evite tanta reflexão, o autor então caracteriza o cinema e a televisão enquanto entretenimentos passivos. Diferente do cinema ou televisão, a instalação aqui descrita é um acontecimento em simbólico metalinguístico, existe ainda uma narrativa crítica que acompanha o simbolismo das imagens. Aqui, um trecho de entrevista ou uma imagem já tem, por si, um sentido:

Se passado este tempo não fomos atraídos, mudamos de canal. O fato de o televisor se encontrar num ambiente iluminado, onde as pessoas falam entre si, o telefone toca, uma criança chora, a panela está no fogo etc., exige que o tempo dramático seja incisivo e que as ações se sucedam com muito mais

dinamismo do que no cinema. Aqui o peso da palavra é menor. (COMPARATO, 1995, p.60)

Após feita a instalação fiz um vídeo de registro como resultado da pesquisa e acabei compartilhando com os entrevistados que não puderam comparecer no dia. A resposta deles, foi positiva, disseram que se emocionaram, aqui é possível observar o áudio de um de Telma Lima:



Figura 24 — Reação de Telma Lima sobre a registro da instalação.

Comparato define que a emoção vem da identificação “Para ajudarmos a personagem a entrar em contato come espectador, fazemos uso dos pontos de identificação.” (COMPARATO, 1995, p.169). A identificação aqui acontece durante todo o processo de narrativa:

Se no filme de ficção o controle do universo de representação está, desde saída, todo à mão dos responsáveis pela concepção do filme, seja ele uma adaptação ou não, em documentário esse controle é uma aquisição gradual. Parte-se necessariamente de uma busca àquilo que é externo ao cineasta. Essa busca envolve, necessariamente, uma negociação prévia, para a viabilização do registro, que marca o início de um processo de troca entre um “eu” e um “outro” [...] (SOARES, 2007, p.21)

A interação entre os passantes no segundo evento foi bem maior já que o lugar era mais movimentado. Veja os trechos dos registros das instalações:



Figura 25 — Vídeo registro das instalações.

Existe uma diferença grande entre os participantes da instalação na Casa da Cultura do Guará e a instalação na Expoarte, Polo de Modas do Guará. Em 7 min e 23s de filme, minha tia Sandra estava certa quando falou que em um evento já existente a performance é mais convidativa como aconteceu na Expoarte.

## 5. CONCLUSÃO

Nos questionários do Plano Diretor Local do Guará de 1996/1997, Arquivo Público do Distrito Federal, entre as principais reivindicaes dos moradores do Guará naquela época eram: criar uma universidade, criar um circular interno, cinema local, teatro, criar áreas para clubes em pontos estratégicos da cidade, criar um setor local para desenvolvimento econmico e um hospital regional. Entre as conclusões registradas em um dos tpicos, o *Brainstorm*, se encontrou um projeto intitulado CAVE que corresponde a nota:

Foi sugerida que toda a área entre os lotes do SESI e Centro de Ensino do Parque do Guará devessem ser reavaliadas com vista  criao de novas áreas abrangendo as atividades de lazer, comércio, etc. [...] O projeto deverá levar em considerao os estudos relativos ao parcelamento da área lindeira ao metrô – estao 13, as áreas esportivas do CAVE já foram consolidadas, o recém criado lote destinado a abrir a “Feira do Paraguai”. (Plano Diretor Local do Guará de 1996/1997, n.p.)]



Figura 26 — Plano Diretor Local do Guará 1996/1997. (n.p.). Fonte: Arquivo Público do DF.

Isso significa que a vontade de ter eventos culturais da cidade está registrada desde 1995. Recentemente, novamente, pelo que expressaram os participantes nesta pesquisa. E entender o processo de formao dos espaços  entender que um espaço arquitetnico não surge do nada, existe antes a necessidade cultural de uma comunidade ou povo. Assim como expresso por Lucio Costa em Consideraes sobre a arte contemporânea:

Pode-se então definir arquitetura como construo concebida com inteno de ordenar plasticamente o espaço, em funo de uma determinada época,

de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um determinado programa. (COSTA, 1952, Lúcio. p.5,6)

