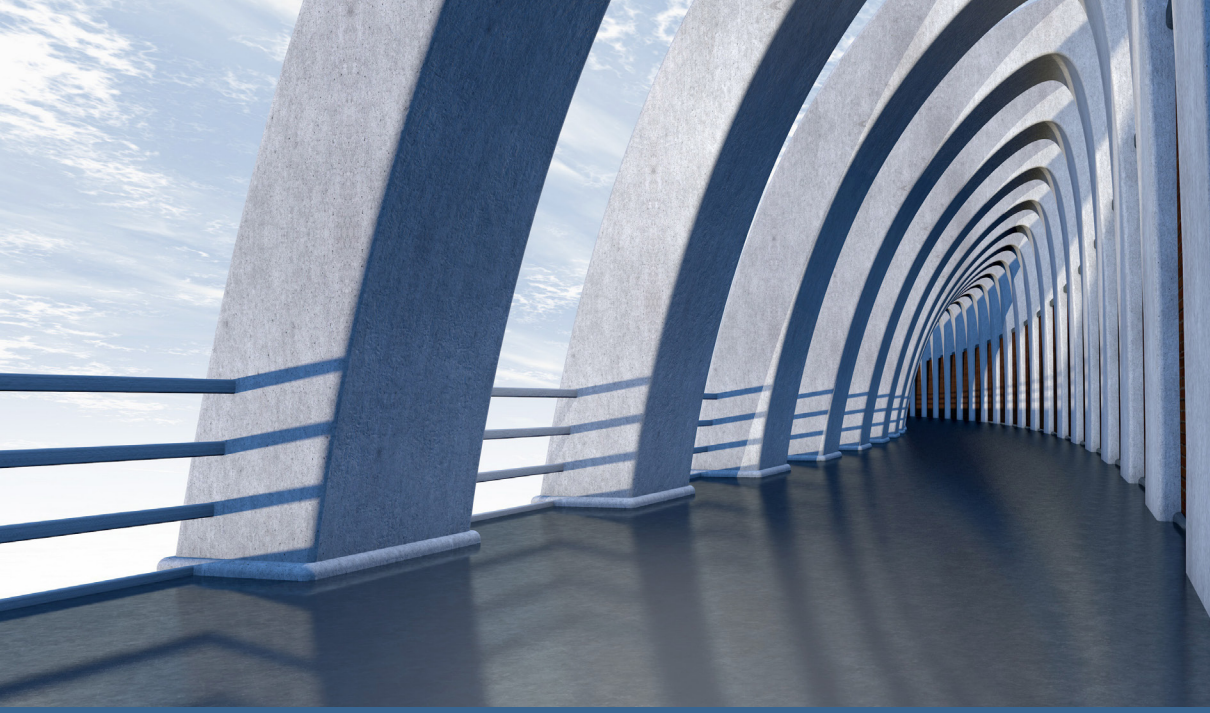


EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA
NIUXA DRAGO
CAROLINA LYRA
(Ed.)

ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES AND CULTURAL HERITAGE

Contemporary reflections, from theory to practice

ARQUITETURA, PRÁTICAS ARTÍSTICAS E PATRIMÔNIO CULTURAL
Reflexões contemporâneas, da teoria à prática

loope EDITORA

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Evelyn Furquim Werneck Lima
Niuxa Dias Drago
Carolina Lyra
(Ed.)

ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES AND CULTURAL HERITAGE

Contemporary reflections, from theory to practice

loope EDITORA

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Copyright @ Evelyn F. W. Lima, Niuxa Drago, Carolina Lyra and contributors, 2022

ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES AND CULTURAL HERITAGE.
Contemporary reflections, from theory to practice

Publishers/Editores:
Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra (editors)

Graphic Design/Design gráfico: Neilton Lima/Loope Editora
English Revision: Eoin O´Neill
Portuguese Revision: Niuxa Drago

1st Edition , Riode Janeiro, October 2022

ISBN: 978-65-89587-53-8 [Support: Electronic]

The authors of the chapters are solely responsible for the printed images copyrighted in the corresponding texts. The editors do not accept any responsibility for any improper use of images and any subsequent consequences.
Os autores dos textos têm a responsabilidade exclusiva dos direitos de autor das imagens impressas nos textos correspondentes. Os editores não aceitam qualquer responsabilidade por qualquer veracidade imprópria das imagens e quaisquer consequências subsequentes.

LOOPE EDITORA LTDA.
Rua Haddock Lobo, 420, 204b
CEP 20.260-142 – Tijuca – RJ – Brasil
Tel.: (21) 99375-2295 (seg. a sex., de 09h às 18h)
www.loope.com.br | editora@loope.com.br

Carlos Chagas Filho Research Support Foundation in the State of Rio de Janeiro (FAPERJ)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

A772 A arquitetura, as práticas artísticas e o patrimônio cultural [recurso eletrônico] : reflexões contemporâneas, da teoria à prática = Architecture, artistic practices and cultural heritage: contemporary reflections, from theory to practice / organizado por Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago, Carolina Lyra. - Rio de Janeiro : Loope Editora, 2022.

611 p. ; PDF ; 13,8 MB.

Bilíngue: Português e inglês.
Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-89587-53-8

1. Arquitetura. 2. Arquitetura e Teatro. 3. Práticas artísticas. 4. Patrimônio cultural. 5. Fourth International Conference on Architectura, Theatre, and Culture. 6. IV Congresso Internacional de Arquitetura, Teatro e Cultura. I. Lima, Evelyn Furquim Werneck. II. Drago, Niuxa Dias. III. Lyra, Carolina. IV. Título.

CDD 720
2022-3553 CDU 72

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
1. Arquitetura 720
2. Arquitetura 72

Editorial Board

Andrea da Rosa Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)
Cristiane Rose Siqueira Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)
José Simões de Belmont Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)
Lidia Kosovski (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)

SUMMARY

NOTES ON THE AUTHORS 7

INTRODUCTION: EXPLORING ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES, AND CULTURAL HERITAGE 15

Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Dias Drago e Carolina Lyra

PART 1 – ARCHITECTURE AND THEATRE

ACTS OF ASSEMBLY: EXHIBITING PERFORMANCE SPACE AT THE 2023 PRAGUE QUADRENNIAL 23

Andrew Filmer

PERSISTANCE: A STRATEGY FOR THEATRE ARCHITECTURE 46

Magdalena Kozień-Woźniak

HISTORIANS AND THEATRE ARCHITECTURE: MODERN AND CONTEMPORARY HISTORIOGRAPHICAL STUDIES 63

Evelyn Furquim Werneck Lima

TWO PROJECTS FOR THE LYRICO THEATER OF RIO DE JANEIRO IN THE ARCHIVES OF THE RESEARCH AND DOCUMENTATION CENTER (NPD/FAUUFRJ) 81

Niuxa Dias Drago

FLÁVIO DE CARVALHO'S RESIDENCE: A WORK OF LIVING ART 97

Carolina Lyra

LEOPOLDO MIGUEZ HALL (EM/UFRJ), THE STAGE FOR LE CORBUSIER'S LECTURES IN RIO, 1936 113

Andréa de L.P. Borde

LINA AND APPIA: REFERENCES TO ADOLPHE APPIA IN LINA BO BARDI'S WORK 125

Rogério Marcondes Machado

PART 2 – ARTISTIC PRACTICES

LIGHT AND TRANSPARENCY: TOWARD AN EXPANDED GREEN THEATRE(PAUL SCHEERBART AND BRUNO TAUT) 140

Cristina Grazioli

THEATRE, CITY, AND PARTICIPATION: BETWEEN MEMORY AND BECOMING 163

Isabel Bezelga

SUSTAINABLE SCENOGRAPHY PRATICES 183

Helder Jorge Maia S. Moreira

BOUNDLESS SPACE: CREATING THEATRICAL SPACES BETWEEN ACTUAL AND VIRTUAL REALITY 198

Jorge Palinhos

PART 3 – CULTURAL HERITAGE

INDUSTRIAL HERITAGE IN BRAZIL TODAY: SOME CHALLENGES 212

Beatriz Mugayar Kühl

THE CHALLENGES OF THE VALUE-BASED CONSERVATION APPROACH: THE CASE OF FUNARTE´S REFURBISHMENT AND EXPANSION PROGRAMME 227

Leonardo Castriota e Vilmar Pereira de Sousa

THE TECHNIQUE AND TIME OF CITIES – THE CASE OF CULTURAL ENVIRONMENT PROTECTION AREAS IN THE CITY CENTRE OF RIO DE JANEIRO 242

Claudio Antônio S. Lima Carlos

ARCHITECTURE, THEATRE AND CULTURE: WITH SPECIAL REFERENCE TO ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRAZIL. 256

Júlio Sampaio and Leonardo Castriota

MEMORY, IDENTITY, AND PROJECT: HERITAGE IS DEVELOPMENT.. . 272

Leonardo M. de Mesentier

THE THEATERS OF COSTA PEREIRA SQUARE: THE MODERNIZATION OF THE CITY OF VITÓRIA IN THE 1ST REPUBLIC.. . 286

Nelson Pôrto Ribeiro

ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES AND CULTURAL HERITAGE

Contemporary reflections, from theory to practice

NOTES ON THE AUTHORS

Andrew Filmer is Senior Lecturer in Theatre and Performance in the Department of Theatre, Film, and Television Studies at Aberystwyth University, UK. His research examines the sites of encounter between performance and architecture and performative explorations of sport, particularly endurance running. Previous research has examined located and site-specific performance practice, and performers' experiences and practices in the backstage spaces of theatre buildings. He co-edited *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* (2018) and edited a special double issue of *Theatre and Performance Design* on 'Theatre Architectures' (2019). Andrew co-convenes the Theatre & Architecture Working Group of the International Federation for Theatre Research, and co-curated the Working Group's Shared Pedagogies and Shared Practices events at the 2015, Prague Quadrennial of Performance Design and Space (PQ). Currently he is working with National Theatre Wales on the Ever After Project, exploring post-pandemic futures for theatre and performance. Andrew is the curator of the Performance Space Exhibition at PQ 2023.

Magdalena Kozien-Wozniak is an Architect, Professor at Cracow University of Technology, where she is also Dean of the Faculty of Architecture, and a member of the Polish Council for Scientific Excellence. She is the author of *Theatres of Interference. Contemporary theatre architecture and the informal "space of theatre",* which was awarded a Prize by the Polish Minister of Infrastructure. Currently, she works as a professor at the Faculty of Architecture, where she leads the Architecture for Culture Design Team, giving classes in the architectural design of public buildings and lectures on the theory and principles of architectural design. She is a partner in the Cracow design studio Kozień Architekci

and has won competitions for the New Theatre in Warsaw, the Auschwitz Memorial Visitor Services Centre, the reconstruction and extension of the Pomeranian Philharmonic in Bydgoszcz, Poland. She was also involved in the building of the National Museum in Przemysl, the Capitol Music Theatre in Wroclaw, and Gallery of Contemporary Art in Nowy Sacz, Poland.

Evelyn Furquim Werneck Lima is an Architect and Urban Planner. She holds a MSc degree in Visual Arts and a PhD Degree in Social History (UFRJ / EHESS). She spent a Post-Doctoral period at Université Paris X and did a Senior Internship at Collège de France. She is Full Professor at the Federal University of the State of Rio de Janeiro (in the Postgraduate Programme in Performing Arts). She is a 1-A Researcher for the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), and a Scientist of Our State at the Carlos Chagas Filho Research Support Foundation in the State of Rio de Janeiro (FAPERJ). Member of the Institute of Architects of Brazil, the Cultural Heritage Council of Rio de Janeiro, ICOMOS, and the Theatre and Architecture Working Group of the International Federation for Theatre Research (IFTR). She has published two award-winning books, *Avenida Presidente Vargas, a drastic surgery* (1990 and 1995) and *Architecture for the Performing Arts* (2000), among a dozen authored and organized books and more than a hundred essays and articles on theatre architecture, architectural history, and cultural heritage. She is the leader of the Research Groups 'Theatrical Spaces Studies' and 'Space, Memory and Urban Project', registered with the National Council for Scientific and Technological Development – CNPq, and has been a Visiting Professor at three foreign universities.

Niuxa Dias Drago is an Architect and Urban Planner. Has a degree in Architecture from FAUUFRJ and a Master's and a Doctorate in Performing Arts from Unirio. She is Adjunct Professor at the Department of History and Theory, FAUUFRJ, and Adjunct Director of Undergraduate Studies at the same faculty. Collaborating researcher at the Laboratory of Narratives in Architecture (LANA/PROARQ), and at the Laboratory of

Theatrical Space and Urban Memory Studies (UNIRIO). Actress graduated from the Martins Pena Theater School. Associated member of ANPARQ and IFTR. She is the author of the book *Santa Rosa´s scenography: space and modernity* (2014).

Carolina Lyra is a Scenographer, has a PhD in Scenic Arts from Unirio, a Master's in Scenic Arts (Scenography) from ESMAE (Polytechnic Institute of Porto), and a Degree in Scenography from EBA-UFRJ. She is a Researcher at the Laboratory of Theatrical Space and Urban Memory Studies (Leg-T5 – Unirio) and a Researcher at the Centre for Art History and Artistic Research (Chaia – Évora) in the Scenography and Space-Materialities of the Performing Arts Working Group. Author of the book *It is necessary to hear the Man [Naked]: a study on the poetics of Flávio de Carvalho* (2022/in print). She is co-author of the project for the exhibition space of the PQ19 Brazilian Students Show (Prague Quadrennial 2019), organizer of scientific events at the research centres to which she belongs, member of the Board of APCEN (Portuguese Scenography Association), and president of the Board of Directors of Escola Básica da Ponte (Portugal).

Rogério Marcondes Machado is an Architect. Graduated in 1986 from the Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo (FAU-USP). In 2017, he obtained a Doctorate from the same institution with the dissertation *Flávio Império: theatre and architecture 1960-1977: interdisciplinary relations*. Works as an architect, set designer, and researcher, focusing on the relationship between theatre, architecture and urbanism. He has articles published in the following magazines: *Sala Preta*, *Urdimento*, *Arq Urb*, *Vitruvius* and *Escena Uno* (Argentina). More information: www.rogeriomarcondes.com

Andrea Borde is an architect and urban planner. She has a Master's in Visual Arts and a PhD in Urbanism (Federal University of Rio de Janeiro) with a doctoral internship in architecture and urban design (École National d'Architecture Paris-Belleville), and a post-doctorate in Architecture and Urbanism (UFBA). Associate

Professor at the Faculty of Architecture and Urbanism (FAU), and at the Graduate Program in Urbanism (PROURB) where she coordinates the Laboratory of Cultural Heritage and Contemporary City (LAPA). Member of the Council of Cultural Heritage of Rio de Janeiro (CMPC/IRPH/PCRJ) and of the Technical Committee of the Master Plan of UFRJ, where she coordinates the Cultural Heritage Group. Senior Visiting Professor at IPRAUS (UMR AUSser 3329), with a Capes PrInt Scholarship. She is a CNPq Productivity Scholar at CNPq and a FAPERJ Scientist of Our State.

Cristina Grazioli is a Professor in *History and Aesthetics of Stage Lighting* and *Teatri di figure*: *histories and aesthetics* at the University of Padua. Her research focuses on the relationship between theatre and visual arts, German theatre at the beginning of the 20th century, the Aesthetics of Puppetry, and Lighting in the theatre. Her publications include: *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, 1999; *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, 2008; R.M. Rilke, *Scritti sul teatro*, Costa & Nolan 1995; *Humain-Non humain*"Puck. La Marionnette et les autres Arts", no. 20, 2014 (co-editor with Didier Plassard); *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress 2021 (with Pasquale Mari). She is Principal Investigator for the project *Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena* (sciami.direluce.com); She is writing a book about Scheerbart and Taut's concept of 'Transparency'.

Isabel Bezelga holds a PhD in Theatre Studies and a Diploma in Theatre and Education and Intercultural Artistic Methodologies. She is a Professor of Theatre Arts at the University of Évora and the Director of the Master's Program in Theatre. She does research in the field of Site Specific and Community Theatre/ Participatory Arts as a Researcher at I&D CHAIA/UE where she coordinates the Theatre and Performance line, mainly linked to the development of the *Performance, Heritage, and Community Project*. Has worked as an Actress; Teacher; Trainer; Arts Consultant, and Evaluator in the Monitoring and Evaluation Committee of Theatre activity at D.R.C. Alentejo (Ministry of Culture);

Evaluation Scientific Committee of PhD Grants in Arts (FCT); Conception of the Curricular Orientations of Theatre in Basic and Secondary Education (Ministry of Education); Leader of several international artistic, socio-cultural and educational projects; and has other various other types of academic production, including the organization of international scientific congresses and publishing academic books and articles as an author and as editor.

