

Daniela Tunes Zilio

Orientadora:
Profa. Dra. Erica Yukiko Yoshioka

a EVOLUÇÃO DA CAIXA CÊNICA TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS e TECNOLÓGICAS NO DESENVOLVIMENTO DA DRAMATURGIA e DA ARQUITETURA TEATRAL

154

pós-

RESUMO

A proibição da ação teatral nas ruas, em 1574, trouxe para arquitetura o desafio de pensar um espaço fechado para a prática da dramaturgia. A incorporação da tecnologia náutica à sala de espetáculos acabou por desenvolver a cenografia. As salas de espetáculo tornaram-se o principal ponto de encontro da burguesia pós Revolução Francesa, que tinha na ida à ópera seu grande evento social.

A caixa cênica aos poucos se desenvolveu para garantir a magia do fazer de conta encenado no palco. Entretanto, a hegemonia do teatro frontal à italiana, apesar de sua geometria favorável quanto a questões acústicas e de visibilidade, foi bravamente rechaçada por encenadores socialistas. O espaço teatral, ao se transformar no espaço da experimentação, subverteu a geometria e a tipologia preestabelecida, acreditando que ambas limitavam o fazer teatral. As novas vertentes de produção de arquitetura teatral no Brasil invocam a construção de espaços de tipologia frontal nos quais diversos programas artísticos apresentados utilizam o mesmo espaço físico, valendo-se da tecnologia para minimizar as limitações inerentes a esses espaços.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura teatral, história, caixa cênica, espaço cênico.

LA EVOLUCIÓN DE LA CAJA ESCÉNICA
TRANSFORMACIONES SOCIALES Y
TECNOLÓGICAS EN EL
DESENVOLVIMIENTO DE LA
DRAMATURGIA Y DE LA
ARQUITECTURA

pós- | 155

RESUMEN

La prohibición de la acción teatral en las calles, el 1574, trajo para la arquitectura el desafío de pensar un espacio cerrado para la práctica de la dramaturgia. La incorporación de la tecnología náutica a la sala de espectáculo ha acabado desarrollando la escenografía. Las salas de espectáculo se han cambiado en el principal punto de cita de la burguesía pos Revolución Francesa, que tenía en la ida a la ópera el su grand evento social.

La caja escénica a menudo se desarrolló para garantizar la magia del haz de cuenta escenificado en el escenario. Mientras, la hegemonía del teatro frontal a la italiana, no obstante su geometría favorable, con relación a los aspectos acústicos y de visibilidad, fue mucho rechazada por dramaturgos socialistas. El espacio teatral al cambiarse en el espacio de experimentación desordenó la geometría y la tipología pre establecida, creyendo que ambas limitaban el hacer teatral.

Las nuevas vertientes de producción de la arquitectura teatral en Brasil invocan la construcción de espacios de tipología frontal por los cuales muchos programas artísticos presentados utilizan el mismo espacio físico, se valiendo de la tecnología para minimizar las limitaciones inherentes a estos espacios.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura teatral, historia, caja escénica, area escénica.

THE EVOLUTION OF THE STAGE TOWER
SOCIAL AND TECHNOLOGICAL
TRANSFORMATIONS IN THE
DEVELOPMENT OF THE DRAMATURGY
AND THEATRE ARCHITECTURE

ABSTRACT

The prohibition of the theatre action on the streets, in 1574, has brought to the architecture the challenge of thinking about a closed space to the practice of dramaturgy. The incorporation of the nautical technology in the spectacle room ended up developing the scenery. The spectacle rooms became the main meeting point of the French post revolution burguesy that has had its great social event in the goings to the opera.

The stage tower, slowly, has been developed to guarantee the magic of the “make believe” played on the theatre. However, the Italian front theatre hegemony, despite of its positive geometry regarding to acoustic and visible subjects was intensely rejected by socialists play writers. The theatre space, when became the experiment space, has subverted the geometry and the typology pre-established, believing in that both of them could limit the experience of theatrical action.

The new slopes of the theatre architecture production in Brazil invoke the construction of front typology of stage, where several artistic programs use the same physical space, using technology to minimize their limits.

KEY WORDS

Theatre architecture, history, stage tower, scenic area.

I. INTRODUÇÃO

A necessidade de entender-se as funções do teatro para a elaboração de seu projeto e construção foi o que incitou esse processo de pesquisa. Projetar uma sala de espetáculos exige a compreensão das necessidades de desempenhos técnicos como os confortos acústico, lumínico, tátil e visual, assim como questões de segurança contra o fogo e de uso e manutenção. Entretanto, uma boa arquitetura não é aquela que apenas responde a indicadores, mas sim aquela que se vale dos qualificadores técnicos para atender às demandas de usos.

No caso das salas de espetáculos, o processo de arquitetura inicia-se na compreensão do espaço em que a ação teatral se desenvolve. Nesse sentido, este trabalho aponta a necessidade de elucidação desde conceitos específicos da mecânica teatral até questões que transcendem a própria arquitetura, tais como as várias vertentes da dramaturgia para, por meio do recorte histórico, assimilar que caminhos e decisões de projeto serão fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura teatral.

Outro ponto fundamental desta pesquisa foi abranger a relação entre a tecnologia e a dramaturgia como transformadoras do espaço cênico e como, muitas vezes, a arquitetura responde de maneira deficiente, valendo-se da tecnologia para minimizar falhas de projeto.

A união dos conceitos de multiplicidade de programas e da manutenção da tipologia frontal tem sido bastante aplicada nos teatros brasileiros desde o final do século 20. Eles utilizam os avanços tecnológicos para minimizar as limitações do palco para os diversos programas apresentados.

(1) CARON, Jorge O. *O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo teatral*. FAUUSP, São Paulo, 1994.

(2) SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Graphique, 1956, p. 24-26.

2. HISTÓRIA DA CENOGRAFIA E DO URDIMENTO

2.1. Os primeiros edifícios teatrais da modernidade

Até a Idade Média o teatro era uma prática amadora, bastante relacionada aos costumes populares e com papel moralizador. Entretanto, os comediantes eram vistos como marginais, tais como ladrões e prostitutas e, em 1574¹, a *Carta dos comediantes* proibiu a apresentação teatral nas ruas, como era feita, na maioria das vezes. Assim, os artistas só poderiam se apresentar em edifícios fechados, sob a proteção de um mecenas, de preferência um nobre. A partir de então, os primeiros edifícios teatrais foram erguidos desde a Antiguidade.

Uma das primeiras propostas foi feita por Andrea Palladio para a *Commedia dell'arte* italiana. Para a elaboração do Teatro Olímpico, em Veneza, Palladio se valeu dos princípios arquitetônicos descritos no quinto livro de Vitrúvio, que trata dos teatros e do estilo clássico respeitando os princípios teatrais de Aristóteles, apresentados em seu livro *Poética*. Apesar da mudança do espaço físico, a encenação sofreu poucas mudanças², uma vez que a cenografia

(3) Idem, p. 27. O autor descreve como Sebastiano Serlio (1475-1554), arquiteto italiano renascentista, valia-se de telas coloridas e truques de maquinaria, como a suspensão de músicos e cantores como elementos do fazer teatral.