A proposta de um espaço cultural que ofereça meios de fazer teatral para além da estrutura de um espetáculo — como iluminação, camarim e cadeiras, por exemplo — é uma proposta de aproximação e isso envolve um local seguro, com comércios e outras atividades, tais como feiras, artesanato ou outras funcionalidades que chamem o maior número de pessoas para estes empreendimentos e isso envolve toda a experiência que o espectador irá consumir:

Refletir sobre esse processo é a diferença entre preparar uma refeição e projetar uma experiência, mas é importante não se perder nos detalhes da preparação do evento: o efeito será perdido se a salada estiver murcha, se o frango tiver gosto de borracha e você não conseguir encontrar o saca-rolhas. Para que uma ideia se transforme em uma experiência, deve ser implementada com a mesma atenção com a qual foi concebida. (BROWN, 2020, l.1879)

A noção de “experiência” e de entender um filme ou uma peça de teatro para além do “produto” que representam esteve presente não só nas várias etapas desta pesquisa em conjunto, como também na minha trajetória como multiartista. Muito mais do que atriz, função que já desempenho desde a infância, levando a sério o estudo de personagem e laboratório na adolescência. Fui entendendo que era muito mais importante “Amar a arte em mim. Não eu na Arte<sup>24</sup>”, por isso fui me desenvolvendo em outras funções nas experiências teatrais e de audiovisual.

Neste projeto eu, como participante dos vários dispositivos, fui pesquisadora, escritora, “carteira”, comunicadora, *videomaker*, agente cultural, entrevistadora, roteirista, montadora, artista visual e *vídeo-jockey*. Essas funções são resultadas dos estímulos dos participantes — que também desempenharam várias funções — como também são funções que já desempenhei em outros momentos da minha formação. Até ser oficina de teatro foi uma proposta de entrevistados que queriam ter aula de teatro, mas por falta de patrocínio não pude realizar.

Minha tia Sandra Lenza, umas das interessadas nas aulas e que sempre teve veia para ser artista, relatou nas entrevistas que quando era pequena tinha o sonho

---

<sup>24</sup> STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. 1989

de dançar ballet e, depois, de fazer teatro, mas minha bisavó não podia pagar uma escola de ballet, por exemplo:

“Então foi isso, então meu sonho sempre foi esse, era fazer balé, fazer sapateado e depois era fazer teatro.” (LENZA, 2021)



Figura 27 — Sandra Lenza fala sobre políticas públicas relacionadas à cultura.

A formação nas escolas pode ser uma das respostas dos entrevistados. Mas acredito que a formação dos espectadores vai além deste aspecto. Na minha opinião, tem que haver uma estratégia, para além de formação do público infantil. Até porque o contágio de todas as gerações pode gerar resultado para as gerações posteriores. Além de elementos como acessibilidade, transporte, entender o público como parte do empreendimento teatral e ponderando incluir todas as gerações do presente neste circuito: “Atualmente, não se trata mais de preparar o público de amanhã, mas de formar o espectador de hoje, sujeito que reflete sobre as questões que lhe dizem absoluto respeito”. (DESGRANGES, 2003, p.177)

A montagem da instalação e do filme deste trabalho feitas com os participantes foram expressões das várias possibilidades para a movimentação cultural da cidade se expandir e continuar crescendo e se aprimorando. Como Rancière, expressa, em “O Espectador Emancipado”, “não há teatro sem espectador”. E para o funcionamento do espaço é necessária uma série de profissionais e burocracias. Quando se fala da série de profissionais é importante pensar não somente na administração de cada cidade satélite ou município, é importante pensar também sobre os agentes e a própria comunidade, é importante expandir os agentes e forças para que um espetáculo aconteça, assim como enfatiza Sônia Paiva:

Reconhecemos que é extremamente difícil a compartimentação do conhecimento em nosso pensar e buscamos uma prática coletiva que nos cure desse pensamento fragmentado e desconectado, que nos impede de trabalhar com e na realidade. Uma realidade que se mostra sempre em sua totalidade, em todas as dimensões e simultaneamente. (PAIVA, 2016, p.24)

Na fase de finalização deste trabalho, já na conclusão, no dia 22 de novembro de 2022 compareci à antiga casa de Cultura do Guará em um protesto para o uso da Casa. Isso ocorreu depois que uma parceira de um coletivo Audiovisual que participo, o *MovieLas*, Thaís Oliveira, ter sido presa, por junto com outras mulheres ocuparem a casa com a finalidade de receber mulheres vítimas de abuso. No dia do protesto vi a casa ser ocupada novamente e legalmente.