Helder Maia is a Scenographer, Professor at the School of Music and Performing Arts (ESMAE/IPP), researcher at the Centre for Art History and Artistic Research (CHAIA), and at the Laboratory for Theatrical Space and Urban Memory Studies (Unirio). She is the author of several essays and articles on scenography. Has a degree in Scenography and a PhD in Fine Arts-Sculpture from the Faculty of Fine Arts of Pontevedra, University of Vigo. In addition to working as a scenographer in cinema and theatre, he has taught Scenography at Esmae since 1998, where he has coordinated the area of scenography (2008-2017), the Master's in Theatre (2008-2012), and where he also was Director of the Theatre Department (2014-2020). Does research in areas related to the expression of materials in the plastic language of the spectacle, artistic interventions in spaces, and the analysis of the sense of sustainability applied to Scenography. He is the author of several essays and articles on scenography.

Jorge Palinhos is a writer, playwright, academic, and researcher based in Portugal. His research interests include Narrative, Drama, the intersection of Space and Drama, Social Practice and the intersection of performance, and the audio-visual and digital arts. He was awarded the 2003 Miguel Rovisco Prize and the 2007 Manuel-Deniz Jacinto Prize and was on the short-list for the 2011 António José da Silva Luso-Brazilian Theatre Prize. He was a playwright and guest playwright for the Guimarães 2012 European Capital of Culture, playwright for the Belgian company Stand-up Tall, and guest lecturer in the Dramaturgy course at the Teatro Nacional Dona Maria II. He holds a PhD in Cultural Studies

with a thesis on contemporary Portuguese-speaking dramaturgy and is a guest lecturer at the Escola Superior Artística do Porto and the Escola Superior de Teatro e Cinema.

Beatriz Mugayar Kühl is a Full Professor at the Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo (FAUUSP), Brazil. An architect (1998), she graduated from FAUUSP, has a Certificate of Advanced Studies in the Conservation of Historic Towns and Buildings (1990), a Master's degree (Katholieke Universiteit Leuven-1992), a PhD (FAUUSP 1996), and a Post-doc (Sapienza University of Rome 2001-2005). She has been teaching undergraduate studies and graduate studies related to the history of architecture and conservation since 1998. For more than twenty years she has done research related to theoretical aspects of conservation and industrial archaeology in the state of São Paulo, with special interest in railways. She has several publications, among which the books: *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. (2009 and 2018); *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo* (1998).

Leonardo Barci Castriota is an architect and urban planner who holds a PhD in Philosophy from the Federal University of Minas Gerais, did postdoctoral studies at the Getty Conservation Institute (GCI) in Los Angeles and also at the Universidad Politécnica de Madrid. He is currently a Full Professor at the Federal University of Minas Gerais. He is Secretary-General of the Brazilian Committee of the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS/BRASIL) and, since December 2017, Vice-President of ICOMOS International. Has an extensive bibliographic production, with several books and scientific articles that address the preservation of heritage and the history of architecture, as well as an extensive technical production, among which restoration projects, plans, and projects for the conservation and rehabilitation of heritage and urban planning,

Claudio Lima Carlos is an Architect and Urban Planner. Has a Master's in Architecture Sciences (Proarq/FAU/UFRJ) and a

Doctorate in Urbanism (Prourb/FAU/UFRJ). Associate Professor at the Department of Architecture and Urbanism, Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ). Since 2015 has been a professorof the Graduate Program in Heritage, Culture, and Society, at the Multidisciplinary Institute of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (PPGPACS/IM/UFRRJ) and Professor of the Professional Master's Degree in Design and Heritage, at the Faculty of Architecture and Urbanism, Federal University of Rio de Janeiro (MPPP/FAU/UFRRJ). Curator of the architectural projects collection for the Seropédica campus at UFRRJ. Member of the International Council of Monuments and Sites (ICOMOS-BR), and has worked at the General Department of Cultural Heritage (DGPC), holding the positions of Director of the Division of Projects and Works (DPR-2), Director of the Department of Projects and Restoration (DPR), and deputy director of DGPC. He was a member of the Municipal Council for the Protection of the Cultural Heritage of the City of Rio de Janeiro (CMPC).

Julio Sampaio has a degree in Architecture and Urbanism (1985), a Postgraduate Degree in Urban Sociology (UERJ-1988), a Master's in the Conservation of Historic Buildings (Edinburgh College of Art, – 1992), and a PhD in Architecture from the University of York, England, United Kingdom. (2002). He has academic and technical experience in architectural conservation, having also worked in cultural heritage conservation agencies (INEPAC, DGPC, Corredor Cultural, amongst others). Member of the International Council on Monuments and Sites/ICOMOS Brazil and Vice-President of the current Council (2021-2024 triennium) and of the International Scientific Training Committee of ICOMOS-CIF/ICOMOS. Currently is Senior Lecturer at the Graduate Course in Architecture and Urbanism at the Institute of Technology, Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFRRJ), Professor at the Graduate Course in Heritage, Culture and Society (PPGPACS), Multidisciplinary Institute, UFRRJ, Collaboratorwith the Professional Master's Degree in the Conservation and Restoration of Monuments and Historic Centres at the Federal

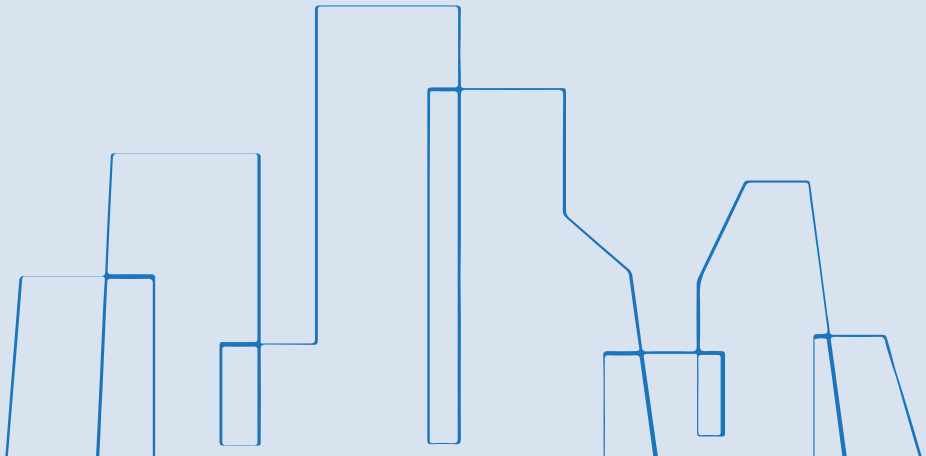
University of Bahia (MP-CECRE UFBA), and member of the PHI Network –(Ibero-American Cultural Heritage).

Nelson Porto Ribeiro is Full Professor at the Department of Architecture and Urbanism, Federal University of Espírito Santo. He is a collaborating professor for the Doctorate in History at UFES and collaborating professor of the International Doctoral Program in Sustainable Built Environment at the University of Minho, Portugal. Has a degree in Architecture and Urbanism from the Federal University of Rio de Janeiro (1985), hs a diploma in Rehabilitación y Restauración de Edificios Históricos from the Centro Nacional de Conservación Restauracion y Museologia de Cuba (1997), a Master's in Visual Arts from the Federal University of Rio de Janeiro (1990), and a PhD in Social History from the Federal University of Rio de Janeiro (2000). He did a senior internship (post-doctoral) at the Faculty of Architecture of the Technical University of Lisbon (2010) and at the Institute of Art History of the FCSH of the University of Lisbon (2018). A Researcher at CNPq, he is the author/organizer of 11 books in the area of Historical Heritage, City History, and Construction History.

1

INTRODUCTION: EXPLORING ARCHITECTURE, ARTISTIC PRACTICES, AND CULTURAL HERITAGE

Evelyn Furquim Werneck Lima,
Niuxa Dias Drago,
Carolina Lyra



The theatrical phenomenon has been presented not only in experimental or adapted spaces but also in iconic structures designed by international star-system architects, often impacting the urban fabric of cities as a consequence of constructive paradigms introduced with late capitalism. It is a fact that theatre architecture has recently undergone numerous conceptual discussions that we intend to deepen, as has scenography since the stage has become a space of relationships and juxtapositions, as the 21st-century world is no longer organized in sequential structures.

Architecture and artistic practices allow an infinity of interrelationships, especially from the beginning of the 20th century, when different theatre groups experienced marks of another type of theatricality, another aesthetic, and another form of intervention in the social field (Paranhos, 2011) and, in the 21st century, when the "found spaces" for performance multiplied from public spaces to unusual landscapes, from disused buildings of different typologies to churches, hospitals, and others. The concept of site-specific works has expanded, allowing very diversified experiences "of various narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: (i) the one that is pre-existing in the place, its characteristics and accessories and (ii) the one that is brought into place, like the performance and its scenography" (Pearson; Shanks, 2001, p. 23)

This book brings together texts by specialists from different countries, based on different theories but also on experienced practices that reflect on these relationships, including the reconversion and reuse of properties, among other aspects of architectural and urban heritage. As a result of some of the numerous discussions presented at the 4th International Conference on Architecture, Theatre, and Culture, the book sought to presents texts by researchers from different latitudes discussing architecture, theatre, and cultural heritage to update the state of the art in these three themes and prove the interdisciplinarity of

the group of scholars who focus on the studies of architecture, theatre, and other artistic and heritage practices.

Eighteen chapters authored by lecturers and speakers who presented their research at the Congress were selected to compose this book, which aims to reflect how research is going in the three thematic areas. We examined not only the theatre architecture, understood here as spaces of performance, but also contemporary experiences of different artistic practices, in addition to the possibilities of using and reusing deactivated cultural heritage through appropriate uses, a fact that gives sustainability to the environment.

With this publication, we hope to continue the previous discussions about the two projects developed at the Laboratory of Theatre Space and Urban Memory Studies (Unirio) and translate the current state of the art in the different fields that interfere in and collaborate with the development of the processes and methods of construction of the modern and contemporary scene, also extending to studies of cultural and industrial heritage.

In this sense, after the introduction chapter, the book is divided into three parts, the first dedicated to Theatre Architecture (but also the relationship between performance spaces, the city, and the 'found spaces'); the second on Artistic Practices in different modalities; and the third on Cultural Heritage and Urban Memory.

Part 1 – Architecture and Theatre

The idea of 'place' expands the concept of space and any functionalist adherence, directing the discussion to the environment of insertions and specificities. Since then that idea has been added to the theatrical space (Lima, 2020). This new formulation implied the adoption of non-theatrical places, whose physical and material context influences the scene, as it may create local memory. Since then, many directors have experimented with

staging in non-traditional spaces for performance, despite the resilience of the building built on purpose for the performing arts.

Opening Part 1, which covers the chapters on architecture, Australian researcher Andrew Filmer, curator of the Performance Spaces Exhibition at the upcoming Prague Quadrennial in 2023, discusses his concept for the Exhibition, which will serve as a forum to investigate how theatres and performance operate as 'acts of assembly' and community venues, understanding that performance can currently take place in multiple spaces. What underpins these central questions is the understanding that space performs and that theatres and performance spaces not only provide the infrastructure for various stagings but also constitute distinct acts of gathering.

Next, the Polish architect and researcher Magdalena Kozień-Woźniak presents different types of contemporary theatre spaces, suggesting the direct contact of spectators with actors and spectators with themselves, in addition to the extension of theatres into public spaces, which are also appropriated by the performance. Stating that the relationships the theatre builds with its surroundings are part of the process of shaping these meanings, the author analyses three recent examples of well-resolved theatres.

Following this, the architect Evelyn Furquim Werneck Lima discusses modern and contemporary historiographical studies on architecture for theatre and performance. At first, from the perspective of three architectural historians and, later, in the writings of three theatre theorists, showing that the latter also analyse the new possibilities of "places" for performance that move away from the traditional theatrical building. In the next chapter, the architect Niuxa Dias Drago presents a critical text about two projects not executed for the Theatro Lyrico in Rio de Janeiro in the 19th century, located in the Archives of the Research and Documentation Centre (Npd) of the FAU/UFRJ, in contributing to the historiography of theatre architecture in Brazil.

Further on, in Chapter 5, researcher Carolina Lyra B.S. Esteves analyses Flávio de Carvalho´s residence at Capuava Farm in Valinhos, São Paulo, considering it as a living work of art and identifying similarities in it with the productions of the scenographer Adolphe Appia, seen that both 'produced an ideal of space that converged with the modernist goals of refusing mediation and returning to primitivism.' (Lyra, 2022). Subsequently, Rogério Marcondes Machado also finds references to Adolphe Appia in the work of Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi.

To close Part 1, Andrea Borde introduces some new facts about the Leopoldo Miguez Hall of the UFRJ School of Music, the auditorium where Le Corbusier addressed the Rio de Janeiro lectures in 1936, identifying similarities between the Hall and the Salle Gaveau in Paris.

Part 2 – Theatre, Scenography, and Artistic Practices

This segment contains essays that demonstrate the concerns of contemporary theatre, when public and semi-public spaces are once again the locus of countless theatrical experiences, with the appreciation of the intangible and landscape heritage This section involves research on scenic lighting in the European Avant-gardes, and the insertion of technology in the theatrical event, besides the innovations in a scenography that comply with environmental sustainability.

Opening this part, the chapter by the Italian researcher Cristina Grazioli discusses issues of light and transparency in the theatre of Paul Sheerbart and Bruno Taut. Following this, the Portuguese researcher Isabel Bezelga discusses theatre, city, and participation, using as an example the city of Évora, a world heritage, based on site-specific theatre and its affective relationships, also analysing the process of immersion in heritage spaces involving communities in sensitive cartographies.

Then, another Portuguese researcher, the scenographer Helder Maia, discusses innovative practices in sustainable scenography, and the playwright Jorge Palinhos, also Portuguese, explores the act of creating theatrical spaces at the intersection between virtual and current reality.

Part 3 – Cultural Heritage

Cultural heritage in the 21st century has raised numerous criticisms and complex concepts. As Françoise Choay (2005) asks, how is it possible to give life back to old patrimonies and, at the same time, recover the competence to produce new patrimonies for future generations? One of the challenges, in the case of built assets, is to promote reuse without causing gentrification and spectacularisation, especially when it comes to cultural use. The discussions presented here, many of which are related to theatrical use, allow some conclusions to be drawn.

The chapter by the architect and restorer Beatriz Mugayar Kühl presents relevant considerations on the challenges of preserving industrial heritage in Brazil today, followed by the chapter by Leonardo Castriota and Vilma Sousa on the specific challenges of the program of refurbishment and expansion of FUNARTE's industrial equipment in Belo Horizonte, adapted as theatres.

After this, the architect Claudio Lima Carlos discusses Portuguese-Brazilian construction techniques over time and the policies adopted in the Areas of Protection for the Cultural Environment in Rio de Janeiro city centre, while Júlio Sampaio and Leonardo Castriota analyse preservation in Aldeia de Arcozelo, a theatre centre conceived by the playwright Pascoal Carlos Magno, which is currently the object of a rehabilitation project whose lines of action were established by FUNARTE and the municipality of Paty de Alferes.

Two relevant chapters close the book. In "Memory, Identity, and Project" Leonardo Mesentier discusses the preservation of heritage as a means of development, while Nelson Porto Ribeiro reaffirms the issue of modernization of the city of Vitória in the 1st Republic through the history of construction/reconstruction of theatres in Praça Costa Pereira, in which the vocation for the theatre was enshrined and where, even after redevelopment, the theatres were rebuilt.

The book demonstrates, through essays arising from theoretical concepts, but also from reflections that mirror practices, how it is possible to link the three thematic axes: architecture, artistic practices , and cultural heritage.

References

Choay, Françoise. 2005. *Património e Mundialização*. Evora: Casa do Sul – Centro de História da Arte da Universidade de Évora. Trad. Paula Seixas.

Lyra, Carolina. 2022. *É preciso ouvir o Homem Nu*: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho. Curitiba: Appris.