(4) Para mais detalhes sobre a obra teatral de Andrea Palladio – e a influência de Vitruvio em sua obra – e Giovanni Batista Aleotti, ler SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Graphique, 1956, p. 29.

(5) O arquiteto e cenógrafo José Carlos Serroni define, em seu *Glossário*, “bastidor” como: “*armação feita de madeira, forrada de tecido, que pode ser disposta nas partes laterais do palco para estabelecer, junto com as bambolinas, a especialidade desejada para o palco. Podem substituir as pernas ou formar com elas um conjunto para a definição das coxias. As vezes o bastidor também é usado como peça de cenografia, nas composições de fundo ou paredes de cenários.*”

(6) URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de mestrado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA, São Paulo, 2006.

permanecia fixa, feita por painéis verticais de madeira e estuque nos quais a paisagem era pintada. No entanto, como esses palcos eram muito menores do que os palcos de rua, que chegavam a ter 60 metros de comprimento, era comum que os painéis cenográficos fossem pintados sob a técnica da perspectiva com pontos de fuga para ampliar ilusoriamente o tamanho dos palcos, conferindo-lhes a sensação de profundidade.

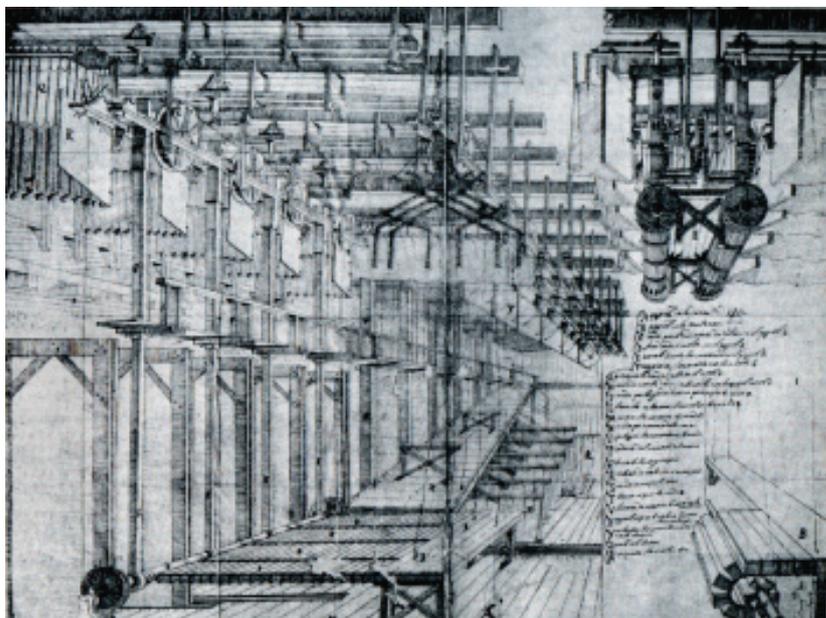
Da mesma forma, foi construído, em Londres, o Teatro da Rosa e do Cisne, com tipologia elisabetana. A principal diferença ocorria pela inexistência, nos palcos elisabetanos, de cenários fixos, uma vez que contava com pequenos elementos alegóricos para compor as cenas. Assim, os elementos cênicos muitas vezes limitavam-se a portas e janelas, mas faziam uso recorrente de alçapões e elevadores cênicos para efeitos de aparecimento e desaparecimento³.

Durante o período barroco, algumas das transformações tecnológicas náuticas, sobretudo quanto ao içar das velas, foram incorporadas pela cenografia teatral. Giovanni Batista Aleotti⁴ instala no Teatro Farnese, em 1618, na cidade italiana de Parma, seis pares de bastidores⁵ deslizantes, capazes de movimentar o cenário. A movimentação dos painéis contribuiria para uma “eficiência da estética ilusionista⁶”, garantindo maior versatilidade e recursos cênicos ao encenador.

2.2. O teatro à italiana e o surgimento da caixa cênica

Inspiradas no teatro de Aleotti, surgem na França, no século 18, as primeiras Casas de Ópera, estabelecidas como palcos com cenário. Usavam a tipologia frontal de palco, conhecida como tipologia italiana, na qual todos os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. Assim, a arquitetura cênica se conformava por um palco retangular no qual a quarta parede, que separava o palco da platéia, possuía uma abertura – a boca de cena – que se abria ao espectador por meio de cortinas. Entre o palco e a platéia, o

Figura 1: mecânica cênica. Teatro Farnese, de Giovanni Batista Aleotti, 1618
Fonte: Ratto



(7) Serroni define “bambolina” como uma “faixa de pano, normalmente preta, que, seguida de uma série de outras situadas no interior da caixa cênica de um palco italiano, se une aos bastidores ou pernas, para completar o contorno do espaço cênico (mascaramento da cena). São as bambolinas que fazem o acabamento na parte superior do palco, não permitindo que sejam visíveis para a platéia as varas de luz e demais equipamentos”.

(8) O autor Pierre Sonrel debate sobre a utilização limitada da maquinaria cênica nos teatros franceses do século 17. “Jusqu’à la fin du siècle [17e] le gril tel que nous le concenvons aujourd’hui n’a pas encore trouvé sa forme. De simples poutres horizontales au droit de chaque plan permettaient d’accrocher des bandes d’air et des machines pour apparitions; (...) mais le plancher general à claire-voie d’aujourd’hui n’était pas encore em usage.” Mais tarde caracteriza a movimentação cênica na representação de espetáculos de ópera: “Si l’opération était bien réglée, la manoeuvre bien exécutée et le matériel en bon état, em 4 ou 5 secondes um décor nouveau avait remplacé l’ancien.” SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris Graphique: Paris, 1956, p. 70-73.

fosso da orquestra fazia a separação. O palco, então, ganhava volume tanto devido ao fosso quanto pela caixa acústica acima do palco: a caixa cênica. A mecânica cênica, iniciada por Aleotti, aos poucos ganhou dinamicidade e complexidade. Os bastidores, precursores das atuais varas de movimentação e fixação de cenografia e iluminação, eram presas em roldanas e deslizavam em trilhos no piso do palco, articulados com contrapesos fora do palco.

Bambolinas⁷ dispostas um pouco acima da boca de cena garantiam que o público nada visse e, assim, a cena se tornava ainda mais mágica com suas ilusões cênicas e cenográficas. O teatro, então, profissionalizava-se. Tornava-se a grande diversão da burguesia, no poder do governo francês, a partir de 1789. A ópera, tipo de espetáculo que une música e teatro, surgira na Itália, no século 12, mas adquiriria fama e notoriedade no século 19. A tecnologia avança e os cenários deixaram de ser movimentados por bastidores e passaram a ser movimentados por meio de varas que garantem a movimentação cênica, agora com movimentos verticais. Uma grelha serve de suporte. A caixa cênica se completa e, com ela, surge o urdimento⁸.

Figura 2: Urdimento. Teatro Ópera de Paris
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm



Os diversos andares do urdimento e a maquinaria necessária para a movimentação cênica manual.