Outra demanda de uma das participantes das entrevistas, minha tia, foi um auxílio para gravar vídeos e direcioná-la para *castings*. Ela se mostrou uma ótima atriz apaixonada em atuar nas performances para câmera. Deu para ver seus olhos brilhando e uma felicidade enorme.

Isso significa que a rede de pessoas ligadas ao projeto e a pesquisa não para. As demandas para entender o que mais falta para a utilização do CAVE e demais espaços culturais no Guará é grande e demandaria um filme ou uma pesquisa muito maior para contar toda esta história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADMINISTRAÇÃO DO GUARÁ, INSTITUTO DE PLANEJAMENTO TERRITORIAL E URBANO DO DISTRITO FEDERAL (IPDF). Plano Relatório do Guará, encontrado no acervo digital do Arquivo Público do Distrito Federal. Brasília, 2011.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Sala Preta, v. 6, p. 127-133, 2006.

ASSMANN, 2011, p.359. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho — Fernando Frochtengarten. Psicologia UsP, São Paulo, janeiro/março, 2009, 20(1), 125-138.

BOAL, Augusto, 1931 – Jogos para atores – e não atores/Augusto Boal. \_14.ed.rev.e ampliada. \_Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

BROWN, Tim. Design Thinking (recurso eletrônico). Uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias / Tim Brown, tradução de Cristiana Yamagami. Edição comemorativa – Rio de Janeiro: Alta Books, 2020.

COMOLLI, Jean-Louis Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário / Jean-Louis Comolli ; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta ; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta ; revisão técnica, Irene Ernest Dias. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMPARATO, Doc, 1949 - Da criação ao roteiro/ Doe Comparato. - Ed. rev. e atualilada, com exercícios práticos. - Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Lúcio. Arquitetura brasileira. Ministério da Educação e Saúde, Serviço da Documentação, 1952.

DE ALMEIDA CASTRO, Rita. Entre Memórias. Anais ABRACE, v. 13, n. 1, 2012.

DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador / Flávio Desgranges. • São Paulo: Hucitec, 2003. 11. ; . - (Teatro ; 46)DOWELL, Cláudio Mac. A construção da narrativa audiovisual. Oficina de Roteiro.

ESTÁDIO ANTÔNIO OTONI FILHO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Est%C3%A1dio\\_Ant%C3%B4nio\\_Otoni\\_Filho&oldid=63926951](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Est%C3%A1dio_Ant%C3%B4nio_Otoni_Filho&oldid=63926951)>. Acesso em: 4 jul. 2022.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea. Revista Sala Preta, São Paulo, USP, p. 235-245, abr. 2009.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. Topoi (Rio de Janeiro), v. 3, p. 314-332, 2002.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder / Michel Foucault; organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.



FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, v. 20, p. 125-138, 2009.

GUARÁ (DISTRITO FEDERAL). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Guar%C3%A1\\_\(Distrito\\_Federal\)&oldid=65128211](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Guar%C3%A1_(Distrito_Federal)&oldid=65128211)>. Acesso em: 18 jan. 2023.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. Sobre fazer documentários, p. 68-73, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. 2ª. Ed., Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LEITE, Janaina Fontes. Depoimentos e arquivos na construção da dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs*, v. 4, n. 1, p. 33-40, 2014.

LENZA, Sandra Maria Laporte; LIMA, Telma Ferrão; OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes de; PASSOS; QUINTAS, Rênio; SANTANA, Beatriz Ribeiro; SANTOS, Julimar dos; SILVA, Anderson; SILVA, Eurenica; SILVA, Kadiatou. Diallo; SOUZA, Daniel; VITÓRIA, Eduardo José Lopes. Entrevista concedida no Guará. Registrada entre abril e outubro de 2021. Transcrições disponíveis em: <<https://drive.google.com/file/d/1G7BPBi5YnOK527Up-h5gOnqy7VuJByA1/view?usp=sharing>>. Acesso em 24 de janeiro de 2023.

LINS, Consuelo. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo / Consuelo Lins, Claudia Mesquita - 2e.d. - Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (p.56 - 68)

MORSE, Margaret. Video installation art: The body, the image, and the space-in-between. *Illuminating video: An essential guide to video art*, p. 153-167, 1990.