Paranhos, Katia R. 2011. Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo. *Projeto História* nº 43. Dezembro de 2011, 367-388.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2020. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, p. 1-31.

Pearson, Mike; Shanks, Michael. 2001. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge.

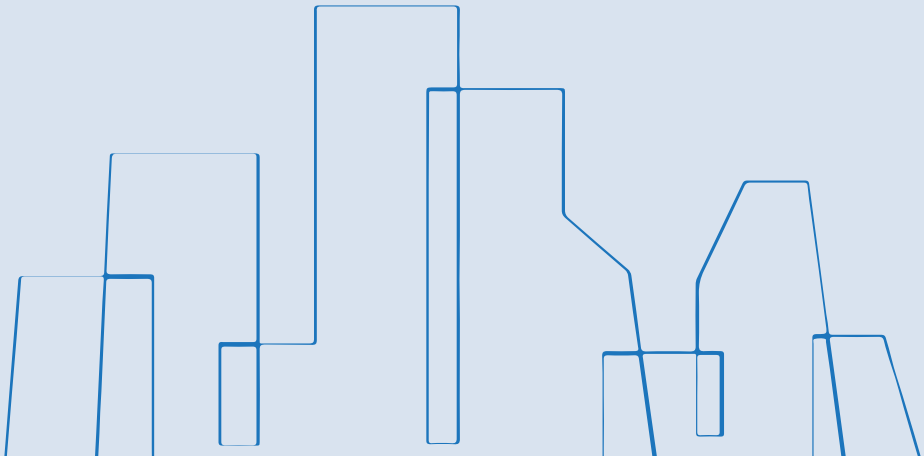
PART 1

ARCHITECTURE AND THEATRE

2

ACTS OF ASSEMBLY: EXHIBITING PERFORMANCE SPACE AT THE 2023 PRAGUE QUADRENNIAL

Andrew Filmer



The Covid-19 pandemic has unsettled our acts of theatrical assembly. If, indeed, they were ever truly settled. Covid-19 has provided a catalyst for us to re-think some of our assumptions about theatre and performance, about the world in which we make it, and about its relationship to that world. As an ecological crisis, the pandemic has disrupted the operation of performance spaces as physical sites of assembly by requiring us to adapt to the unseen, and largely undetectable presence of a virus. As a result, many theatres and performance venues have been closed for extended periods. Others have altered seating patterns to enable physical distancing, adjusted production processes or sought to enhance ventilation. Still others have altered their function and programming, serving as sites for the distribution of food and support to the communities around them or as spaces for advocacy. And many have found themselves the subject of questions and campaigns as the pandemic has exposed the inequitable status quo of theatrical production, and highlighted issues – including precarious working conditions, exclusionary practices, structural inequalities, and ecologically ruinous resource use. Alongside this, the widespread adoption of event streaming and digital media during the pandemic has asked us to consider digital platforms as performance spaces and performance itself as an assemblage which can happen in multiple places, with and for different groups of people, simultaneously.

In such a context, the question of what contemporary theatre or performance space might be seems more complicated than ever, as well as more open, and certainly more urgent. As curator of the Performance Space Exhibition at the 2023 Prague Quadrennial of Performance Design and Space (usually known as the PQ), I want to use the pandemic as a catalyst for re-considering the operations and functions of performance spaces. The exhibition is titled 'Acts of Assembly' and my aim is that it serves as a forum for considering how performance spaces operate as acts of assembly and sites for community. In using the term 'assembly' I draw on its three related meanings: the gathering of a group or crowd of

people; the putting together or construction of an object or piece of machinery; and the gathering of a deliberative or decision-making body. The exhibition asks three key questions: How do performance spaces create connections? How do they facilitate encounters? How do they function as spaces for social action and the making of culture?

What underpins these three central questions is an acknowledgement that theatre venues and performance spaces not only provide the infrastructure for various assemblies but are themselves spatially and materially performative. Performance spaces afford different conditions for encounter, relation, appearance, and participation through their location and position, their articulation of space, the materials they are constructed from, the ways they are managed and programmed, and their histories. Writing in a postcolonial Kenya context, Ngugi wa Thiong'o (1997) identifies performance spaces as sites where internal and external forces and relations are negotiated in the context of time and history (p. 14). For Thiong'o, the key quality of performance space is its openness – understood physically and politically – an openness he sets against the repressive confinement of the state.

The theme for the 2023 Prague Quadrennial is 'Rare'. It invites us to reflect on the importance of live events and encounters and on the way scenography and performance design work with the specifics of situations, environments, and materials. With this theme, PQ Artistic Director, Markéta Fantová, encourages us to celebrate the preciousness of artistic practices that create connections between people. "In the current state of precarity, uncertainty, and epochal change" she wrote, "we call on performance designers, scenographers, and performance practitioners to use their RARE imagination and creativity to help us envision what the world and theatre could look like in the post-pandemic future" (Fantová, 2021) Echoing this main theme, the Performance Space Exhibition could also be called '*Rare* Acts of Assembly'. As curator, I want to attend to the uncommon spaces and practices in which we might

glimpse future possibilities for performance space and through which we might respond meaningfully to the social, political and ecological challenges we face.

In this chapter I introduce and contextualise my concept for the Performance Space Exhibition, and explain how the related concepts of assembly and assemblage help us focus on the way performance spaces function as vital social infrastructures. I start by reflecting on the Prague Quadrennial, and how its evolution has reflected shifts in scenographic practice and the relationship between theatre and architecture. Then I discuss how the concepts of assembly and assemblage emerged from *the Ever After Project*, which sought to respond to the pandemic by developing creative tools and operational strategies for performance making. I then reflect on how the concept of assembly helpfully connects theatre and performance spaces to the unsettling energies of demonstrations and public assemblies as well as asking us to think about the interconnections and interdependencies between the human and the more-than-human. And I finish by briefly outlining my intentions and methods for the exhibition.

The Prague Quadrennial and Performance Space

Established in 1967, the Prague Quadrennial – or PQ as it is commonly known – is the leading international festival of scenography and performance design and its transformation in recent decades from an exhibition to a festival reflects important shifts in the development of these art forms. Originally modelled on the São Paulo Biennale, the PQ has historically focussed on the integral contribution of scenography to theatrical events and been organised via a series of sections: a competitive exhibition of stage design work from different nations; displays of student work; a thematic section where designers respond to a specified theme; and a section devoted to theatre architecture. Over time significant changes have taken place in the PQ's organisation and focus. In the late 1990s a shift towards live performance and

displays instead of exhibits of photographs and artefacts began (Svoboda, 2015, p. 56) and from 2003 the PQ has transformed as a result of the expansion of scenographic practice to embrace performance, audience interaction, sensory experience, and the city of Prague itself (Lotker, 2015, p. 7). The shift from an exhibition towards a multi-modal event and the expansion of scenography beyond traditional scenic design is reflected in the change to the PQ's name in 2008 from 'The Prague Quadrennial International Exhibition of Stage Design and Theatre Architecture' to 'The Prague Quadrennial of Performance Design and Space.'[1] Sodja Lotker, Artistic Director of PQ from 2008 until 2015, has argued that while recent changes might seem to be a rejection of the PQ's past, she sees them "as a continuation of the creation of space for challenging scenography: the Quadrennial not only as place of static display of existing projects, but also a place of creation, research and experimentation." (Lotker, 2015, p. 13)

What does it mean to exhibit theatre architecture and performance space in such a context? What Lotker (2015, p. 7) has called the "*paradox of exhibiting scenography*" – that scenography when exhibited is removed from the context of performance – equally applies to an exhibition of performance space where space is rendered static, an object represented via image, diagram or model, rather than a dynamic and fluid force. Another challenge is the very problematising of theatre architecture itself within the expanded field of scenography and performance design. As Juliet Rufford and I argue in *Performing Architectures* (2018), the spatial turn, the emergence of performance as critical concept and field of practice, and the emergence of site-specific approaches to performance making mean that "the key critical issues in the design of theatre architecture and performance space are now entangled in broader questions about the relationship *between* performance and architecture." (p. 4)

1 According to Lotker (2015, p. 16) the change of name was suggested by Arnold Aronson, Commissioner of the 2007 Prague Quadrennial.

A brief survey of the recent history of the Architecture Section of PQ demonstrates different attempts to negotiate this shifting territory. In 2003 the Architecture Section sought to go beyond traditional modes of representing architecture and to serve as "a meeting place for architects and students of architecture and theatre schools and every kind of theatre creator." (Bednář, 2003, p. 210) But it was largely overshadowed by the innovation of the *Heart of PQ*. This was a large-scale sceno-architectural installation and programme of live events curated by Tomáš Žižka and designed by Dorita Hannah. Installed in the Central Hall of the Prague Exhibition Grounds, the Heart of PQ explored the senses in performance, challenged the separation of scenography and architecture, and offered a vision of scenography in progress. At the next PQ in 2007 the Gold Medal for Best Theatre Architecture was not awarded, with jury member Dorita Hannah observing that 'The most exciting venues were the found-spaces for sites-specific projects where performance refused to be contained and chose to leave its traditional confines and wander – free from those dark and disciplines interiors – in search of more complex and challenging sites.' (Hannah, 2007, p. 4) Instead, an honorary mention was given to Spain for their presentation of an online Observatory for Theatres at Risk (Svoboda, 2015, p. 71). For PQ2011 the Architecture Section was installed in the Prague Crossroads, a deconsecrated church in the historic centre. Titling the exhibition *NOW/NEXT: Performance Space at the Crossroads*, Commissioner Dorita Hannah developed a tripartite structure that features an exhibition of performance space NOW (a display of national exhibits), BETWEEN (commissioned video works), and NEXT (an open spatial laboratory) (See Hannah 2019). Reflecting on the exhibition, architect Beth Weinstein (2015) commented that "Signs for the future seem to point away from the cult of the object building as intervention separated from the civic space surrounding it" and that many of the projects exhibited "offered interwoven relationships between large urban spaces or landscapes and the specific site or sites of the performances" (p. 72) At the 2015 edition of the PQ the Architecture Section – titled

'Performing Space or the Ephemeral Section of Architecture' – was re-imagined by commissioner Serge von Arx as a series of performance tours through the city of Prague that explored the intertwining of scenography and architecture. Finally, in the most recent edition of PQ in 2019, curator Andrew Todd proposed the concept of 'Our Theatre of the World' for what was then named the Performance Space Exhibition. Todd invited submissions in the form of short films that contained the insights of designers and users.

What is evident through these shifts is the struggle to maintain a presence for theatre architecture in the PQ, and the shift to 'performance space' as a term that better reflects the diversity of sites, settings, and environments, in which performative events take place. A common thread is the future-facing orientation of past exhibitions, and the way past commissioners and curators have sought to reveal and research new understandings and practices through talks, dialogues, workshops and performative experiments.

A static vision of architecture as object is giving way to a performative vision of architecture as event, which complicates the idea of exhibiting performance space. Doreen Massey (2005) proposes that "we recognise space as the product of interrelations; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny". (p. 9) To this she adds that space is "the sphere of the possibility of the existence of multiplicity" and is therefore "always under construction" (p. 9). Performance possesses a transformative power to generate spatiality (Fischer-Lichte, 2008, p. 110) and Dorita Hannah's development of the term *event-space* – "as a means of articulating how space performs through time and movement and how performance is spatialized via the event, specifically in theatre architecture" (Hannah, 2018, p. 9) – draws our attention to the reciprocal forces at play. As Hannah has also persuasively argued, performance is uncontainable and the design of theatres and performance spaces requires complexity and dynamism, resilience and transience (328-9). As theatre architecture has been problematised, and its

traditional typologies creatively and critically reassessed – and in many instances rejected – scenography and performance design have expanded to take an active role in the authoring of social space (See Brejzek 2011). But despite this, theatres continue to play vital roles socially and artistically, as sites of encounter, resistance, and communal experience. Through a curatorial focus on the dynamics of different acts of assembly, and a framing of performance as an assemblage, the Performance Space Exhibition at PQ23 will seek to explore the productive continuities and antagonisms between traditional theatre architecture and the broader emerging qualities of performance space.

Pandemic Perspectives: *The Ever After Project*

Examining the impact of the Covid-19 pandemic on theatre and performance is vital for thinking about these continuities and antagonisms, and looking to possible futures for theatres and performance spaces. This is because the pandemic is not just a public health crisis, but a reminder and a warning that we are, as a species, necessarily entangled and embedded in the Earth's ecosystems. The pandemic has not only exposed the frailties and limitations of existing theatre venues and practices, but it has also points towards the severity of the broader ecological crises we face – environmental and social.

In this section of my talk I want to reflect on the catalytic potential of the Covid-19 pandemic through the lens of the Ever After Project and offer context for my interest in the related concepts of assembly and assemblage. The Ever After Project was an attempt to explore the implications of the pandemic for theatre and performance in a way that might encourage the emergence of new forms. Initiated by theatre-maker Mike Pearson in April 2020, Ever After was a conceptual and design-led project run by National Theatre Wales in partnership with academics and practitioners from Aberystwyth University and the Institute of Making at University College, London. Led by Mike Pearson,

the core research group were comprised of artist and director Mike Brookes; artist, broadcaster and director of the Institute of Making, Zoe Laughlin, and me.

The project sought to respond to the pandemic by assessing its likely impacts and conceiving viable ways forward by imagining and proposing transferable principles, proposals, and recommendations for new approaches to the practices of theatre. National Theatre Wales (or NTW as they are usually called) were in a unique position organisationally to ponder the possibilities of future theatre-making. Founded in 2010 as Wales' English-language national theatre, NTW are a non-building based company who have forged a significant track record of located and context-specific productions across the length and breadth of Wales. Rather than operate a touring model, NTW work project to project with different artistic teams, in specific locations, and with specific communities. Digital innovation has been a key focus with past NTW productions involving live-streamed or hybrid elements, and the company facilitate on online social network. NTW were therefore well-positioned to engage in a dialogue over past activities and future aspirations.

Methodologically, *Ever After* drew on Bruno Latour's call to use the disruption of the pandemic to take stock of what we wanted to see return after the crisis. In a short essay published in March 2020 in the first months of the pandemic, Latour suggested that we "take advantage of the enforced suspension of most activities to set out the inventory of those among them we would like to see not coming back, and those, on the other hand, that we would like to see develop" (Latour, 2020, p. 3). In this Latour saw the pandemic as an opportunity to contest global systems of production in order to avoid a return to business as usual. Influenced by Latour's suggestion we identified six dimensions of performance where the impact of Covid-19 could be examined. Structured as an enquiry into six thematic blocks, we focussed first on assembly, then on relationships, materiality and design, space and architecture, techniques and expression and finally on production processes.

But the question of assembly – of how we gather in changed and changing circumstances – remained throughout, reinforced by our mediated witness of protest gatherings in Tel Aviv and Athens – showing demonstrators gathered in neat two-metre intervals across public squares – and the furious eruption of Black Lives Matter protests in the wake of the murder of George Floyd.

The question of how we gather, in what configurations, and by what means, formed a central thread and the project highlighted the value of assemblage thinking. Assemblage thinking can be traced from the work of Gilles Deleuze and Felix Guattari (1987), through to thinkers like Manuel DeLanda (2006) and Jane Bennett (2010). To think in terms of assemblages is to think relationally, and to position oneself within and amongst; affected, implicated, "inter folded" (Bennett, 2010, p. 23); it is to recognise that performance takes place as an unsteady constellation of bodies, things, materials and forces and that theatrical form is malleable and always re-configurable.

If it was clear from our consideration of assembly that theatre faced a profound problem of not knowing how to go on in the pandemic, then it was also clear that the street – as Mike Brookes put it – was a place to look for clues, and "to the ways that we are already and always finding and refinding, to self-organise and perform ourselves out in the less defined public spaces we have to live in..." (Brookes, 2020, personal communication) And it was also evident that alternative or experimental forms of performance (durational, peripatetic, landscape, installation, autoteatro, intermedial) offered various ways forward. Meanwhile, the theatre auditorium – previously critiqued by Dorita Hannah as a disciplinary or carcearal space – was rendered a space of paranoia. In summer of 2020 the widely-circulated image of the 'gap-toothed' auditorium of the Theater am Schiffbauerdamm in Berlin (Figure 1) – with swathes of its seats removed to provide some degree of safety – merely reinforced the pervasive sense of the virus's presence. It also reveals, I think, the extent to which the traditional theatre auditorium is an anthropocentric apparatus, adapted to the particular set of stable ecological conditions we

have enjoyed in the Holocene, but ill-adapted to the instabilities of the Anthropocene.