Figura 3: Movimentação manual das varas cenográficas
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm



Figura 4: Mecânica cênica, Teatro Ópera de Paris
Fonte: www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm

O teatro burguês, romântico, rompe com a unidade espacial e temporal aristotélicas e, portanto, com “a doutrina das três unidades ‘triumfo da razão’”. A quebra da unidade teatral desde o início do século 19 fora uma luta travada por dramaturgos como Vitor Hugo e Voltaire, ambos em busca do realismo na cena francesa e da liberdade⁹. Assim, justifica-se a demanda por uma movimentação de cenários cada vez mais intensa e dinâmica. O Teatro Alla Scala, em Milão, projetado por Giuseppe Piermarini e inaugurado em 1778, com tipologia de palco à italiana e platéia em forma de ferradura, além de seis andares de camarotes e balcões (com capacidade para quase 2000 pessoas, ao todo), especialmente para a apresentação de óperas. Sua arquitetura monumental fez com que se tornasse o estereótipo do teatro da burguesia dominante, e o mais famoso deles. Seu palco foi construído para permitir tanto o deslizamento lateral dos bastidores quanto a movimentação vertical de elementos de cenografia, valendo-se de grande maquinário cênico. Abaixo do piso do palco, foi construído um porão a fim de garantir *performances* cênicas com o uso de elevadores.

(9) SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: 1956, p. 55 e 87.

No que se refere ao urdimento, o teatro Alla Scala de Milão incorporou todos os avanços tecnológicos da cenotecnia. A última grande reforma, feita pelo arquiteto suíço Mario Botta, em 2004, instalou equipamentos sofisticados de mecânica cênica, controlados pelos *softwares* mais modernos. Essa reforma, apesar da ampliação do edifício como um todo, nada modificou o espaço físico da sala de espetáculo.

Figura 5: Planta original. Platéia em formato ferradura. Teatro Alla Scala, Milão, 1778
Fonte: Caron

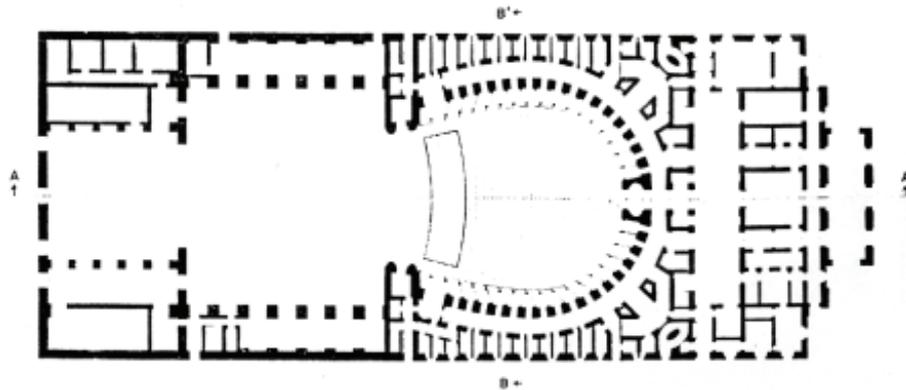


Figura 6: Corte longitudinal. Palco sem urdimento. Teatro Alla Scala
Fonte: Caron

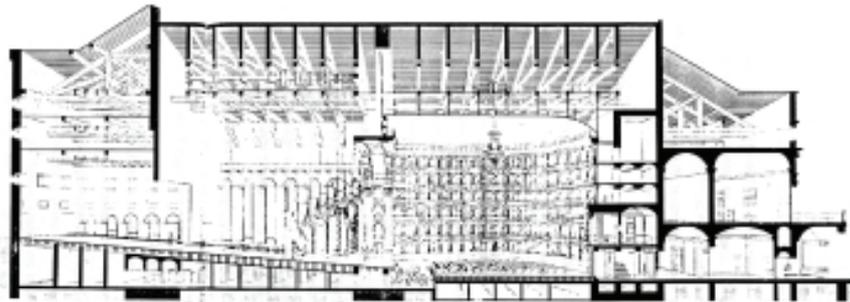


Figura 7: Corte de maquete depois da reforma. Torre da caixa cênica com 30 metros de altura, desde os elevadores de palco até o topo da caixa cênica. Teatro Alla Scala
Fonte: www.botta.ch



3. O URDIMENTO

3.1. Conceito e função

Um dos pontos mais polêmicos desse trabalho foi definir o que entendemos por urdimento. A escassa bibliografia a que tivemos acesso se contradiz, pois se refere ao urdimento como um subsistema da caixa cênica na qual a mecânica cênica se suporta. O arquiteto brasileiro José Carlos Serroni descreve, em seu *Glossário*, urdimento como uma “*armação de madeira ou ferro, construída ao longo do teto do palco, para permitir o funcionamento de máquinas e dispositivos cênicos. Na realidade, é o esqueleto do palco; a ‘alma’ da caixa de máscaras em que ele às vezes se converte. Tem como limite superior, a grelha com a soffita e como limite inferior, a linha das bambolinas, varas de luzes e a parte superior da cenografia*”. Entretanto, mesmo essa definição é contraditória quanto a uma possível classificação do urdimento como subsistema ou espaço. Isso porque, se o urdimento é a armação que sustenta a mecânica cênica, ele se limitaria a ser um conjunto de elementos, um subsistema. No entanto, quando Serroni descreve seus limites, ele afirma os limites de um espaço, uma parte do volume da caixa cênica.

Assim, consideraremos, aqui, urdimento como o espaço localizado dentro da caixa cênica de um teatro frontal, cujo limite inferior é o plano horizontal que contém a altura máxima da boca de cena e, como limite superior, a grelha do urdimento, aqui entendida como a grelha principal de um teatro, a suportar as polias e as varas de cenografia e de iluminação. É, portanto, o “*espaço*

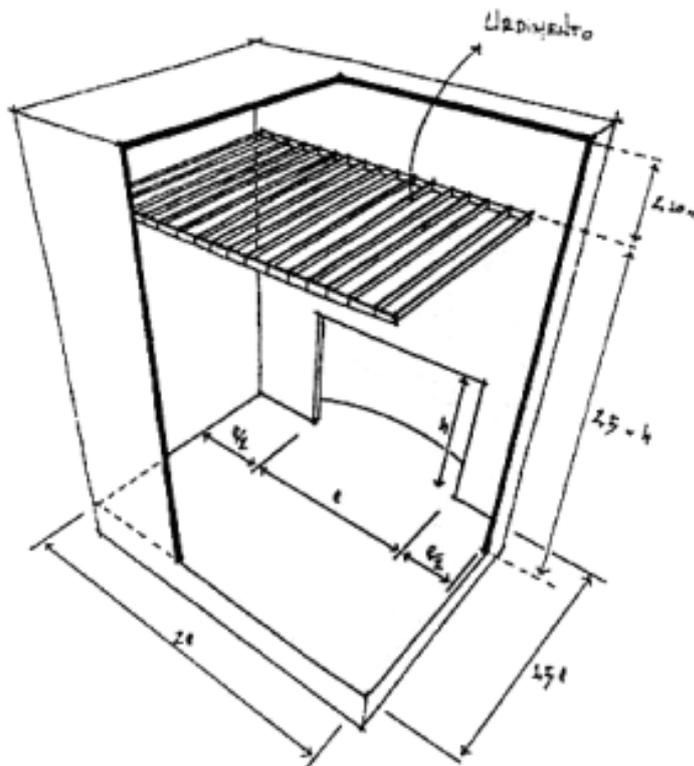


Figura 8: Esquema genérico de uma caixa cênica moderna de um teatro de tipologia frontal
Fonte: Granado

Relações de proporção da caixa cênica. Esta deve ter altura suficiente para esconder ou rebaixar um cenário e ainda permitir acesso à mecânica cênica na área técnica. As proporções do palco para garantir visibilidade pela platéia.

volumétrico da caixa de palco onde se desenvolve a maquinaria cênica. É oculto à visão do público e suas dimensões definem o volume geral da caixa cênica¹⁰.