PAIVA, Sonia M.C. O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC): locus do Espaço e Desenho da Cena no Brasil Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -Universidade de Brasília. Brasília, p.184. 2016.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 11 abr. 2023.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. Um estudo sobre o gênero carta pessoal: das práticas comunicativas aos indícios de interatividade na escrita dos textos. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Lingüísticos – da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Lingüística, sob a orientação da Profª Drª. Eliana Amarante de Mendonça Mendes. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

SOARES, Sérgio José Puccini. So11d Documentário e Roteiro de Cinema; da pré-produção à pós produção / Sérgio José Puccini Soares. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Teixeira Primo, A. F. (2008). Interação mútua e interação reativa: uma proposta de estudo. *Revista FAMECOS*, 7(12), 81-92. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2000.12.3068> (p.84,85).

SOLÉR, Marcos Marcelo. O campo do teatro documentário: morada possível de experiências artístico-pedagógicas. 2015. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do ator. 1989.

REWALD, Rubens. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. *Sala Preta*, v. 9, p. 281-291, 2009.

ROMÃO, Ana Cristino. Reflexão: Estudo exploratório do Vídeo mapping como ferramenta para a transformação do espaço. 2016.

### **Outras Referências não citadas**

ARTAUD, Antonin, 1896-1948. O teatro e seu dupla / Antonin Artaud; tradução Texeira Coelho ; revisão da tradução Monica Stahel.- segunda edição - São Paulo : Martins Fontes, 1999. - (Coleção tópicos).

Cadernos ele Antropologia e Imagem/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem -N. I -(1995) -. -Rio de Janeiro: UERJ, NA!, 1995 -v.: il.

BERTRAN, Paulo. História da terra e do homem no Planalto Central: Eco- história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador / Paulo Bertran. Brasília: Verano, 2000.

BLANK, T; LINS, C. Filmes de família, cinema amador e memória do mundo. In: *Significação*, ano 39, nº37, 2012. (<https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71254/74252>).

CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores / Edgardo Castro ; tradução Ingrid Müller Xavier; revisão técnica Alfredo Veiga - Neto e Walter Omar Kohan. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.  
DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: Michel Foucault, filósofo. Barcelona: Gedisa, 1990, pp. 155-161. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

DONNELLY, Joan Somers. About. Joan Somers Donnelly, 2023. Disponível em: <https://joansomersdonnelly.com/aboutme>. Acesso em: 11 de Janeiro de 2023.

Estudos, Goiânia, v. 42, n. 4, p. 639-649, out/dez. 2015. CONDIÇÕES DE TRABALHO DOS CARTEIROS DE GOIÂNIA. VITÓRIA ALBUQUERQUE DE ARAÚJO, THAYS CANDIDA FLAUSINO, KAROLINE GOMES CAMPOS, FABIANA PAVAN VIANA.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HENDRICKS, Maud; O'REILLY, Bernie. Company. Outlandish Theater Platform. Disponível em: < <https://www.outlandishtheatre.com/company.html>>. Acesso em: 11 de Janeiro de 2023.

LEITE, Janaina. A autoescritura performativa: do diário à cena. Revista Aspas, v. 2, n. 1, p. 20-25, 2012.

MUNK, Erika, et al. "A Living World. An Interview with Peter Weiss." The Tulane Drama Review, vol. 11, no. 1, 1966, pp. 106–14. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1125270>. Accessed 3 Apr. 2023.

Nabity-Grover T, Cheung CMK, Thatcher JB (2020) Inside out and outside in: How the Covid-19 pandemic affects self-disclosure on social media. Int J Inform Manag 55:102188.

MORAES, Janaína. Janaína Moraes. Escavador. Disponível em:< <https://www.escavador.com/sobre/6397292/janaina-guimaraes-moraes>>. Acesso em: 11 de Janeiro de 2023.

FÉRAL, Josette. Por uma Poética da Performatividade: Teatro Performativo. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 1, n. 8, pp. 197-210, 2008. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>>. Acesso em 09/12/2022.

MALINOWSKI, Gabriel. Duas variações de Eduardo Coutinho: montagem e mutação do tempo no filme documental. Trama: indústria criativa em revista ISSN 2447-7516, v. 3, n. 2, 2016.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá / Leda Maria Martins - São Paulo : Perspectiva : Belo Horizonte : Mazza Edições, 1997 - (Coleção Perspectiva).