Figure 2. 1 – Coronavirus seating in the auditorium of the Theater am Schiffbauerdamm in Berlin. By Moritz Haase, 2020 (Berliner Ensemble).

What emerged from *Ever After* were a number of propositions which we offered to National Theatre Wales, focussed on developing and extending its history of context-specific production through and beyond the pandemic.[2] We proposed that every production might be conceived as an integrated act of project design in which form and scale could be adapted according to spatial and cultural context; further, we proposed that the need for the basic components of text, action, scenography, soundtrack and technology might be reconsidered on a project-by-project basis (you don't need to include everything in every production); and we proposed that the company seek to enhance connectivity to enable performance to be in many places simultaneously.

2 See Filmer (2020) for a report on the Ever After Project and a full list of propositions.

Spatially, we imagined sets of performance conditions like those found in public space where we must negotiate each other's presence and find ways to self-organize. Zoe Laughlin's concept of a 'threshold of responsibility' in which performance space might exist as minimal shelter between the more codified rules of the auditorium and the less codified rules of the landscape articulates the sorts of negotiations between individual and institutional responsibility that might operate in different forms of gathering. One shared vision was of the dematerialization of theatre architecture and its replacement with what we called an 'infrastructural auditorium' – an infrastructure for seeing and hearing within which an audience might be located and oriented through performance design. We thought of the theatre auditorium less as architecture and more as this tactical infrastructure and recommended the establishment of a dedicated space which could test various assemblies and possible configurations of performer and spectator, with the integration of different technologies. This was something we referred to shorthand as a 'broadcastable Dutch Barn', as visualised in this collage image by Mike Pearson (Figure 2).

Figure 2.2 – A collage image of a 'Broadcastable Dutch Barn'.
By Mike Pearson, 2020.

Assembly and Assemblism

At the heart of Judith Butler's interest in developing a theory of performative assembly is her identification that "there is a war on the idea of interdependency, on [...] the social network of hands that seeks to minimize the unlivability of lives." (Butler, 2015, p. 67) In the mass movements and gatherings of people in the Arab Spring uprisings and the Occupy movement, amongst many others, Butler sees the reworking or reconfiguring of public space and the possibility of an 'ethics of cohabitation' (70) asserted against dominant political regimes. While Butler prioritises the actions of bodies, she also acknowledges that bodies are held together and supported. This support is infrastructural, whether in the form of existing locations and architectures, or the material or technical infrastructures that provide food, water, communications and medical services. Not only do bodies gather and asset their right to appear, they also, according to Butler, maintain themselves and bring into visibility the social forms they seek more generally. Drawing on Butler, Jonas Staal (2017) proposes a "practice of assemblism" (p. 5) which might work through social movements and support the development of new collectivities. Staal's recent project with Radha D'Souza, *Court for Intergenerational Climate Crimes* (2021), commissioned by Framer Framed in Amsterdam, staged a series of hearings in which prosecutions were pursued against major international corporations, including Unilever, ING and Airbus, as well as the Dutch state. These took place in an exhibition space designed as a forum where members of the public were positioned amongst images of extinct species. Such exploration of the forms and possibilities for assemblies is an ongoing concern of contemporary artistic practice, whether housed in institutional spaces like galleries or theatres, or taking place in public space. Through these artists and activists seek to develop possibilities for deliberative and direct decision-making that might contest established hierarchies and offer new ways through entrenched problems.

In attending to the notion of assembly, I want to connect performance spaces more directly to these energies so as to explore how venues and spaces – physical and digital – might better serve as material performative supports for new collectives and forms of collective appearance and decision-making. This is already strong where theatres take up resistant stances to dominant political, economic or cultural ideologies; where the "power of performance in the arts" as Thiong'o puts it, is in conflict with the enactments of power performed by the state, and where the desire to maintain an open space of cultural experimentation and expression is pursued (1997, p. 12). Some, like the Oficina Group at the Teatro Oficina in São Paulo, transgress the boundaries between theatre and the everyday life as a form of aesthetico-political activism, while others operate in the mode of laboratories by staging forums or tribunals. *Le Théâtre Des Négociations / Make It Work*, staged at the Theatre Nanterre-Amandiers outside Paris in 2015 transformed an extant theatre into a stage for a 'pre-enactment' of the negotiations that were to take place during the 21st Conference of the Parties (COP21) climate change conference in Paris later that same year. Under the guidance of Bruno Latour, Laurence Tubiana, Phillippe Quesne and Frederique Ait-Touti, the event saw a large group of several hundred students occupy the theatre for a week to simulate the sorts of negotiations that would take place at COP21, but to do so in a manner that also sought to imagine how such processes could be reimagined. Ait-Touti observed that the enterprise used all the spaces in the entire theatre building, shifting the entrance, and reconfiguring the flow of people through it. But central to the re-configuration of the space was opening the wall of the flexible theatre space, "a way of signalling, quite literally, that the black box of negotiations could, and should be open to the broadest possible audience." (2017, p. 156)

The pandemic has required theatres to re-think how they operate, why and for whom and this has implications for how we think about performance space. The theatre company Slung Low, founded in 2000 and based in Leeds in the north of England, offers

a compelling example of the way in which performance spaces might be reimagined as what sociologist Eric Klinenberg (2018, p. 5) calls social infrastructure, "physical places and organisations that shape the way people interact" and which he argues are vital for mutual support, resilience and connection. Slung Low have been based in Holbeck, an inner-city area of Leeds marked by high levels of deprivation, since 2010. As a National Portfolio Organisation, in receipt of annual funding from Arts Council England, Slung Low have previously adopted a policy of making company equipment and resources free to share and operating a policy of 'Pay What You Decide'. In 2019 Slung Low developed its civic mission by taking on the management of The Holbeck, the oldest continuously operating Working Men's Club in the United Kingdom, established in 1871. Here they helped to stabilise the club's ailing finances and maintain its existing community spaces including its bar, while also using it as their base of operations and performance venue, and as an open development space for artists. When lockdown restrictions were implemented in March 2020, the company was required to temporarily close The Holbeck, but they wrote to local families offering assistance. In response to a request from Leeds City Council, the company agreed to take on social care referrals from the local area during the pandemic and during 2020 alone the company fielded over 8000 referrals, and served as a food distribution centre. Alongside this they staged socially-distanced in-person and streamed performances from the club and its carpark for local families, mitigating the effects of isolation during lockdown restrictions. Asked why, as a theatre company, they agreed to operate as a foodback, artistic director Alan Lane's response is that "The foodbank was the only way we could possibly justify the theatre." (Lane, 2022, p. 194) The company also insisted on running the foodbank as a non-means tested self-referral foodback, meaning that they would not ask questions before handing out food parcels, nor limit individuals' repeated access to food parcels as is common practice.

Slung Low's experience during the pandemic demonstrates the potential of performance spaces as vital social infrastructure, providing physical spaces to support face-to-face interactions, meeting the needs of the local community, and making lives liveable. And it offers a glimpse of assemblage thinking in action, in which the company shifted its mode of theatrical production to work with a mix of people, food, vehicles, equipment, networks, ideas and spaces to create new culture and meaning in a very particular set of difficult and evolving contexts.

The Human and the More-than-Human

The interconnections and interdependencies between the human and the more-than-human are another element in how the concept of acts of assembly might prompt us to think further about performance space. How might venues and spaces enable us to better grasp pressing ecological questions by perceiving the earth not as an inert stage for human action, but a space constantly in the process of being created by living beings? (Aït-Touati 2019). Aït-Touati's identification of the earth as "terra forma" (2022) – shaped by living beings – offers a counterbalance to the terraforming that has been central to colonialism (Ghosh, 2021, p. 215). Here the openness which Thiong'o posits as key to performance space needs to be an openness to the agency of non-human others. This action of "imaginatively restoring agency and voice to nonhumans" (Ghosh 2021) can be seen in Marjolijn Guldemond's project *Compost-en-Scène* at the 2014 Oerol Festival. In this work earthen shapes produced through the actions of worms, bacteria, fungus and humans, created a rhythmic architectural form that framed and re-framed the landscape, before being gradually subsumed into it.

Movement artist Simon Whitehead's work Newground/ Tirnewydd reinstates a former dance floor removed from the estate at Plas Glyn y Weddw in North Wales in the form of scented herbs and plants which can be danced on barefoot.

Whitehead is also a key figure in the collective curatorial project Maynard Abercych which offers an ongoing experiment in structure and form, focussed on dance and movement in a rural environment. In the small west Wales village of Abercych, Maynard hosts festivals, artist residencies, films, workshops, classes, and a regular Twmpath (a Welsh form of social dance). In Maynard, performance and spatial design is an outworking of the actions of dance and movement artists; performance space is a consideration, but not the focal point of the practices that are employed. Rather, Maynard is grounded in the lived experience of movement which attunes to the specificities and affordances of location. It is embedded and entangled in its location in a way which enables the development of new agencies for often urban-based movement artists and choreographers, through embedding them, albeit in a time-limited way, within a working rural landscape. The dominant metaphor within Maynard is that of fabric and threads – of an action of weaving, but also the creation of a tensile mesh. For these reasons, Maynard exists as a productive model of contemporary rural performance space and it speaks back to the primarily urban models of distributed performance space through its attentiveness to the complexities of location and community, through an attentiveness to existing forms of gathering and moving together, through a rhythm engagement with location, and through an awareness of working across porous boundaries between inside and outside. In Maynard, aesthetic events take place in the village in a variety of environments: domestic, community, public, agricultural and natural. The openness of activities to external environmental processes foregrounds their embeddedness.

Choreographer Anna Halprin's famous dance deck – co-designed by her landscape architect husband Lawrence Halprin in the grounds of their California home in the 1950s serves as what Adrian Heathfield calls a "ghost architecture" (Heathfield 2018: 39) for Maynard. In the essay 'Before Judson & Some Other things' (2018), Heathfield invokes the notion of a "ghost architecture" (39)

to understand how Halprin's famous dance deck came to inform the aesthetics of the later dance collectives, particularly the Judson Church. For Heathfield, the dance deck is an architecture constituted through relations between the material, the immaterial and the organic. Heathfield observes that the dance deck promotes coexistence and symbiosis through its lack of walls; it establishes boundaries that are highly porous and contingent; it reoriented both dancer and spectator to multiple possible perspectives though its irregular geometry; it opens up both dancer and performance to environmental processes; and it reconstitutes performance space as moving space (38). Halprin herself wrote,

> The non-rectangular form of the dance deck forces a complete reorientation on the dancer. The customary points of reference are gone and in place of a cubic space all confined by right angles with a front, back, sides and top – a box within which to move – the space explodes and becomes mobile. Movement within a moving space, I have found, is different than movement within a static cube. (Halprin cited in Merriman, 2010, p. 49)

Halprin's dance deck and Maynard Abercych catalyse assemblages of human and non-human reciprocal action and offer different, but aligned models of performance space in which performance takes place in and through moving, living spaces.

Curatorial Methods and an Invitation

These examples offer glimpses and insights into practices of assembly and assemblage that have much to offer us in considering the future of performance space. In concluding this talk I would like to return to the exhibition, to discuss the process of curation and to articulate some of my curatorial principles.

The Prague Quadrennial operates through issuing open calls for participation across its various exhibitions and programmes.

Under the title of 'Acts of Assembly' my open call for the Performance Space Exhibition asked for the submission of any type of space that has been created or adapted for performance, whether large or small, indoor or outdoor, purpose built or appropriated, temporary or permanent. Spaces need not have been designed by an architect; they may have been created by scenographers, artists, or by communities themselves. They may be the result of careful planning or sudden urgent action.

Submissions were invited in the form of a portfolio of material traces which provide insight into the specific qualities of the space being submitted: its textures, its atmospheres, its actions and its operations. These could include one or more of the following: a short film; a sound recording; an object or thing; an architectural fragment; a visual image (of any kind). And contributors were asked to respond to at least some of the following questions: What does your space do; how does it perform? How does it create space for the appearance of individuals and/or communities? How does it negotiate social and cultural differences? How has the Covid-19 pandemic shifted or altered the function of your performance space? How does your performance space create connections between the human and non-human world?

The call has elicited a wide range of responses and the breadth has been striking. These include new theatre buildings, renovations of existing theatres, and adaptations of found spaces; activist interventions into public space; sites for regular public gatherings; and a number of submissions propose digital and virtual platforms as performance spaces, or digitally augmented spaces, reflecting in part, the way the pandemic has popularised digitally mediated forms of performance.

The exhibition will be located on Level 5 in the Small Hall of the starkly functionalist Trade Fair Palace (*Veletržní Palác*), part of the National Gallery Prague, built in 1928. It will share this space with Fragments II, an exhibition of scenic models. The main site for PQ23 will be the Prague Markets (*Pražská Tržnice*) located on

the site of the former city slaughterhouse a short distance away. The Trade Fair Palace is a space of order and rhythm, in marked contrast to the liveliness and contradictions of the market site.

Acknowledging the paradox of exhibiting scenography or performance space mentioned earlier, my intention is that the exhibition not just represent acts of assembly and the features of performance spaces, but also embody these by being a space of gathering which is open to iteration and reconfiguration and where dialogues, workshops and performances take place. The creation of an open, iterative and performative space of assembly is my key curatorial method, a space in which acts of assembly might be encountered and staged as well as contemplated, and in which the presence of visitors affects the form of the exhibition space. Alongside this I will also seek to connect the exhibition space with the streets outside as well as digitally, so that in-person physical gatherings might be connected digitally with other spaces and places and with those who are unable to assemble with us on the ground.

And so I finish with an invitation for you to join me next year in Prague, if you can, where we will assemble to explore the rare particulars of performance spaces. Performance is dynamic, and performance spaces are dynamic too. They are sites of encounter, appearance, imagination, and resistance. And they are a necessary means by which we continue to work out how to live together in our lively but fractured and damaged world. My hope for the Performance Space Exhibition is that it provoke us to think afresh about the possible post-pandemic futures for performance spaces.

Acknowledgement

This chapter is dedicated to Mike Pearson, a colleague, mentor and friend. Mike's influence as a performance maker and a thinker of performance is profound and he is very much missed.

References

Aït-Touati, Frédérique. 2017. "For a Speculative Policy: Bruno Latour & Nanterre-Amandier *Le Théâtre des negociations / Make It Work* (2015)". In *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*, edited by Florian Malzacher & Joanna Warsza, 152-157. Berlin: Alexander Verlag.

Aït-Touati, Frédérique. 2019. "A Moving Earth: Exploring a Terra Incognita Through Performance and Architecture". Filmed May 2019 at Institute for Cultural Inquiry, Berlin. Video, 44:29. https://www.ici-berlin.org/events/frederique-ait-touati/

Aït-Touati, Frédérique, Alexandra Arenes, and Axelle Gregoire. 2022. *Terra Forma: A Book of Speculative Maps*. Translated by Amanda DeMarco. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bednář, Pavel. 2003. "Theatre Architecture (In Context)" *In Prague Quadrennial 2003: The Labyrinth of the World and Paradise of the Theatre*, edited by Helena Albertová, 210. Prague: Theatre Institute.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books.

Brejzek, Thea. 2011. *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Arts and Theatre Institute.

Butler, Judith. 2018. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fantová, Markéta. 2021. PQ 2023 Artistic Concept RARE. Accessed July 28, 2022.https://www.pq.cz/pq-2023-artistic-concept-rare/.

Filmer, Andrew, and Juliet Rufford, eds. 2018. *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*. London: Methuen Bloomsbury.

Filmer, Andrew, Mike Brookes, Zoe Laughlin & Mike Pearson. 2020. "Report from...Wales The Ever After Project: considering theatre and performance in the era of Covid-19". *Theatre and Performance Design* 6 (4): 383-393. https://doi.org/10.1080/23322551.2020.1856304

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.

Ghosh, Amitav. 2021. *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. London: John Murray.

Hannah, Dorita. 2007. "State of Crisis: Theatre Architecture Performing Badly". In *Exhibition on the Stage: Reflections on the 2007 Prague Quadrennial*, edited by Arnold Aronson, 41–49. Prague: Arts and Theatre Institute.

Hannah, Dorita. 2019. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Abingdon & New York: Routledge.