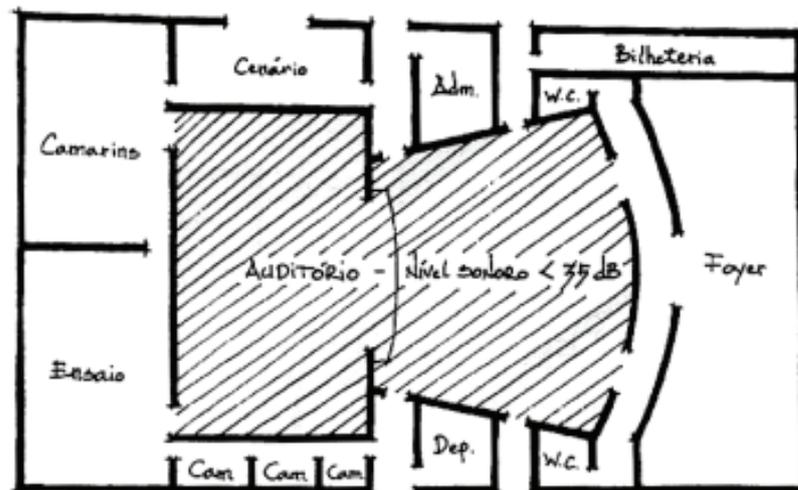
Deve ter altura suficiente para garantir que painéis cenográficos fiquem suspensos sem serem vistos pela platéia. Portanto, devem ficar acima do plano das bambolinas. Dessa forma, existe uma proporção entre a altura da boca de cena e a altura total da caixa cênica. Nos teatros tradicionais, acima da grelha do urdimento existe uma área técnica, onde são instalados os motores, os tambores, os contra-pesos e as polias responsáveis pela movimentação das varas. Ela deve ter uma altura mínima para permitir a entrada de técnicos e equipes de manutenção.

Entretanto, se a caixa cênica for muito alta, pode prejudicar a acústica do palco. Apesar de as vestimentas cênicas absorverem grande parte das ondas sonoras que se dirigem para o urdimento, é preciso que o tempo de reverberação dessas ondas seja o mesmo daquelas que se dirigem à platéia, a fim de não causar efeitos sonoros desagradáveis para os artistas no palco.

Ao longo dos dois últimos séculos, a evolução tecnológica provocou muitas mudanças na cenografia.

Se os bastidores de Aleotti eram capazes de dinamizar o cenário, o advento da luz elétrica foi responsável pela incorporação da iluminação como um elemento dramático. Ao mesmo tempo, as varas, antes movimentadas manualmente por contra-pesos, ganharam motores e sensores de precisão que permitiram diminuir o espaçamento entre cada uma delas. A informática permitiu que mudanças de cenografia e iluminação pudessem ser controladas com precisão e complexidade. Esse incremento tecnológico conferiu aos encenadores maiores possibilidades de arranjos para a ação cênica. A tecnologia, aos poucos, foi suprimindo as limitações de um palco de tipologia rígida.

(10) GRANADO JUNIOR, Milton Vilhena. *Acústica arquitetônica: Subsídios para projetos de salas para a palavra falada*. São Paulo, 2002.



Exemplo de planta com compartimentos em volta da sala para diminuir o nível de ruídos vindos do exterior.

Figura 9: Desenho esquemático de isolamento acústico da sala de espetáculos
Fonte: Granado

4. A EXPLOSÃO DA CAIXA CÊNICA, O USO DA GRELHA EM TEATROS DE MÚLTIPLAS FUNÇÕES E TIPOLOGIAS

4.1. As transformações sociais

Entre 1887 e 1896, André Antoine, ator de Montmartre¹¹, funda a companhia Teatro-Livre, com a qual se lança em busca de todas as liberdades, a partir da montagem da peça baseada na novela *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Esforçou-se em trazer a representação da natureza de uma maneira inédita, da maneira mais realista e verdadeira possível¹².

Esse esforço de transformação e de realismo do teatro naturalista da segunda metade do século 19 ganha força a partir do século 20 e da revolução socialista de 1917, a partir da qual houve uma mudança de pensamento por parte de alguns encenadores. Em nome da liberdade teatral e conscientes da segregação social existente na sociedade burguesa, questionou-se o fazer teatral hegemônico: a ilusão, a incompreensão da realidade e a separação entre os artistas (a elite) e a platéia (o povo) foram os pontos mais criticados. Bertolt Brecht já não acreditava que o espaço físico de um teatro à italiana fosse capaz de abrigar a cena moderna. Seguidor do socialismo marxista, Brecht e Adolphe Appia lideraram a busca por um novo fazer teatral.

A caixa cênica e o palco frontal já não eram capazes de conter a nova ação teatral. Appia denuncia o ilusionismo e o decorativo do drama burguês¹³. A decoração entra em decadência. Não bastava somente eliminar o fosso da orquestra para aproximar o espectador do espetáculo. Era preciso tornar a platéia consciente, enquanto os encenadores buscavam a verdade no fazer teatral, acreditando que o espaço físico não poderia ser um fator limitante. “A arquitetura deve permitir o drama, e não determiná-lo; suas limitações são mútuas.”¹⁴ Ao valorizar os aspectos plásticos do espetáculo, Adolphe Appia e Gordon Craig, entre outros, romperam, na dramaturgia, com a quarta parede e com palco à italiana.

4.2. O Teatro Total, de Walter Gropius

Em nenhum período a correlação entre teatro e sociedade se fez tão clara quanto no período entre as duas grandes guerras mundiais do século 20. As ideologias, o choque da destruição causado pela 1ª Grande Guerra, o desejo de que aquilo nunca mais ocorresse, a tentativa de retomar a vida de antes ao mesmo tempo em que esta já não tinha mais sentido. A necessidade de alguns encenadores, de levar ao palco as discussões sociais, estava polarizada pelas ideologias opostas e conflitantes desde a Revolução Russa de 1917. Ao mesmo tempo, os avanços tecnológicos desenvolvidos para as armas de guerra também foram introduzidos para evoluir a mecânica teatral, sobretudo nos anos 20 – assim como a tecnologia dos computadores foi introduzida à mecânica cênica na década de 1990¹⁵.