NEVES, Felipe Ferreira. O dispositivo no documentário brasileiro no início do século XXI. 2016. 72 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/19139>>. Acessado em 25 de novembro de 2021.

PAIS, Ana. Ritmos afetivos nas artes performáticas. Biblioteca nacional de Portugal, 1974.

PAVIS, Patrice, 1947 - Dicionário de teatro / Patrice Pavis; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Teatros documentários: esfera pública e subjetividade. Sala Preta, v. 20, n. 1, p. 220-228, 2020.

SAUDANHA, Marinho. Tradição abandonada, clube de regatas do guará, que revelou

Lúcio, fechou as portas por dívida e tem estádio em ruínas. Uol Esporte. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/esporte/reportagens-especiais/clube-que-revelou-lucio-fechou-por-dividas-e-tem-estadio-em-ruinas/#page7>>. Acesso em: 25 out. 2021. Autor desconhecido.

SILVA, Eugénio Alves da. As metodologias qualitativas de investigação nas Ciências Sociais. Revista Angolana de Sociologia [Online]. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/ras/740>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/ras.740>>. Acesso em: 22 mar. 2020.

SCHMIDT, Beatriz; PALAZZI, Ambra; PICCININI, Cesar Augusto. Entrevistas online: potencialidades e desafios para coleta de dados no contexto da pandemia de COVID-19. Revista Família, Ciclos de Vida e Saúde no Contexto Social, v. 8, n. 4, p. 960-966, 2020.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas / Diana Taylor; tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

## ANEXO

Figura 1 QR da simulação da Instalação no Pólo de Modas e registro fotográfico. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=nBrEra5WJo8> ..... **Erro! Indicador não definido.**

Figura 4 "Não tinha nada". Link: <https://www.youtube.com/watch?v=pY0vQ-cyVOE&list=PLLkvrdrwhnfuql7z4MQQvQIK-ryBsdumY&index=2> **Erro! Indicador não definido.**

Figura 5 Modelo da carta enviada aos guaraenses em 2021. Link: <https://drive.google.com/file/d/1-IH0CoivMzAO5-Zb81c7VxYuLGGgVagi/view?usp=drivesdk> .....7

Figura 6 QR Code do Vídeo de apresentação PIBIC (Link: <https://youtu.be/szIALtYGljc>) e,; Mapeamento para entrega de cartas e cartazes durante o trabalho do PIBIC. ....8

Figura 7 Daniel Souza, Eduardo Vitória e Passos sobre a identidade da cidade. Link: <https://youtu.be/JVpg-u8Ndyw> .....9

Figura 10 Daniel fala sobre a importância do resgate das memórias da cidade. Link: <https://youtu.be/XM0g8ILwybw> ..... 12

Figura 11 Telma sobre as festas juninas no Guará. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=WcEzQwekY6A> ..... 13

Figura 14 Documentário exibido em Love & Charity, durante a performance em que eu e Joan Sommers estamos em cena. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=-VKftOe1m1k> ..... 17

Figura 15 Tony e Daniel falam sobre o processo de mutirão no Guará. Link: <https://youtu.be/wfi5L50zEfs> .....21

Figura 16 Tony e Sandra falam sobre o sonzinho nas quadras. Link: <https://youtu.be/e98GwHRA22M> .....22

Figura 17 Tony fala sobre o futebol no CAVE. Link: <https://youtu.be/umlqE4X3OaQ>.  
.....22

Figura 19 Tony, Telma e Rênio falam sobre shows de músicas que marcaram a história da cidade. Link: <a href="https://youtu.be/EExsMtaWVC8">https://youtu.be/EExsMtaWVC8</a> .....	23
Figura 24 Telma Lima sobre o registro da instalação que ela assistiu no Youtube. Link: <a href="https://youtu.be/C99eZxBipWg">https://youtu.be/C99eZxBipWg</a> . ....	31
Figura 25 Vídeo registro das instalações. Link: <a href="https://youtu.be/23hiG9tks60">https://youtu.be/23hiG9tks60</a> .....	31
Figura 27 Sandra Lenza fala sobre políticas públicas relacionadas à cultura. Link: <a href="https://youtu.be/fGsppw34LM0">https://youtu.be/fGsppw34LM0</a> .....	34