Heathfield, Adrian. 2018. "Before Judson & Some Other Things". In *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*, edited by Ana Janevski and Thomas J. Lax, 36-43. New York: Museum of Modern Art.

Lane, Alan. 2022. *The Club on the Edge of Town: A Pandemic Memoir*. Edinburgh: Salamander Street.

Latour, Bruno. 2020. "What protective measures can you think of so we don't go back to the pre-crisis production model?" Translated by Stephen Muecke. Accessed April 20, 2020. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH_1.pdf

Lotker, Sodja Zupanc. 2015. "Expanding scenography: notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial". *Theatre & Performance Design* 1 (1-2): 7-16. https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1023664

Klinenberg, Eric. 2018. *Palaces for the People: How to Build a More Equal and United Society*. London: The Bodley Head.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. Los Angeles & London: SAGE.

Merriman, Peter. "Architecture/Dance: Choreographing and Inhabiting Spaces with Anna and Lawrence Halprin". *Cultural Geographies* 17 (4): 427–49.

Staal, Jonas. 2017. "Assemblism". *e-flux* 80 (March): 1-12. https://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism/

Svoboda, Ondřej, ed. 2015. *50 Years of Prague Quadrennial*. Prague: Arts and Theatre Institute.

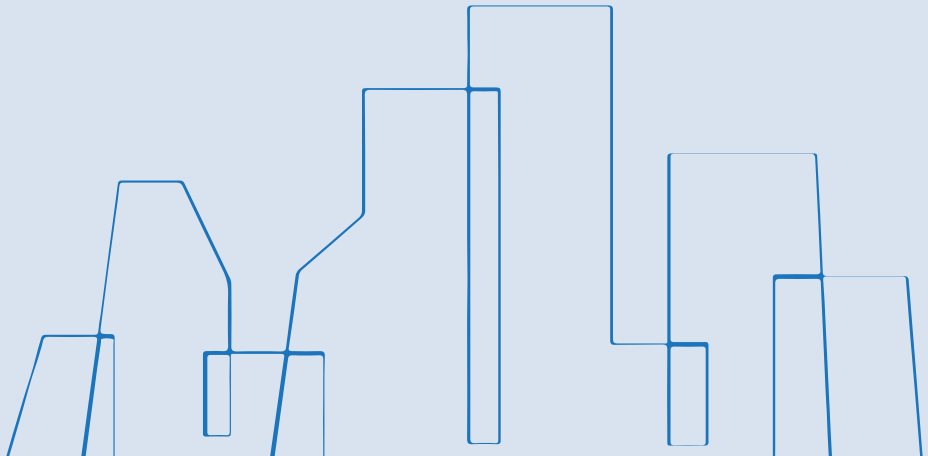
Thiong'o, Ngugi wa. 1997. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space". TDR/*The Drama Review* 41, no. 3: 11-30. https://doi.org/10.2307/1146606

Weinstein, Beth. 2015. "Performance Space: Distributed v. Consolidated". In *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, edited by Arnold Aronson, 60-73. Prague: Arts and Theatre Institute.

3

PERSISTANCE: A STRATEGY FOR THEATRE ARCHITECTURE

Magdalena Kozień-Woźniak



Today it seems that the sustainable development strategy that has been with us for years is no longer adequate: building an equilibrium based on economic growth and simultaneous care for the environment is not enough. Nor is a strategy of prevention enough. Due to environmental and social crises we are encountering regeneration is required and a new framework is necessary. New values and new cultural norms need to be based on building new rules of interaction between people and the natural world. We are witnessing a generational shift and the task of this generation is to participate in solving the world's problems of climate change and environmental decline. Involved in this is an acceleration of the transformation of the built environment, a turn towards natural materials, and support for the closed cycle in design and architecture. It is also a turn towards the renovation and modernisation of buildings. A move away from their demolition. Today space is not to be used. Rather, it is to be cared for. By creating an architectural form, architects are transforming social, cultural, and ecological contexts having a physical impact on the world. Examples include the winners of 2021 Pritzker Prize: Anne Lacton and Jean-Phillipe Vassal, who modernised social housing in Paris and Bordeaux, improving their energy balance and aesthetic quality. Their achievements, at once beautiful and pragmatic, defy the opposition between architectural quality and environmental responsibility and the need for an ethical community. The New European Bauhaus initiative responds to the need to link sustainability with beauty, calling for a future that is enriching – inspired by art and culture, responding to needs beyond functionality, sustainable – in harmony with nature, the environment, and our planet; also encouraging dialogue across cultures, disciplines, genders, and ages.

Place is an important concept in this socio-ecological transformation. Specific meanings, experiences, memories, emotions, and symbolic values are socially constructed aspects of a sense of place. Exploiting already existing boundaries, attachments, and identities aims for a global sense of place that

transcends them and goes beyond the conventional point of view in which places are reduced to physical locations. Theatres, which are an immanent part of the city's structure, can become a tool for building this sense of place. The unique, characteristic place serves the theatre, but at the same time the theatre strengthens the attachment to place through identification with the values of culture. Furthermore, the complexity of the transformation of architecture over time and space inscribes a particular value on it. The characteristic feature of a monument is the richness of its own history, while the richness of a building's history is discovered in its architecture. It remains a characteristic form of the city's past, which we experience again and again. The present contains an ever-widening picture of the past; every present moment contains the past. And it is the past, which does not cease to be, that makes the present constantly pass. Henri Bergson calls this preservation and accumulation of the past in the present *persistence* (Deleuze 1966). Persistence is the past that we are still experiencing. Persistence is memory. Certain original features and functions of a building persist, while others are completely changed. Aldo Rossi (1966) argues that when a material form taking on even different functions continues to operate, the building is alive and can remain an important place in the city.

The relationships that the theatre builds with its surroundings are part of the process of constructing these meanings. The surrounding buildings and their purpose are another dimension of the theatrical experience. It is the contact with the material reality of the place, the surroundings of the theatre building, which as such marks this place as part of the theatrical experience. It is the building that makes the distinction between interior and exterior, between the real and unreal worlds of theatre, creating a transition from the everyday to the 'magical realm', as Ian Mackintosh called the place where the worlds of audience and actor meet (Mackintosh 1993). Guy McAuley, on the other hand, drew attention to the construction of theatrical space, which deals with the issue of drawing a boundary between the world of

theatre and the outside world, between performer and audience. Architecture draws boundaries in space (McAuley 2000). Giving meaning to a building, as a boundary of space, makes it a theatre.

Of particular relevance to the way in which the subject of theatre is framed in the context of its environment is Marvin Carlson's book *Places of Performance:The Semiotics of Theatre Architecture* (Carlson 1993). Carlson draws attention to the fact that theatrical performance is no longer seen merely as a way of enacting a particular dramatic text. Theatrical experience is now understood in a much broader way – as a socio-cultural event whose meaning and interpretation is sought not only in the text presented but also in the experience of the audience gathered to participate in the creation of the whole event. How the audience experiences and interprets the play, as it is now recognised, does not depend only on what happens on the stage itself. The theatre as a whole, the location of the auditorium, other public spaces, its appearance and even its location in the city are all important elements in the process by which the audience gives meaning to its experience. The author considers how performance spaces generate their social and cultural meanings, which in turn are intended to help determine the meaning of the entire theatrical experience.

The integration of the theatre into its surroundings refers to the way in which the building is positioned in the urban interior: in the street, in the square, in the quarter. Some theatres dominate their surroundings; others blend in with them, or are lost or hidden in them. The relationship between the theatre building and the place can be apparent at the level of material solutions and the tectonics of the volume. In each case, the solutions adopted result from the specificity of the place, the spatial layout of the city, but also from the ideological and compositional assumptions and cultural and social values that the theatre building is supposed to express.

The meaning of place: The Everyman Theatre in Liverpool, UK

Theatre architecture has always been rebuilt, reconstructed, extended. When the great wave of rebuilding theatres started at the beginning of the 20th century, the main motivation was the need to change the layout of the stage in relation to the audience. Prosceniums were built, ramps were dismantled, boxes were removed. For technical reasons, stage towers were rebuilt, pockets were added, and sophisticated performance technology equipment was installed. The need for fire safety necessitated the introduction of steel curtains. Today, historic theatre architecture is still being rebuilt and extended. Sometimes reconstruction is related to the correction of the existing spatial layout. The stage and service area are most often rebuilt and backstage facilities are adapted to current standards. Theatre buildings are extended with service and technical functions: warehouses, workshops, paint shops. New ancillary areas such as libraries, education rooms and exhibition galleries are introduced. Sometimes the value that remains is the external architectural character, other times the interior of the theatre hall. The rest of the theatre is then built from scratch. Sometimes it is the place and substance that give the meaning.

The story of the Everyman Theatre in Liverpool is a story of place. Built in 1837, Hope Hall chapel was transformed into a concert hall and then a cinema just twenty years later. It quickly became a meeting place for artists, poets and musicians that came to be known as 'The Liverpool Scene'. Eventually, it was decided to redevelop the building and turn it into a theatre called the Everyman Theatre which opened in 1964. A major redevelopment took place ten years later. The façade was changed and the floor level of the Hall was lowered. Over time, the condition of the building, which had already been rebuilt several times, deteriorated. The building needed to be rebuilt. It was then decided to demolish it and build a new building on the same site.

An architectural competition was organised for this. It was won by Steve Tompkins and Graham Haworth. Their goal was to design a technically advanced and highly adaptable new theatre that would retain the friendly, demotic accessibility of the old building, project the organisation's values of cultural inclusion, community engagement, and local creativity, and encapsulate the collective identity of the people of Liverpool (Frearson 2014). According to the architects, their biggest challenge was to win over those who were worried the character of the Everyman would be lost in a new building. For this reason, they tried to retain this spirit in the new space. The auditorium was constructed from twenty-five thousand reclaimed bricks of Hope Hall, manifesting itself as the internal walls of the foyers. By carefully dismantling the existing structure, 90% of the old building was either recycled or reincorporated. The large ventilation chimneys gave the building a special industrial character, whereas the use of typical local bricks alluded to the peculiarities of the surrounding townhouses. A luminous inscription was placed on the front elevation, a reminder of the building's long-standing tradition, harking back to the 1970s. The main west-facing façade of the building is a large-scale public work of art consisting of 105 moveable metal sunshades, each one carrying a portrait of a contemporary Liverpool resident. Another aspect of the concept was designing an urban public building with exceptional energy efficiency, both in construction and in use. The design minimized the space, as architects underlined the importance of continuity and compactness on the original sensitive, historic site. In addition, they avoided the need to acquire a bigger site and demolish more adjoining buildings by making efficient use of the existing site and the density of the adapted form. The building draws on the complex and constrained site geometry by arranging public spaces around a series of half levels, establishing a continuous winding promenade from street to auditorium. The design also combines thermally massive construction with a series of natural ventilation systems and low energy technical infrastructures. Natural ventilation for the main performance and workspaces is achieved via large roof vents and

underfloor intake plenums, using thermal mass for pre-cooling. The foyers are vented via opening screens and a large lightwell. Offices and ancillary spaces are ventilated via opening windows. The fully exposed concrete structure (with a high percentage of cement replacement) and reclaimed brickwork walls provide excellent thermal mass, while the orientation and fenestration design optimize solar response – the entire west façade is designed as a large screen of moveable sunshades.

In this way, culture, by combining the past, present, and future in one place, becomes an important component of sustainable development, especially from an architectural design perspective (Bonenberg 2021). This creation of placemaking is not about fitting as many attractions as possible into a specific space, but to extract the greatest possible potential for creativity from this space. It is a complex process in which intuition, emotions, and experience play an important role.

The Avenue of Cultures: the 'Theatre under Construction' in Lublin, Poland

Since theatres are an immanent element of the city's structure, they can become a tool in its modernisation. It is one of the truest and most important architectural tasks, which should be acknowledged as shown by Konrad Kucza-Kuczynski (1982). Author of *The Fourth Dimension of City Architecture,* he lists three elements of city modernisation: social, cultural, and spatial. The cultural element contains both the psychologically important element of attachment to the place through identification with the values of the former culture, and a purely didactic moment: the former architecture of the city is a fragment of the entire culture of the city, region, or country. Furthermore, the cultural element becomes coupled, testifying to the splendour of the past, with a psychological affirmation and acceptance of forms that modernity can no longer offer:

> [...]in this way, modernisation, while incorporating cultural elements, forces, as it were, when designing, both the entire baggage of knowledge in this field and, perhaps more importantly, the demonstration of intuitive delicacy, one's own culture, moderation and tact in bringing the past to life in a contemporary city (Kucza-Kuczynski 1982, p.44).

It is worth drawing here on the peculiar, multi-faceted case of the 'Theatre under Construction' in Lublin, Poland. Under construction for more than 40years, it was completed in 2013, when the Meeting of Cultures Centre by Stelmach and Partners Architectural Office was opened. The idea of building a dramatic theatre in Lublin was born in the early 1970s. It was conceived by the well-known director and drama critic Kazimierz Braun, director of the then Juliusz Osterwa Theatre in Lublin. He wanted it to be a small, modern changing theatre space, for about 500 spectators (Braun 2007). It was to be modest and inexpensive one. It would have been the first 'black box' theatre in Poland and Eastern Europe. However, this did not happen. A decision was made to build a large theatre, opera house, and building for the philharmonic orchestra. Originally, the idea was still to have a variable stage (alongside the Italian stage) as one of the two theatre halls. In the end, however, there was no room at all for a variable space in the huge building. Kazimierz Braun was ousted from the construction in 1974 and resigned as director of the theatre when construction began. At the same time, the foundation stone was laid by representatives of the highest government authorities. The scale of the project and the economic crisis that hit the country in the 1970s and 1980s did not allow it to be completed. The building became known as the 'Theatre under Construction'. It was not until the 1990s that the philharmonic part of the building was completed and the first concert took place in 1994. However, the rest of the building continued to stand in a shell state, falling into disrepair for the next almost twenty years. At the beginning of the 21st century, it was decided to complete the work. However, instead of finishingthe original concept of a grand theatre, it

was opted to create a multifunctional cultural centre called "The Centre for the Meeting of Cultures in Lublin", which could host cultural activities with performance, theatrical and musical natures, as well as cultural, educational, and creative activities. The CMC was to help build the image of Lublin and the region on the basis of ecology, a culture of being in the modern world and a culture of understanding it.

The existing structure and facilities were to be retained, except in places and areas where replacement was necessary due to technical conditions or because the technical solutions had become obsolete. Some of the old structures needed to be given a new shape or new ideas. In 2008, an architectural competition was announced. It was won by Stelmach and Partners Architectural Office. The winners wanted the project to reflect the concepts of time and the multicultural nature of Lublin itself. Bolesław Stelmach described the project as follows:

> The authenticity of the CMC project comes not only from a close reading of the shapes of the past and the future, along with their universal interpretations – it comes, above all, from understanding the role a human being has to play here, as well as an awareness of the unfinished nature of the petrified form. A condition of being able to reach truth is a conscious abandonment of that which is permanent, in favour of becoming. And so, we mean not only to retain the authentic elements of the building which evoke a defined sort of mood, but also to open these spaces – through altering their shapes – to that which could happen within them. In this sense, the structure of the object must remain unfinished. Its identity cannot solely be derived from the properties of concrete or brick; identity is more important, being born thorough the process of being used (Stelmach 2013, pp.91-93).

The main elements of the composition were the large multifunctional hall and the Avenue of Cultures cutting through

the entire structure of the building. These were complemented by spaces with hanging staircases and a foyer connecting them. Showing the process, or rather the processes, of transforming the space of the Theatre under Construction, was – next to the concept of the encounter of cultures – the most important idea of the project. The existing elements of the brick structure were therefore juxtaposed with new concrete ones. On the one hand, the façade was formed by multi-element glass screens for multimedia light shows. On the other, the house was topped by three levels of hanging gardens, with expansive views, filled with endemic vegetation, as a sign of the future. It is meant to be a space for the meeting of different times – a place that has been shaped by different eras: analogue, digital, and the era of the unity of culture and nature. The CMC has more than 40,000 m2 of floor space and houses more than a dozen cultural institutions. Inner 'streets' on several levels connect various 'squares' and inner 'houses'. There is also a place for a theatre, a philharmonic hall, as well as cultural workshops for children (small CMC) or educational activities. The facility includes a chamber hall for 208 people with a variable stage layout – a 'black-box' (back in the competition, it was only a small theatre hall for about 100 people, located in the place originally designed as the left side pocket of the auditorium of the Large Hall).