A integração entre teatro e o contexto social, depois de 1919, pode ser observada em diversos países, principalmente naqueles mais afetados pela guerra. Na Alemanha, o Expressionismo teve força durante os anos da

(11) Até então Montmartre era um bairro independente da administração parisiense. Hoje, se encontra inserido na Paris intramuros, localizado no 18º *arrondissement*. Ficou conhecido no século 19 pela Escola de Montmartre, de artes plásticas, na qual foram influentes muitos artistas impressionistas e modernos, como Auguste Renoir, Pablo Picasso, Brancusi, entre outros. Além dos artistas plásticos, ali habitavam também artistas de todas as artes.

(12) SONREL, Pierre. *Traité it. scénographie*. Paris: Paris Graphique, Paris, 1956, p. 89.

(13) URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. Dissertação de mestrado – ECA, São Paulo, 2006.

(14) LANFRANCHI, Gustavo. História, crítica, projeto – Uma introdução. *Espaço Cenográfico News*, n. 22, p. 22-23, 2005.

(15) INNES, Christopher. Theatre after two world wars. In: BROWN, John Russel. *The oxford illustrated history of the theatre*. Oxfors University Press, Nova York, 1995, p. 380-383.

República de Weimar. A Rússia retratou, inúmeras vezes no teatro, o triunfo da Revolução de Outubro. A Itália, recém-unificada, ainda não encontrara uma estabilidade social, enquanto o surrealismo francês tinha grande força nas peças de Jean Cocteau, que contara, para o espetáculo *Parade* de 1917, com a produção musical de Erik Satie e cenografia de Pablo Picasso.

Nos Estados Unidos, o encenador Erwin Piscator revolucionou a cena, valendo-se do fazer teatral uma ferramenta política socialista: o Teatro Político era a confirmação da proximidade inevitável entre a sociedade e a dramaturgia e do papel desta em conscientizar a população da necessidade de transformação da sociedade. Esse alemão teve grande atuação em seu país na década de 1920. Em 1927, chamou Walter Gropius para desenvolver um edifício teatral que fosse capaz de sintetizar sua filosofia acerca da ação cênica, chamado de Teatro Total.

Esse projeto, jamais construído, tinha como preceitos fundamentais que o teatro fosse um equipamento cultural democrático: para isso, a platéia contaria com cerca de 3.000 lugares, o que permitiria o acesso popular à dramaturgia. Deveria também ser um teatro para todos os interesses: não deveria ser projetado para abrigar apenas um programa artístico, como assim eram as casas de ópera, por exemplo.

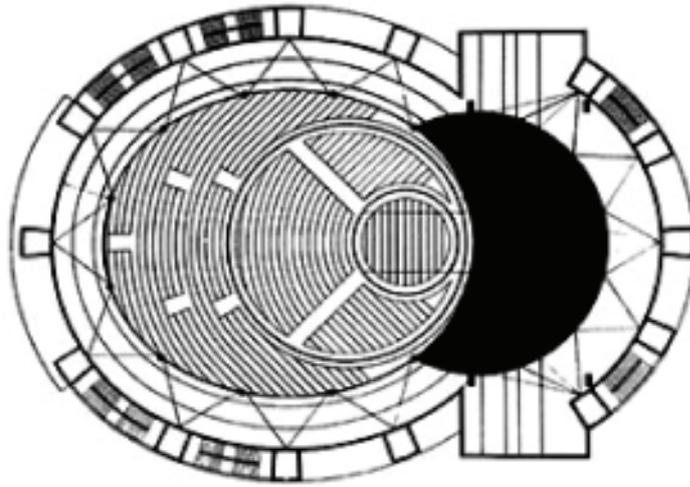
A refuta à hierarquia dos lugares da platéia dispensou os camarotes, balcões e mezaninos, assim como a divisão entre o palco e a platéia não tem mais sentido, uma vez que o programa de tipologias múltiplas faria com que palco e platéia mudassem de localização a cada configuração dessa última. Dessa forma, os espectadores poderiam – e desejava-se isso, de maneira mais intensa ou reservada – participar do jogo teatral. Aqui vale explicar que, com a tecnologia, Gropius propôs a rotação da platéia, a fim de configurar as tipologias italiana, elisabetana e de arena, segundo as necessidades do encenador. Essa possibilidade inédita de transformação do espaço físico representaria o fim da submissão do encenador ao espaço sem a necessária negação dele.

Outro fator de grande importância desse projeto foi o apontamento, por parte de Gropius, da tecnologia como um grande aliado ao projeto de teatro. Além dos dois movimentos de rotação da platéia, sobre todo o espaço da platéia e dos palcos seria instalada uma grelha metálica para suportar a iluminação cênica. Essa grelha conformaria, com a platéia, o formato de um ovo. Aqui, pela primeira vez desde que surgira, a caixa cênica é abandonada. Em vez de um urdimento que escondesse a mecânica do palco, a grelha explicitaria a cenotecnia e, portanto, não haveria ilusão. A luz, ao envolver todo o espaço, permitiria uma melhor percepção dos volumes dos corpos em cena, caso assim se desejasse, provocando soluções inusitadas.

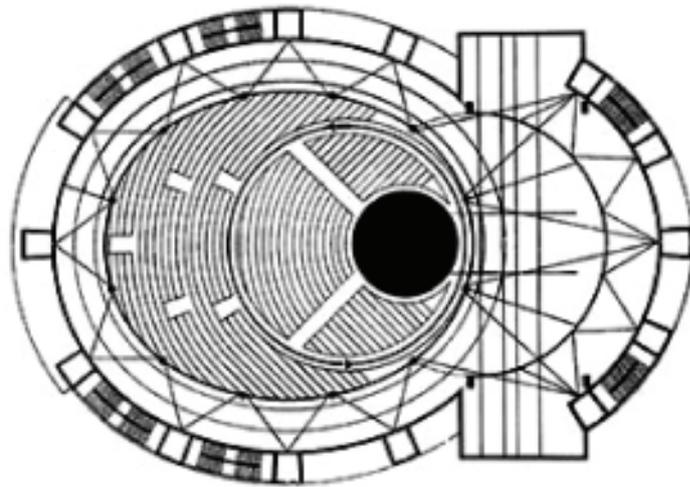
O teatro de atividade total propunha conceber “*uma máquina teatral (...) dotada dos meios mais modernos de iluminação (com) uma infinidade de projetores cinematográficos e de alto-falantes*”¹⁶. Cinco passarelas dariam apoio à instalação dos projetores e refletores. Quanto à arquitetura do edifício, Gropius, a acreditar que o edifício deveria explicitar, em sua forma, sua função, propunha que o volume externo indicasse seu volume interno: a sala de espetáculo e a circulação, principalmente.

(16) Piscator citado em TABET, Marco Antônio. *L'idée d'abstraction em architecture, Ren Koolhaas et Jean Nouvel*. Tese de doutorado. Lausanne: EPFL, 1994, p. 71.