Figure 3.1 – The Centre for the Meeting of Cultures in Lublin, front elevation. By Stelmach and Partners Architectural Office

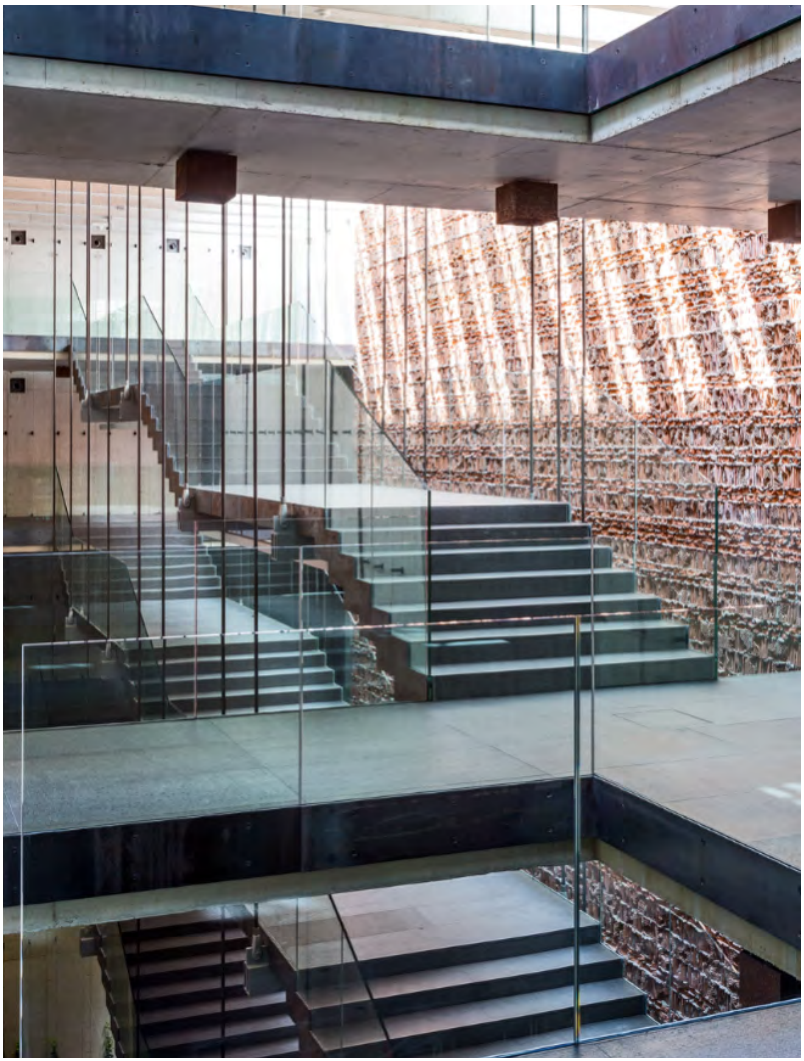


Figure 3. 2 – The Centre for the Meeting of Cultures in Lublin, interior. By Stelmach and Partners Architectural Office

The concept of the encounter of cultures is revealed in the symbolic Avenue of Cultures – a road running from Teatralny Square to Maria Skłodowska-Curie Street through the building, a thoroughfare for the transmission of information and the

stimulation of creativity. From this internal passageway one enters a part of the building that contains rooms with various functions: a chamber hall, cinema, media library and library, restaurant, and galleries. The Alley of Cultures is a symbolic rethinking of the communist idea and a new functional space.

The idea of the social role of culture, which was to be expressed in Kazimierz Braun's 'black box' theatre space, returns in the form of an avenue – open, accessible, flexible, which gives the place a second chance through the construction of a creative environment adapted to the desires and aspirations of space users.

Theatre and a monument: The Maribor Puppet Theatre, Slovenia

The monument testifying to the splendour of the past is coupled with a psychological affirmation and acceptance of forms that modernity is no longer able to offer. Instead of building only the 'new', it is necessary to learn to reuse the 'old', to use it again and again. Rather than building the new, the focus today is on exploiting the potential of cultural heritage, acting with respect for place and identity and supplementing what is necessary for proper functioning.

Maribor Puppet Theatre has a tradition lasting for more than 40 years. It started in 1974 in the premises of the first floor of a former residential building as a repertory theatre, mainly staging new works from contemporary Slovenian children's and youth literature. Since 1990, the theatre has organised the Summer Puppet Festival in Maribor, also hosting the Slovenian Puppetry Biennale several times. Furthermore, it cooperates extensively with festival partners throughout Slovenia, as well as in Austria and Italy. However, the increasing level of activity over three decades meant that the lack of space became increasingly acute. An intensive search for a new location began in the 1990s, as Igor Sapač (2011) explains. Initially, the most popular proposal was to locate the new building north of the Slovenian National

Theatre complex, near the medieval Čeliga tower. However, around 2000, another proposal was chosen, involving premises in a large business building known as City 2 on the west side of Titova cesta. In 2003, the idea of locating the Puppet Theatre in the empty complex of the former Minorite monastery on Lent on the Drava River was floated. As an architectural ensemble, the former Minorite monastery with the Church of St Mary gradually emerged through various construction interventions from the 13th century. It became most prominent in the Baroque period of the 18th century, when the church underwent its first major renovation. The baroque splendour of the Minorite monastery in Maribor did not last long. In 1784, under the reforms of Emperor Joseph II, the monastery was moved to the complex of the former Capuchin monastery, which stood on the site of today's Franciscan monastery. The former Minorite monastery was used as a military dressing room from 1784 to 1809 and as barracks from 1831 to 1927. From then until 1994 the building was a rather neglected residential building. Before the Second World War, the church was used for a while by the theatre in Maribor as a warehouse and workshop. After the war, the theatre's storerooms remained here, and between 1990 and 1998 the church was one of the venues where the Slovenian National Theatre Maribor staged its productions. In 1994, the last residents moved out, after which the monastery building began to deteriorate rapidly. The city administration was interested in demolishing the monastery, as conversion into flats would have cost twice as much as replacing the building from scratch. At the same time, the question of suitable premises for the Puppet Theatre was becoming increasingly urgent.

According to *Igor Sapač* (2011), the Conservator of Maribor Janez Mikuž drafted a proposal for moving the Puppet Theatre to the abandoned monastery in 2003. This would solve two problems: the theatre's lack of space and the issue of the decaying monastery. The Conservator was aware of the fact that putting a theatre hall into the Minorite church would mean having to obliterate the preserved Baroque appearance of the interior almost entirely. It was thus proposed that the urgently needed large theatre hall

should be a part of the inner monastery courtyard, where the medieval cloister once stood. The proposal was imaginative and although controversial it was justified in the view of the rapid deterioration of the complex.

In 2004, the architectural competition to place the Puppet Theatre in the Minorite monastery complex was won by the architects Yuri Kobe and Rok Žnidaršič and their co-workers. Their proposalbest preserved the historical substance of the building while providing space for new content. In 2005, plans were drawn up to transform the monastery into a multimedia event facility and a Puppet Theatre. At the same time, preparatory work for the renovation began. Between 2007 and 2010, under the supervision of conservationist and architect Irena Krajnc Horvat, the renovation and enlargement was completed. The auxiliary parts of the Puppet Theatre are located in the existing building structure in the northern, eastern, and southern parts of the monastery. As a result, there is space for workshops, storerooms, dressing rooms, and offices. The small auditorium and stage are located in the eastern part, while the large auditorium was placed where the inner courtyard of the monastery used to be. Moreover, the hall is equipped with seating on graded platforms. Seat numbers can also be adjusted for performances with puppets of different sizes. This is made possible by a movable wall with booths and seating storage. In the area west of the medieval western part of the monastery is the stage tower. This also serves as a support for the steel ceiling structure of the great hall above the open-air theatre to the west of the stage tower, where the former monastery garden was located. At the end of 2010 the Theatre moved to the reconstructed monastery. With 2,500 m^2 and two stages (320 seats), it became the largest puppet theatre in Slovenia. The reconstruction was awarded the Plečnik Prize. Later, the adjacent former Minorite church was adapted into a hall that seats around 300 spectators. The new venue has been managed by the Maribor Puppet Theatre since 2015.

The unique, distinctive space serves the theatre, but at the same time the theatre strengthens attachment to the place through identification with the values of the old culture, creating places that are distinguished by local tradition, local identity, and local identification, itunites the five pillars of sustainable development: technology, economy, society, nature, and the built environment.

Conclusion

The architectural reconstruction of existing buildings involves a process born out of the tension between norm and innovation, genotype and phenotype, conservation and progress. The design method adopted is valuing, which involves a critical approach by researchers to the existing meaningful values. Moreover, also part of it is an awareness of rejected historical values or material heritage in favour of a new idea expressed by architecture in the supported values. Such decisions were made by Steve Tompkins and Graham Haworth in the Everyman Theatre in Liverpool, Great Britain, Boleslaw Stelmach in Theatre under Construction in Lublin, Poland, or Jurij Kobe and Rok Žnidarščič in Maribor Puppet Theatre, Slovenia. In all of these the past is combined with the future, old materials and new technologies are used, thereby preserving the identity of the place while introducing new values. These and other examples of theatre architecture (Lima 2018, 2021) can serve as signposts for a generational change based on the need to link sustainability with beauty. It is the architects' contribution to solving the world's problems: the climate crisis, reducing the carbon footprint, saving energy by creating a social, cultural, and ecological context, by prioritizing the renovation of existing matter. Through persistence, the past is preserved and accumulated in the present.

References

Bonenberg, Wojciech and Kozień-Woźniak, Magdalena. 2021. "Place making for creative environment", *in: Advances in Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure* (eds.) Jerzy Charytonowicz, Alicja Maciejko, Christianne S. Falcão., Springer, Cham. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_24

Braun, Kazimierz. 1982. *Przestrzeń teatralna,* Warszawa: PWN.

Braun, Kazimierz. 2007. "W starym teatrze nowy. Lata 1964-74 w Teatrze im. J. Osterwy", *Akcent* no. 2 (108), p.155-175.

Carlson, Marvin. 1993. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Deleuze, Gilles. 1966. *Bergsonizm,* Warszawa 1999: Wydawnictwo KR.

Frearson, Amy. 2014. *Haworth Tompkins' Liverpool Everyman Theatre built with old and new bricks*. Accessed on 23.07.2022. https://www.dezeen.com/2014/04/02/liverpool-everyman-theatre-haworth-tompkins-brick/

Kozień-Woźniak, Magdalena. 2015. *Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*. Kraków: Wydawnictwo PK.

Kozień-Woźniak, Magdalena. 2019. "The location of art in the urban space as a goal of contemporary theatre architecture" *Technical Transactions* Vol. 116, Iss. 3, p. 41-50. http://suw.biblos.pk.edu.pl/resourceDetailsRPK&rId=86804

Kucza-Kuczyński, Konrad. 1982. *Czwarty wymiar architektury miasta*, Warszawa: Arkady.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2021. "Occupation and Transformation of Old Warehouses at Rio se Janeiro Docklands Area into Theatrical Spaces. Performative Experiences In The 21st Century" in *Dramatic Architectures. Theatre And Performing*

Arts In Motion edited by Jorge Palinhos, Josefina González Cubero, Luísa Pinto. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2018. "Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi" in *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. Edited by Andrew Filmer & Juliet Rufford (ed.), 1st ed. London: Bloomsbury Methuen, v. 1, pp.35-48.

Macintosh, Iain. 1993. *Architecture, actor & audience*, London: Routledge.

Mcauley, Guy. 2000. *Space in Preformance. Making meaning in the Theatre,* The University of Michigan Press.

Rossi, Aldo. 1966. *The Architecture of the City*. Cambridge, Massacusetts 1984: MIT Press.

Sapač, Igor. 2011. *History of Maribor Puppet Theatre*. Accessed July 23, 2022. https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=maribor&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=251&detail=history

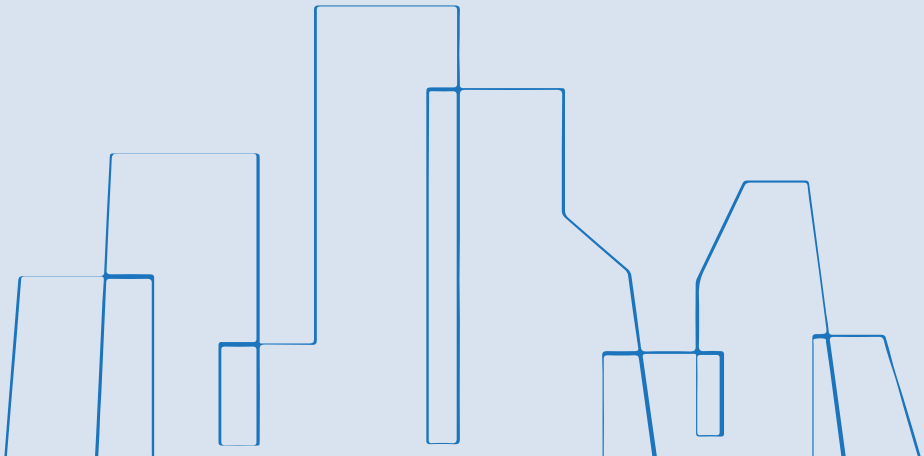
Stelmach, Bolesław. 2016. *Teatr w Budowie. Dziennik podróży*. Lublin: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN.

4

HISTORIANS AND THEATRE ARCHITECTURE: MODERN AND CONTEMPORARY HISTORIOGRAPHICAL STUDIES[3]

Evelyn Furquim Werneck Lima

3 I would like to thank CNPq for funding the research of which this text is one of the results. Some of the ideas were initially published in *ArtCultura* (UFU), Vol. 22, pp. 48-74, 2020.



By examining historiographical narratives on the architecture of theatres from the 20th century to the present day, we sought to understand the role of architectural historians in the face of critical analyses of the conception of the theatre building. To achieve this, we used the concepts of Michel de Certeau (1975) on the historiographical operation in order to confront historiography in general with the historiography of architecture.

Often used synonymously to history or to refer to a set of historical works relating to a specific period, historiography also involves different theoretical and methodological approaches. Certeau, in *The Writing of History*, emphasizes the ways of 'doing'history and the relevant techniques that vary due to the different cultural contexts of each society. As New History is interested in any human activities, we can apply its theories to the History of Theatre Architecture produced in the 20th and 21st centuries in the West based on the concepts of Manfredo Tafuri (1987). We assume that we should study historians from their perspective and respective processes of interpretation construction, arguments, and criticisms from the set of their works and new epistemological possibilities.

It was necessary to review the various aspects of the history of architecture to discuss which corpus of historians could be confronted in terms of methodologies, theoretical contributions, and time frames. The main criterion was to select historians who did not consider Modern Architecture to be the result of a single matrix but as a history constructed of conflicting and fragmented parts that depend on a critical analysis based on concepts and documentation. We avoided historians who consider the Modern Movement as unique within the Functionalist proposal. The second criterion was to work with historians who do not reject Marxist inspiration, even if they have not adopted specific methodologies.

In this part of the research, the historians selected for analysis were Manfredo Tafuri (1968 and 1980), Kenneth Frampton (1980), and Jean-Louis Cohen (2011) in their approaches to the theatrical building. (Figure 1)

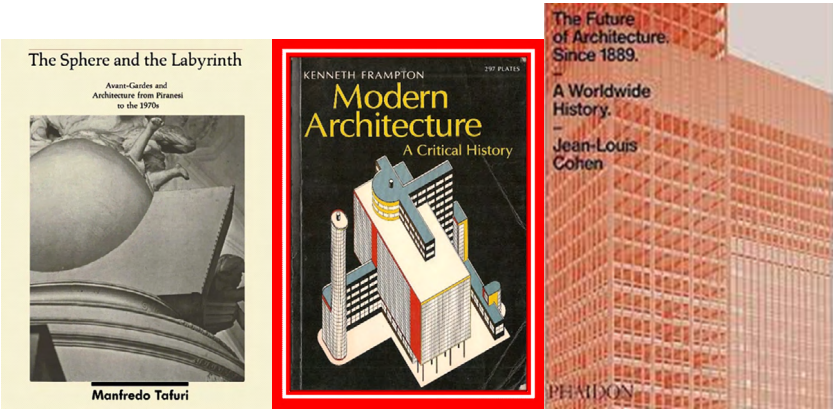


Figure 4.1 – Architectural historians whose works have been analysed. Reproduced by Evelyn Lima. 2021.

Manfredo Tafuri and the criticism of architecture [4]

The first selected was the Marxist Manfredo Tafuri, one of the creators of a historiography of architecture, who wrote impactful works such as *Teorie e storia dell'architettura* (1968) and *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* (1973), and, in a second phase, *La sferaeil labyrinth* (1980), amongst others. He

4 Manfredo Tafuri (Rome, 1935; Venice, 1994) was an architectural historian. After graduating in architecture, he worked at the firm Architetti e Urbanisti Associati. He was a student of Ludovico Quaroni and G. C. Argan. In 1966 he won the competition for the chair of Storia dell'Architettura in Rome and in 1968 he transferred to Università IUAV in Venice where he became director of the Istituto di Storia. His interest in historical research has occupied his activity, covering architecture from the Renaissance to the contemporary period. He was an active member of the Italian Communist Party. Until his death he taught at the University of Venice.

argues that both art and modern architecture have always been at the service of the capitalist system, as they were born from a shock reaction to the experience of life in the metropolis and, in this sense, architects and artists must translate the social mission into their works (Tafuri, 1973).

The book *Teorie e Storia dell' Architettura* (1968) when stating that 'to criticize means, in reality, to apprehend the historical fragrance of the phenomena, to submit them to the sieve of a rigorous evaluation, to reveal their mystifications, values, contradictions and intimate dialectics, to explode its load of meanings', Tafuri is signalling that the project was increasingly distancing itself from criticism. However, in the introduction to the book *La Sfera e il Labyrinth* (1980), consulted in the English version of *The Sphere and the Labyrinth* (1987), Tafuri clarifies the historical role of ideology In the article published in 1975, entitled 'Architettura e Storiografia. A proposal for a method,' Tafuri claims that the history of architecture can be read based on the historiographical parameters related, simultaneously, to the incidence of intellectual work and the modes and relations of production, and was thereforea dialectical process (1975). He compared the historian's work to an investigative work based on Carlo Ginzburg's micro story, based on evidence rather than certainty.

In *The Sphere and the Labyrinth* (1987), Tafuri is more concerned with theatrical architecture and analyses the U-Theatre presented by Farkas Molnar at the 1925 Bauhausbüch, and the Totaltheater by Gropius, criticizing the transgressive proposal for isolating itself from the real, creating a space of illusion. But despite scathing criticism, he recognizes Gropius´ innovation in proposing to place the spectator at the centre of the theatrical event. In another chapter, he criticizes the project for the Central Theatre of Moscow designed in 1931 by Melnikov. It can be seen in *La Sfera e il Labirinto*, published in 1980, that there was an inflection in Tafuri's conceptualizations of the

French currents of Lucien Febvre, Nouvelle-Histoire, and Carlo Ginzburg's micro history.

Kenneth Frampton and a Critical Analysis of Architecture[5]

Another author selected for this research is the Englishman Kenneth Frampton, author of *Modern Architecture and the Critical Present* (1980), *Studies in Tectonic Culture* (1995), *American Masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labor, Work and Architecture* (2005), and a revised edition of *Modern Architecture: A Critical History* (2007), among others.

He draws on the work of Hannah Arendt and Paul Ricoeur in his essay 'Towards a critical regionalism', a text that announces the concept of critical regionalism and, later, the book *Studies in Tectonic Culture* (1995), in which he merges two aspects: the resistance of traditional cultures to the globalization process, and the affirmation of the materiality of architecture, in tectonics. Frampton says that after reading Arendt, he identified an opposition between the tectonic and the scenographic in architecture, in which the tectonic is the fundamental autonomy of the structure, and the scenographic is the representational aspect of the image.

However, it is in *Modern Architecture: A Critical History* that he presents critical analyses of certain theatres, such as the

5 Kenneth Frampton (1930 -) is a British architect, critic and historian. He is the Ware Professor of Architecture at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University, New York. He has lived in the United States since the mid-1980s, is the author of *Modern Architecture and the Critical Present* (1980), *Studies in Tectonic Culture* (1995), *American Masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labour, Work and Architecture* (2005), a revised edition of *Modern Architecture: A Critical History* (2007), among others. His latest book, edited by Lars Müller, is *A Genealogy of Modern Architecture: A Comparative Critical Analysis of Built Form* (2015).

Theatre of the Werkbund, which would be the last formulation of Van de Velde's 'form-force' aesthetic, built in 1914. Gustave Perret developed a peculiar style by beating Van de Velde in an architectural competition to design the Théâtre Champs Elysées with three auditoriums on different floors. In relation to another theatre by the Perret Brothers, the Théâtre de l' Exposition des Arts Décoratifs et Industriels, he praises the architects ´ structural creativity but disapproves of the façade solution.

Like most historians who focus on theatre architecture, Frampton examines Total Theater. In the chapter 'New Objectivity: Germany, Holland, Switzerland, 1923-33,' he considers the project designed for Erwin Piscator as the work that most inserts Gropius into the Neue Sachlichkeit movement.

Frampton's analysis of Totaltheater is very detailed, examining plans and models, in addition to statements by Gropius himself, and demonstrates his enthusiasm for the conception and adaptability of this theatrical building, in which the convertible auditorium was also equipped with a peripheral stage, where the action could take place around the audience. He expresses a contrary opinion in his analysis of the project for the competition of the Soviet Theatre of Kharkov in 1931, submitted by the Japanese architect Kavakita, which he criticizes mainly for not being a constructivist proposal nor for following Japanese traditions. He also analyses some theatres, such as the Theatre of the Werkbund, which would be the final formulation of Van de Velde's 'form-force' aesthetic, built in 1914. Gustave Perret developed a peculiar style by winning a dispute with Van de Velde to design the Théâtre Champs Elysées with three auditoriums on different floors. In another theatre by the Perret brothers, the Théâtre de l'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels, he praises the architects ´ structural creativity but disapproves of the façade solution.

Jean-Louis Cohen and the most contemporary[6] analyses

Unlike Tafuri and Frampton, historians who sometimes praise and sometimes criticize the Modern Movement, Cohen adopts a more plural stance, also looking at the architecture of Africa, Asia, and Latin America in addition to the architecture of the masters of modernity, expanding his analysis of very contemporary works. Cohen addresses projects and effectively constructed buildings, as well as the architects ´ theoretical productions from 1889 to the 21st century.

In the scope of theatrical architecture, Cohen analyses the Palau de la Musica Catalana (1905-1908) by Llouis Domenech i Montaner, praising the iron structure, the wide openings with stained glass, and his creativity, which he compares with that of Gaudi (Cohen, 2011, p.39). He investigates in detail Auguste Perret's Théatre des Champs Elysées, including the structural solution to house the three auditoriums on different floors. He also states that Perret was the most radical in exploring the potential of reinforced concrete (Cohen, 2011, p.50). In the chapter dealing with North American innovations, he briefly considers the Auditorium Building (1886-1889) by Adler and Sullivan, built inside an office building and hotel in Chicago (Cohen, 2011, p.57).

Cohen cites the Rhythmic Gymnastics School in Hellerau by the architect Heinrich Tessenow (Cohen, 2011, p.93), though without analysing it. However, in the chapter on German and Dutch Expressionism, he investigates the Grosses Schauspielhaus

6 Jean-Louis Cohen Paris (1949 -), was a Professor at Paris VIII University and holds the Sheldon H. Solow Chair at New York University. Creator of the museum and the Cité de l'Architecture research centre. He has published many articles and books such as the important *The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture* 1922-1932 (2007), *Architecture en Uniform: Projeter et construire pour la Seconde Guerre Mondiale* (2011), *The Future of Architecture Since 1889. A Worldwide History* (2011), and *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes* (2013).

by Hans Poelzig, which he considers as a counterpoint to Bruno Taut's proposals for transparency in architecture. Nevertheless, when looking at some Bauhaus proposals, he does not investigate Gropius' Totaltheater project (Cohen, 2011, pp. 114 and 156).

He claims that the golden polyhedron of the Philarmonie de Berlin, a project by Hans Scharoun (1956-1963), with its suspended foyers and boxes, revolutionized the conception of spaces for music, but that Jorn Utzon's Sydney Opera was the landmark from the beginning of the worldwide phenomenon of building cultural buildings as an urban attraction (Cohen, 2011, p.377).

After examining the records on the work of architectural historians, we found that the approach to an architecture specifically built for the performing arts and music is not much analysed. Indeed, more recently, it is theorists and historians of the theatre who have investigated theatrical spaces.

In contrast, some theatre historians have analysed performance space in contemporary times, such as Iain Mackintosh (1993) and Gay McAuley (1999), whose works are well-regarded, especially in the Anglo-Saxon world. However, within the theoretical and methodological scope of the research, three other theatre theorists were selected who have neo-Marxist roots and stand out in the historiography of 20th-century theatre architecture. The first is Marvin Carlson, who wrote *Places of Performance. The Semiotics of Theater Architecture* (1989) and was present at four lectures at Unirio when he gave lectures on 'The Changing Places of Performance' and 'An Iconic History of the Monumental Theatre' (2012, 2017, and 2022). In those occasions, he updated the concepts of theatre architecture up to the 21st century. He has also published *The Theater of the French Revolution* (1966) on the theatres built in the late 18th and early 19th centuries in France. Also examined is David Wiles and his study *A Short History of Western Performance Space* (2003). However, one of the most recent and in-depth historical studies on theatre architecture is that of Dorita Hannah, entitled *Event-Space. Theatre Architecture, and the Historical Avant-Garde* (2018). (Figure 2)

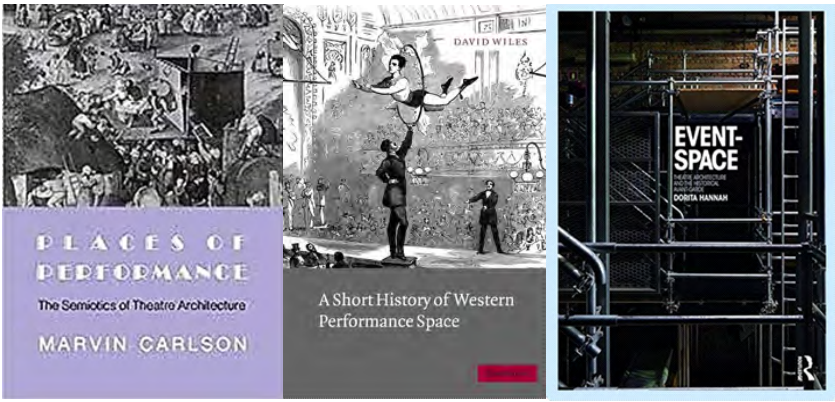


Figure 4.2 – Theatre historians whose works have been analysed. Reproduced by Evelyn Lima, 2021.

Marvin Carlson and the history of theatrical spaces in the light of semiology[7]

Places of Performance (1989), by Marvin Carlson, integrates the sociocultural, theatrical, and spatial aspects of theatre architecture from Ancient Greece to the end of the 20th century. He discusses the dimension of the theatrical event as a complex text over six chapters in which he analyses the architecture of the performing arts in different temporalities in light of semiotics, with numerous theoretical references to Roland Barthes (*Elements of Semiology* and *Sémiologie et urbanisme*) and Umberto Eco (*La struttura ausente*), among others.

7 Marvin Carlson (1935-) is an American theorist and historian, currently the Sidney E. Cohn Distinguished Professor at the City University of New York. His fruitful work mainly covers the history of theatre in Europe from the 18th to the 20th century. Among his numerous works, he published *Places of Performance. The Semiotics of Theater Architecture* (1989), and *The Theater of the French Revolution* (1966), which critically investigate buildings and other theatrical spaces in different temporalities.

Using methodologies borrowed from city theorists such as Lewis Munford and Kevin Lynch, as well as other semiologists, in the chapter 'The Urban Hub' Carlson examines the impact of the theatre building on complexes since Greco-Roman antiquity, based on Hegel's Aesthetics. Later he analyses'monument theatres' in several European cities, as well as Manaus Theatre and the Sydney Opera House. Carlson's reflections on the urban impacts of the Bastille Opera project, the Lincoln Center cultural complex in New York, and the National Theatrein Southbank London are very contemporary. He criticizes the complexes of several theatres in a single cultural enterprise recognizing that the former place of the Renaissance 'Prince' was replaced in these complexes by the economic interests of those who use theatre and culture as a symbol of real estate appreciation of the surroundings, like the Barbican Centre complex in London.

In the first chapter entitled 'The City as Theatre', Carlson examines the semiotics of spaces used for representations that transform the city into the theatre itself. Taking as a reference the royal entrances and the medieval theatrical spectacles that took place in public space, he discusses urban space, theatre architecture, and the 'found space' of the famous directors of the 20th century. He highlights, among others, the productions of Max Reinhardt, who, in 1920, directed the medieval drama Everyman, staged in the square in front of the Cathedral of Salzburg, and, in the 1930s, staged the Shakespearean play A Midsummer Night's Dream in a forest, and the Merchant of Venice, in a Venetian square, using the concept of Victor Hugo, who argued that space is a 'silent character' or a witness to events and that the best scenarios would be the place where historical or dramaturgical events would have taken place.

Carlson demonstrates in his conclusions that any identifiable spaces in the city can become spaces for staging, making it possible to add their own cultural and spatial connotations to the theatrical presentation. His contribution to the historiography of

theatre architecture was to have brought to light in the 1980s the displacement and experimentalism of contemporary directors.

Despite the countless projects for the construction of theatres, including in the 21st century, many theatre directors decided to stage their performances in old abandoned structures, in forests and deserts, in apartments and cafeterias, or even on the street, expanding the notion of theatrical space to the Certeaudian concept of 'practiced place' as a tactic to transform the culture industry's general state-imposed strategies. In the lectures he gave in Rio de Janeiro in 2012 and 2017, Carlson discussed the contemporary transformations that have taken place in the theatrical space, consisting of 'found spaces' and site-specifics, exemplified in analyses of theatre groups of various nationalities.

David Wiles and the investigation of 'found spaces' in historiography[8]

In 2003, David Wiles published *A Short History of Western Performance Spaces*, in which he examined theatre buildings from Greece and Rome to contemporary times, but also 'found spaces' such as churches, streets, bars, and galleries that came to expand the possibilities of staging in the current theatre. Although Wiles is not an architect, he presents a detailed historical survey based on studies of space by the philosophers Henri Lefebvre (*La Production de L'espace*, 1974) and Michel Foucault (*Des espaces autres*, 1967). In defending that 'space' has an *actant* function in

8 David Wiles is Professor Emeritus at the University of Exeter, and a fellow at Wolfson College, Oxford. He is a member of the Historiography of Theatre Working Group of the International Federation of Theatre Research. Among other works, he wrote *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* (1997), in which he is dedicated to the study of theatrical space in classical antiquity, and *A Short History of Western Performance Space* (2003), which examines theatre space, in particular the relationship between of the stage-audience configurations and the possible meanings that these configurations imprint on the Western artistic tradition.

performance, Wiles relies on Lefebvre's concept that 'space is social and the architectural object is conjoined inseparably to the audience as subject' (Lefèbvre *apud* Wiles, 2003, 205). Wiles discusses different spaces appropriated for theatre in different temporalities and demonstrates that Western cultures invariably construct theatre buildings to emphasize specific values.

One of the reasons for choosing this theorist as a primary source is that Wiles emphasizes the cultural context in which each theatrical typology has been created – a fundamental issue for the proposed research. Wiles divides his study into seven types of space: Sacred, Processional, Public, and Sympotic, followed by chapters on 'The Cosmic Circle', 'The Cave', and the final chapter 'The Empty Space' entirely devoted to investigating the theatrical spaces of the 19th century. Concerning the Modern Movement, the author considers that 'Theatre Architecture turned out to be one of the modernism´s greatest failures, flexible, versatile theatres stripped of social messages proving a conceptual impossibility' (Wiles, 2003, 22). He points out that the '*machine à jouer'* proved to be as chimerical as Le Corbusier's 'machine à vivre' (Wiles, 2003, 22).