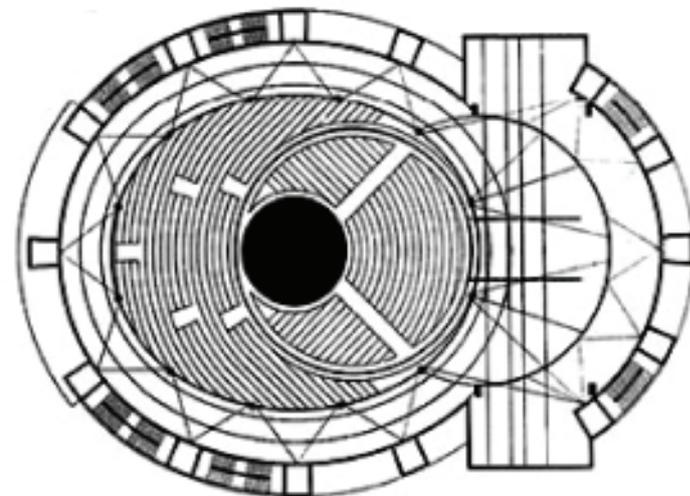
Figura 10: Planta.
Possibilidades de
tipologias de palco e
platéia. Teatro Total,
Walter Gropius, 1927
Fonte:
www.vitruvius.com.br



Tipologia frontal: o Teatro Total previa a possibilidade de um teatro à italiana, com caixa cênica e urdimento.



Tipologia elisabetana: o proscênio avança dentro da platéia e é ali que a ação teatral se desenvolve.



Tipologia de arena: a grande aproximação com a platéia se dá pela inexistência de fundo do palco. A platéia envolve todo o palco.

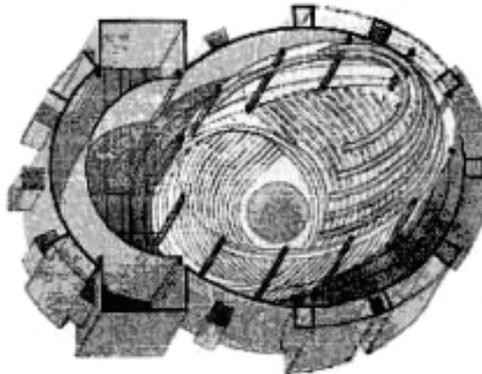
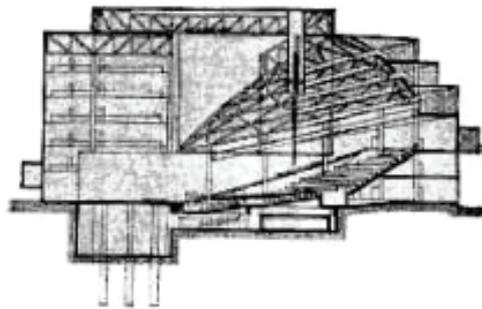
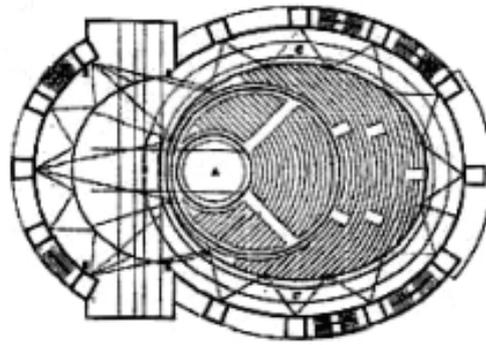


Figura 11: Planta, corte e perspectiva isométrica. Teatro Total
Fonte: Argan

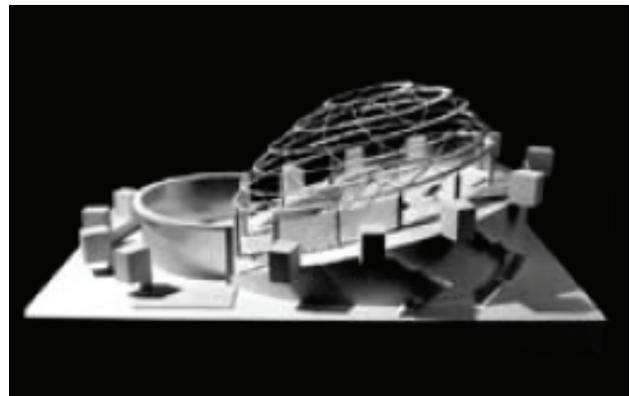
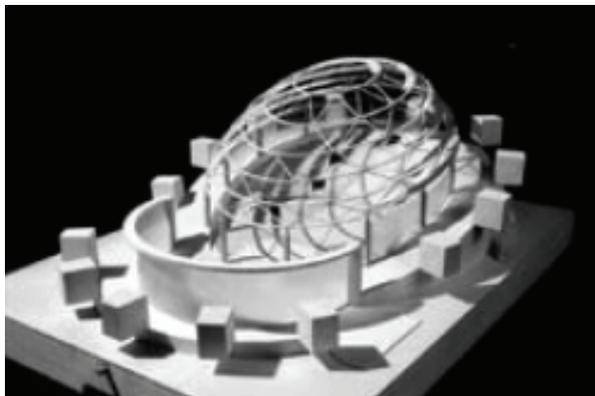


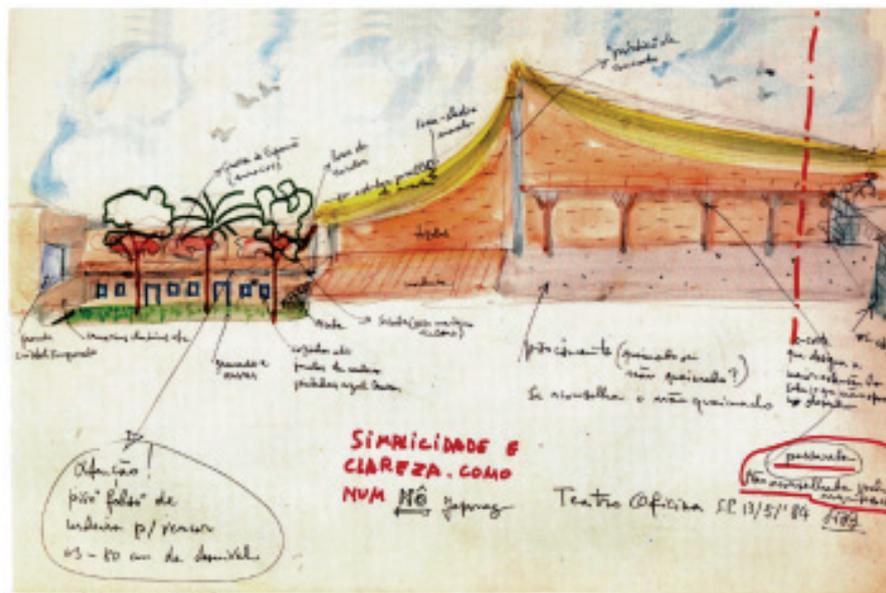
Figura 12: Maquete Teatro Total
Fonte: <http://picasaweb.google.com/1h/photo/m5XsQpKEsUXNXkHel2r9tw>

(17) LANFRANCHI, Gustavo. *História, crítica, projeto – Uma introdução*. Espaço Cenográfico News, São Paulo, n. 22, p. 22-23, 2005.

4.3. Os teatros experimentais: o Teatro Oficina

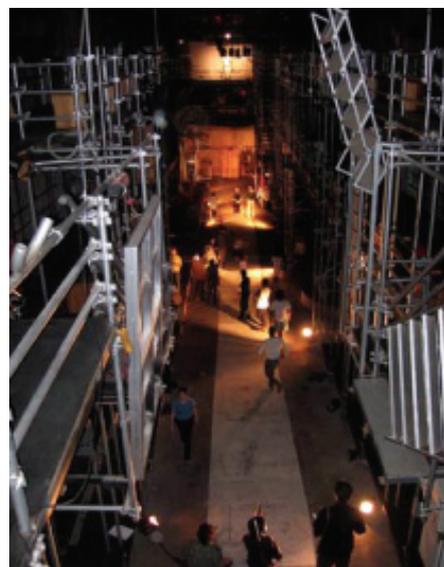
Mais tarde, também foi questionada a disposição dos espectadores sentados na platéia. E também a separação entre o edifício e a sala de espetáculo. As idéias projetuais de Walter Gropius foram precursoras para a transformação das salas de espetáculo. Na década de 1960, esse movimento ganha força em todo o mundo. *“O teatro contemporâneo [então] é livre; o edifício teatral, de uma forma ou de outra, no entanto, não tende ao desaparecimento: sua persistência como tema da arquitetura é determinada pela necessidade da existência de um espaço intenso e feroz, de ilusão, de metamorfose e encantamento; mesmo se o lugar disponível é o galpão ou a fábrica, este se transforma em teatro durante o espetáculo.”*¹⁷

Figura 13: Croqui de Lina Bo Bardi, em aquarela. Conceito do Teatro Oficina
Fonte: www.teatrooficina.com.br



Corte longitudinal e Planta. Estudos.

Figuras 14 e 15: Interior do Teatro Oficina, mostrando a mecânica cênica e a disposição da platéia em uma apresentação
Fonte: www.teatrooficina.com.br



A total subversão da caixa cênica, então, amplia-se para a descaracterização de um teatro meramente por seus aspectos arquitetônicos. O espaço físico surge no momento em que a ação teatral se desenvolve. Ou então, como no caso do Teatro Oficina, projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito, em que a reforma de um antigo galpão gerou um espaço cênico unificado, no qual a cena se desempenha em um espaço com o papel também de rua interna, de passagem¹⁸. O edifício, em conjunto com o espaço aberto da praça, configura um espaço propício a diversos programas teatrais.

Exemplos como o Teatro Oficina são relativamente escassos no Brasil, embora fizessem parte de um contexto mais amplo de construção de salas de espetáculos, com o intuito de democratizar o acesso a essa forma de arte – e que não se esgota nos estudos de caso pontuados nesta pesquisa. Apesar dos esforços em questionar-se o espaço e o fazer teatral oriundos da revolução socialista, os teatros experimentais permanecem vistos por muitos como uma vertente radical, alternativa. A grande maioria das salas de espetáculos limita-se ainda à tipologia italiana, agora, em outras condições tecnológicas do que outrora.

5. OS TEATROS MULTIFUNCIONAIS DE TIPOLOGIA À ITALIANA

(18) FURQUIM, Evelyn; LIMA, Werneck. *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Editora 7 letras, 2008.

(19) Serviço Social do Comércio.

Os teatros que vêm sendo construídos no Brasil nas últimas décadas, sobretudo os da rede Sesc¹⁹, valem-se do programa de teatro frontal como tipologia fundamental para o desenvolvimento da arquitetura teatral. Isso reforça a tese de os teatros experimentais ainda serem pouco difundidos na arquitetura e na cultura brasileiras. Entretanto, os questionamentos dos encenadores acerca do fazer teatral é uma vertente bastante expressiva. Assim, a abundância dos teatros de palco italiano e a importância de alguns deles como casas de espetáculo faz com que muitos diretores acabem por desenvolver suas peças para teatros dessa tipologia.

Alia-se a isso que no Brasil existe uma falta de demanda por espetáculos desenvolvidos em salas de teatro. Poucos são os teatros que se especializam em um único programa cênico – à exceção de alguns casos como a Sala São Paulo, destinada à apresentação musical erudita e o Teatro Municipal de São Paulo, configurado como Casa de Ópera, para citar dois exemplos paulistanos – pela dificuldade de manter essas obras com a arrecadação da venda de ingressos.

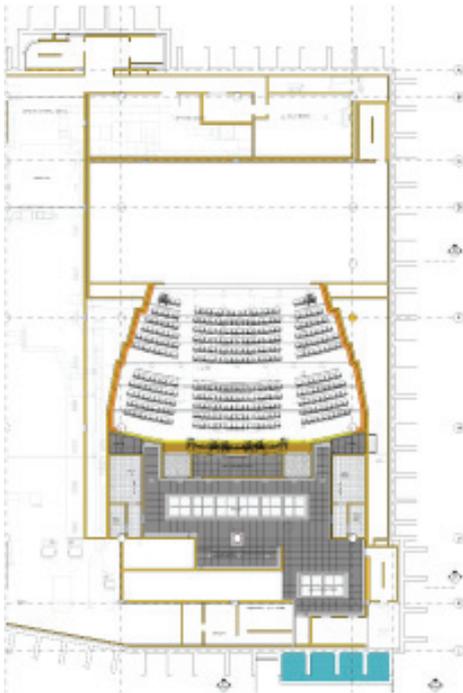
Nesse contexto, a solução mais apostada hoje é a de construir-se teatros frontais capazes de abrigar diversos programas. É comum que nesses teatros chamados multifuncionais a tecnologia, mais do que empregada para suprir necessidades cenotécnicas, acabam por serem aplicadas para minimizar as limitações dessa tipologia de palco. Os diversos programas artísticos, como o balé, o drama, a música erudita e os shows populares apresentam necessidades muito específicas de uma sala de teatro. Um teatro de drama precisa ser pequeno o suficiente para que toda a platéia seja capaz de notar as expressões na face do ator. Já uma orquestra, ao se apresentar, prima pela qualidade do som que chega a seu público, necessitando de uma geometria e um volume de ar favoráveis que não condizem com a presença de uma caixa cênica profunda, fundamental para espetáculos que usam sobreposições de planos cenográficos.



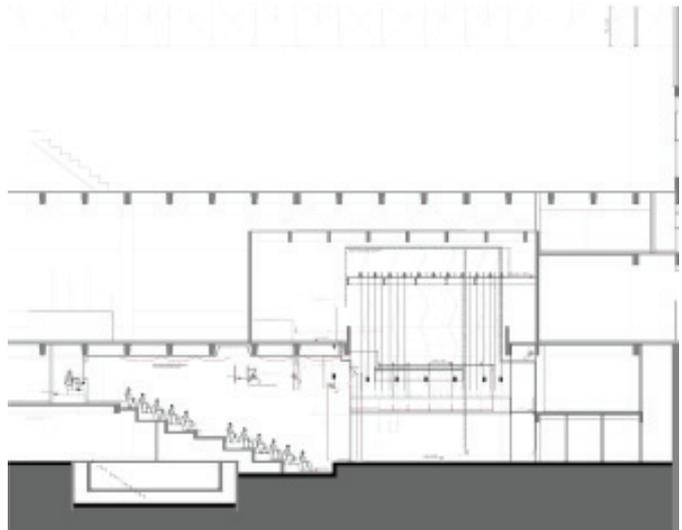
Figuras 16 e 17: Teatro Sesc Santana: Vista do palco e da platéia
Fonte: Daniela Zilio



Figuras 18 e 19: Urdimento com varas de cenotecnia e área técnica. Teatro Sesc Santana
Fonte: Daniela Zilio



Figuras 20 e 21: Planta do teatro e corte geral. Sesc Santana, 2000
Fonte: Daniela Zilio, a partir do projeto de autoria de José Carlos Serroni e Gustavo S. Lanfranchi



Para minimizar tais limitações geométricas e espaciais a fim de abrigar as múltiplas funções adotam-se, por exemplo, métodos ativos de acústica, como a implantação de diversos revestimentos, projetam-se palcos muito maiores do que seria necessário para o tamanho da platéia, com o intuito de permitir a apresentação de um grupo musical.

No que se refere às limitações que a tipologia frontal oferecem ao encenador, a tecnologia se mostra uma aliada: a movimentação mecanizada das varas cenográficas e iluminação permitiu que fossem diminuídas as distâncias entre cada uma delas, oferecendo muitas possibilidades de arranjos cênicos e luminotécnicos. Isso se deve à existência de sensores de peso que percebem, pela alteração da tensão nos cabos de aço que suportam as varas, caso elas enrosquem. Mecanismos automáticos brecam a movimentação até que um técnico resolva o problema. O mesmo travamento ocorre, se houver alguma falha no motor responsável pela movimentação.

Entretanto, a arquitetura aqui deixa de ser o ponto fundamental enquanto qualificadora do espaço. As soluções ativas suprem falhas de projeto e/ou a incapacidade de chegar-se a alguma solução eficaz no desenvolvimento projetual.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A evolução da sala de espetáculos caminhou, nos últimos séculos, em compasso com as transformações sociais e a dramaturgia. Fica aqui evidente a estreita relação entre o teatro e a sociedade e, em consequência, o projeto de arquitetura teatral e as necessidades do encenador. O desenvolvimento da tecnologia náutica e a invenção da lâmpada elétrica foram pontos fundamentais na evolução das dinâmicas cênicas, assim como o advento do socialismo fez com que os dramaturgos buscassem, em suas peças, seja na temática, seja na forma de apresentação do espetáculo, uma nova ideologia de desenvolvimento da ação teatral bem como propunha uma nova sociedade. Era preciso transformar os homens para que a sociedade e o modelo de desenvolvimento econômico fossem revolucionados.

Acontece que a produção arquitetônica brasileira das últimas décadas não tem produzido os espaços cênicos propostos pelas aspirações ideológicas de Bertolt Brecht e Adolphe Appia e evoluíram para teatros experimentais, bastante significativos na década de 1960 em projetos como o teatro do Sesc Fábrica Pompéia, da Lina Bo Bardi e Flávio Império, cuja sala tem platéias opostas, ou mesmo pelo Teatro Oficina, sem um local predeterminado para a platéia, ou, ainda, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a contar com uma sala em formato de arena. Os teatros multifuncionais de tipologia frontal valem-se da funcionalidade e de aperfeiçoamentos técnicos como suportes à arquitetura²⁰, o que parece uma experiência projetual bastante equivocada.

Ao contrário, a tecnologia deveria ser usada para inovar o fazer teatral, potencializar o espaço, enquanto este deveria garantir a qualidade de uso e ocupação por meio do projeto arquitetônico. É ao projeto de arquitetura que cabe qualificar o espaço. A falta de democratização e disseminação da cultura promove a concepção de uma arquitetura teatral frágil, uma vez que, por justificativas financeiras, opta-se por produzir espaços incapazes de atender a necessidades

(20) DIAS, João. Revista *Luz e Cena*, n. 58, 2004, p. 20.

divergentes e conflitantes. Como dito anteriormente, cada tipo de espetáculo possui uma demanda espacial e técnica específica que contraria as necessidades específicas de outros tipos de espetáculo. Ao optarmos por agregar essas funções em um mesmo ambiente, faz-se necessário intervir nele com soluções ativas, a fim de minimizar as falhas de desempenho. Esse ponto, sem dúvida, explicita uma deficiência no processo de projeto arquitetônico que se concretizará enquanto falhas de uso e desempenho no edifício teatral construído.

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius y el Bauhaus*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- BROWN, John Russel. *The oxford illustrated history of the theatre*. Nova York: Oxfors University Press, 1995,
- BUSIGNANI, Alberto. *Gropius*. Londres: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1973.
- CARON, Jorge O. *O território do espelho. A arquitetura e o espetáculo teatral*. 1994. São Paulo: FAUUSP, 1994.
- DIAS, João. *Luz e Cena*. Rio de Janeiro, n. 58, p. 20, 2004.
- FURQUIM, Evelyn; LIMA, Werneck. *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- GRANADO JÚNIOR, Milton Vilhena. *Acústica arquitetônica: Subsídios para projetos de salas para a palavra falada*. São Paulo: FAUUSP, 2002.
- KELLER, Max. A história da luz no teatro. *Espaço Cenográfico News*, São Paulo, n. 22, p. 5-10, 2005.
- LANFRANCHI, Gustavo. *História, crítica, projeto – Uma introdução. Espaço Cenográfico News*, São Paulo, n. 22, p. 22-23, 2005.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia. Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac, 2001.
- SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Paris Graphique, 1956.
- STEELE, James. *Theatre builders*. Londres: Academy editions, 1996.
- TABET, Marco Antônio. *L'idée d'abstraction en architecture, Rem Koolhaas et Jean Nouvel*. Lausanne: EPFL, 1994.
- URSSI, Nelson José. *A linguagem cenográfica*. São Paulo: ECAUSP, 2006.

Sites

<http://interata.squarespace.com>
www.botta.ch
www.teatrooficina.com.br
www.teatroallascala.org
www.unav.es/ha/007-TEAT/operas-paris.htm
www.vitruvius.com.br

Nota do Editor

Data de submissão: junho 2009

Aprovação: abril 2010

Daniela Tunes Zilio

Cursa o quinto ano da graduação em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). O artigo é decorrente da pesquisa de iniciação científica desenvolvida entre 2007 e 2008 com bolsa do Programa Ensinar com Pesquisa da Pró-Reitoria de Graduação da USP, que ganhou menção honrosa no 17º SIICUSP (Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP) em 2009.

Rua Fábila, 94, ap. 21 B. Vila Romana.

05051-030 – São Paulo, SP

(11) 9336-6546

danizilio@gmail.com