By observing the evolution of theatrical configurations from Vitruvius, Wiles details his review of the theatre building during the Renaissance, Neoclassical, and Romantic periods until the establishment of the scenic box of the Italian theatre with artificial lighting and comfortably seated spectators, a situation still present in almost every theatre in London West End. Like the director and theorist Mike Pearson, who defends shows that bring together 'place, performance, and audience,' Wiles also does not accept that 'staging' and 'space' are separate entities and does not believe that a given production remains the same, as an ontological constant, regardless of when and where it is performed. Wiles argues that performance space and theatrical events cannot be separated from each other, and space determines the nature and meaning of any event at least as significantly as vice-versa and criticizes historians for whom theatrical space is simply a frame

into which the play can be placed and removed without altering the performance experience. When attacking linear history, the theorist argues that knowledge of the theatre building past can give greater flexibility to directors, performers, and spectators, freeing them from pre-established concepts and valuing other spaces not specifically designed for the theatre.

Throughout his book, Wiles makes several neo-Marxist observations about the different types of theatrical space depending on various social structures. He explicitly investigates the different typologies from the audience's point of view. Wiles' methodological process presents innovative genealogies of interrelated ideas that sometimes lead to the long-term compaction of historical time which blurred cultural distinctions. However, as this article has a time frame from the 20th century onwards, there are no conflicting observations. It is worth emphasizing that among theatre historians, Wiles and Carlson stand out for defending that the theatre space is more relevant to the History of Theatre than the dramaturgical text presented on an Italian stage.

Three attitudes towards the theatre building – Dorita Hannah´s contribution[9]

The most recent selected work is Dorita Hannah´s *Event-Space. Theater Architecture and the Historical Avant-Garde*, in which she examines the convergences and divergences between the historical avant-gardes of theatre and the simultaneous avant-

9 Dorita Hannah is Adjunct Professor at the University of Tasmania (Australia). She is the author of numerous articles and the book *Event-Space. Theater Architecture and the Historical Avant-Garde 1872-2018* (2019). Hannah investigates the convergences and divergences between the historical avant-gardes of theatre and the simultaneous avant-gardes of architecture, using Nietzschean methodology and transforming the Deleuzian objective - as an object-event - into an abject, in order to propose new forms of theatrical space, aligned with the action of *theavant-garde*.

gardes of architecture, using the Nietzschean methodology and transforming Deleuzian "objective" – as an object-event – into an 'abject', to propose new ways of analysing the theatrical space, aligned with the action of the avant-gardes.

Hannah identifies three attitudes towards performance space that emerged between 1872 and 1947, calling them 'absolute', 'abstract', and 'abject', in correspondence with Symbolism, Constructivism, and Surrealism. She further considers that the traditional theatre building of the 19th century is no longer consistent with technological achievements and that the space of performance should not be considered as part of the event, but the event itself.

Using Lefebvre's terminology for the concept of 'Absolute Space', Hannah explores the atmospheric landscapes of scenographers Craig and Appia. She argues that the scene proposed by Craig echoed Appia's scenographic proposals that were reinterpreted in the final quarter of the 20th century by Robert Wilson's *Theater of Images* and *Empty Space* (1965) – a famous book by Peter Brook-, whose effects can be seen at the Bouffes du Nord Theatre in Paris. She includes in this category of theatrical space Hellerau Theatre, established by Appia in Dresden in 1911. However, it is in the 'Abject Space' that Hannah, based on the concepts of Artaud and Bataille, expressed physical revolt against rationalist architecture, mainly due to the absence of a harmonious relationship with the visceral and unconscious body, signals the failure of utopian projects, both in architecture and in the theatre, a position also shared by Tafuri in *The Sphere and the Labyrinth* (1980).

In summary, Hannah's contribution to the historiography of theatrical architecture is to have created classifications based on solid studies by philosophers and theorists to enable the three spatial models for performance, namely Craig and Appia's 'Absolute Space'; the ' Abstract Space', represented by the Totaltheater by

Gropius and the 'Abject Space' inspired by Artaud and Bataille which results in unusual analyses of contemporary theatres.

Hannah defends a more ephemeral theatre architecture, aiming at an eventful character, emphasizing that current architecture is more visceral, more sensorial. She also identifies the use of this 'Abject-Space' in the project of Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, by Tschumi (1996), also a defender of the event-space, among the many other examples she analyses, such as the Teatro Oficina, designed by Lina Bo Bardi and Edson Elito in São Paulo, the Centro Cultural Humanidade 2012, by Carla Juaçaba in partnership with the set designer Bia Lessa, and the Hannah Playhouse in Wellington, New Zealand, designed by James Beard. All these examples transformed the theatrical place in 'event-space'.

Confronting architecture and philosophy, Hannah demonstrates that space is also performative, active, and dynamic in both theatrical and social, and political events. In addition to Nietzsche, she uses theoretical contributions from Lefebvre, Tafuri, and Tschumi, to propose a new classification for the history of theatrical architecture.

Conclusion

Based on Certeau's historiographical concepts, this research aimed to analyse the methodological and ideological processes of three architectural historians and three theatre theorists who have addressed the theme in some way, and indifferent theoretical contributions, to argue that the historiography of modern and contemporary theatre architecture is still incipient among architectural historians. Comparing the historiographical works investigated, it is clear that the project for the Totaltheater conceived by Gropius in 1927, with transformable stages according to the staged shows – but never built – , is the most investigated. It was found that Frampton (1980) made laudatory criticisms of the project, considering that Gropius had in mind the technique

and the mastery of the machine to allow the directors different types of shows, integrating stage and audience, which was an innovation at the time. But Cohen does not dwell on this project.

When criticizing the Modern Movement, Tafuri makes a very negative analysis of Totaltheater, stating that Piscator wanted an alternative to reality when he asked Gropius for his mechanized theatre. The negative approach concerning some buildings of the Modern Movement also appears in theatre theorists such as Wiles and Hannah, the former criticizing the *'machine à jouer'*which removes the theatre from reality because of so many mechanisms are employed, and Hannah, who considers the theatresanalysed in this period as examples of 'Abstract Space', devoid of the human and visceral dimension of the theatre.

Carlson and Hannah analyse the new possibilities of 'places for performance' that move away from the traditional theatre building. Carlson, with the methodological contribution of semiology, recognises alternative spaces for the performing arts alongside large theatre complexes, of which he is critical. Hannah positively evaluated some buildings that she classified as ' Abject Space' as this allows them to be associated with the 'event-space' to house productions and performances in contemporary times.

In the English edition of *Progetto and Utopia* (1973), addressing the history of architecture in general, Tafuri argues that the argument of the historian can now be developed based on analysis and documentation, not just 'principles', and argues for a complex field of research, in which historians need to disagree and provoke, and not just treat objects and themes in a summary way. He emphatically criticizes the myths implemented about Functionalism in the early histories of 20th-century architecture, such as the operative criticism of authors like Bruno Zevi and Leonardo Benevolo.

Although Tafuri and Frampton have analysed projects for building theatresby the Modern Movement, there is a lack of references to theatre architecture in the second half of the 20th-

century, when the history of theatre underwent a radical revision with the advent of staging on 'found spaces'. Cohen has analysed a greater number, although his analysis of theatre architecture does not go beyond the Sydney Opera House. On the other hand, such spaces were widely discussed by Carlson – based on studies of Barthes' semiology and Lynch's environmental psychology, Wiles, based on Lefebvre and Foucault and Hannah, based on concepts by Nietzsche and Tschumi.

References

Carlson, Marvin. 2012. "The Changing Places of Performance". Conferência pronunciada no Second International Conference Architecture, Theatre and Culture na Unirio em agosto 2012.

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

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

Certeau, Michel de. 1982 [1975]. "A operação historiográfica" in *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, p. 56-108.

Certeau, Michel de. 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer, Petrópolis: Vozes.

Frampton, Kenneth. 2007 [1980] *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson.

Hannah, Dorita. 2019. *Event-Space*. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde. Londres e Nova York: Routledge.

Lima, Evelyn F. W. 2020. Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente. *Art Cultura* (UFU), v. 22, p. 48-74.

Lima, Evelyn F.W et al. 2017. Documentário *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CAU/RJ.

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

Mcauley, Gay. 1999. *Space in Performance*: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mackintosh, Iain. 1993. *Actor, Audience and Architecture*, *Theatre: Concepts*, Routledge, London,.

Pearson, Mike; Shanks, Michael. 2001. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge.

Tafuri, Manfredo. 1975. *Architettura e storiografia.* Una proposta di metodo. Arte Veneta XXIX. Trad. Luis Fabio Antonioli; revisão: Adalberto Retto e José Lira, p. 20. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.pdf. Acesso em 5 mar. 2020.

Tafuri, Manfredo. 1987 [1980]. "The Stage as 'Virtual City': From Fuchs to the Totaltheater", pp. 95-117.

Tafuri, Manfredo. 1969. "Per una critica dell'ideologia architettonica", *Contropiano, Materiali marxisti,* n. 1, p. 31-79, artigo analisado por MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica. *Scienza & Politica*. Vol. XXV, no 47, 2012, pp. 107-133.

Tafuri, Manfredo. 1973. *Progetto e utopia*: architettura e sviluppo capitalístico. Bari: Laterza.

Tafuri, Manfredo. 1987. *The Sphere and the Labyrinth* – Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's. London (UK) Cambridge (USA): MIT Press.

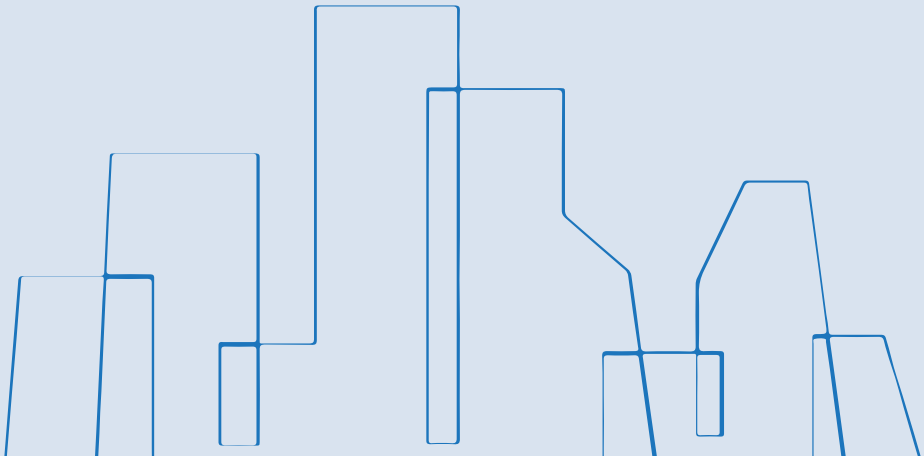
Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

5

TWO PROJECTS FOR THE LYRICO THEATER OF RIO DE JANEIRO IN THE ARCHIVES OF THE RESEARCH AND DOCUMENTATION CENTER (NPD/FAUUFRJ)[10]

Niuxa Dias Drago

10 This article was only possible with the collaboration of Priscilla Peixoto and Ana Paula Polizzo, professors and researchers from *Laboratório de Narrativas em Arquitetura* (LANA/PROARQ). It is dedicated to the archivist João Cláudio Parucher (in memoriam) who assisted me to access the documents of the Theatro Lyrico collection in NPD-FAU-UFRJ



On 12 November 1857 the Council of Ministers of the Brazilian Empire announced a competition for a project for the "construction of a theatre building for *Praça da Aclamação* [Acclamation Square]" (*Jornal do Commercio*, 11/13/1857, p.1). This was probably the first public architectural competition in Brazil and was created in agreement with the *Academia de Bellas-Artes*, which was responsible for judging the projects. Among the requirements of the competition was that the theatre had to occupy an area measuring 95.7m x 132m in a location that was identified in a plan to be delivered to interested parties. Unfortunately, it was inaccurately described in the public notice. This resulted in the disqualification of no less than 18 of the competing projects! It seems that the lotwas inside the block between *Morro do Senado* and *Praça da Aclamação*, but some pre-existing constructions were maintained on both sides of the block. This is why various of these taking part allowed for side streets leading to these houses, resulting in the non-occupancy of the entire width of the lot, meaning that "the side façades did not disappear", as the competition regulations stipulated.

In addition to being an auditorium, it also had to accommodate music and dance companies, which meant that a large number of rooms, storerooms and all the needs of a national theatre were required. Moreover, this was to be permanently maintained at the expense of the Empire. It was also meant to have modern machinery, gas lighting, and be adapted to the climate, adopting "means of purifying and refreshing the air in the room". A fire prevention system was also required, as well as a room up to 20.6 m in diameter with five rows of boxes, that is, one more than in the *Imperial Theatro São Pedro de Alcântara* (Lima and Cardoso, 2010, p.82). The number of spectators is not indicated, but given the dimensions required for the room, we estimate between 1200 and 1500 spectators could fit between the orchestra and the boxes. The size of the room demonstrates a theatre compatible with the size of *Theatro de São Pedro*. There was to be an Imperial box at the back of the room and another attached to the proscenium,

both with an exclusive entrance, "rest room, house for tea, and refreshment service, and the necessary facilities".

Besides housing the municipal government, the National Senate, and the Royal Museum, *Campo da Aclamação* was also the location of the former Palace. This was built in 1818 for the Coronation of King João VI as sovereign of the United Kingdom of Portugal, Brazil and the Algarve. Later, the same palace served for the Acclamation of D. Pedro I (1822) and for his enactment of the 1824 Constitution (Sisson, 2008, p.53). Burnt down in 1841, the Palace faced the *Campo*, and this location may have motivated one of the requirements of the public competition: the new theatre was supposed to house "lyric operas, ballets, pantomimes and *public festivities*". This vast and significant program for the exhibition of Imperial Power together with public events, sought to integrate the internal space of the theatre to the public space of *Praça da Aclamação*, and reinforces its vocation as the great representative space of Monarchical Brazil.

On 23 March 1859 three proposals for the competition were classified. First place was awarded to the German architect based in Brazil Gustav Waehneldt[11] (under the anagram "*suum cuique*"), second place to William John Green and Louis De Ville (under the anagram "*Urbis decori, civium usui*"), London-based architects, and 3rd place to Samuel Sloan[12] (under the anagram "*Giocondo*"), an architect from Philadelphia. The result evaluated seven other

11 Karl Friederich Gustave Waehneldt (1830-1873) was a Prussian architect based in Brazil. He designed the houses of the Barão de Nova Friburgo, including Palácio do Catete, and was the architect responsible for first building in Central do Brasil Railway station.

12 Unlike the architects who won second place, an Irishman and a Frenchman, about whom it is not possible to find much information, Samuel Sloan (1815-1884), who won third place in the competition, is one of the most important north American architects of the mid-19th century, fruitful as a designer and writer of books on architecture. He designed several churches, banks, and residences and he became the first architect specialized in asylum architecture in the United States.

unclassified projects and justified the disqualification of the other eighteen projects presented, for not being adequate to the article referring to the dimensions and implantation of the theatre. The contestants identified themselves by anagram and the envelope with the real identity was only opened for the first three places, which does not allow us to know who the authors of the projects existing today in the NPD are.

John Green and De Ville's design is criticised because in the so-called Horseshoe Room has "the proscenium [is] too tight". In terms of construction, it "required an underground excavation of 42 palms [almost 10m]", which the jury considered "extremely difficult to build and maintain in Rio de Janeiro". Furthermore, "the façades were too overloaded with ornaments and statues". In addition to a façade with "numerous and expensive ornaments", the main defect of Samuel Sloan's project, according to the jury, was "3rd and 5th box orders without divisions and with a general bench, against the *uses in the country*". In the comments on the other seven projects, the observations of decorative and expensive exaggeration on the façades, and the existence of seats in the stalls or without separation in the boxes, which would go against the customs of the Brazilian court theatres, are repeated. Considering the European custom of using stalls in the higher orders or above the royal box[13], it is not surprising that the first prize was won by an architect based in Brazil who was aware of the "uses in the country".

13 Consulting the mid-19th century theatres on the platform https://www.theatre-architecture.eu/ we can see that the use of stalls in the "heavens", or upper order, was common to practically all French theatres. At the Vienna Opera Theatre, which resulted from a competition opened in the same year as the competition for the Brazilian theatre, the stalls occupy the 4th and 5th orders. In the Imperial Theatre of Saint Petersburg, renovated in 1856, they are present in all orders above the Imperial box, occupying the entire central part of the curve of the room, as well as in the Teatro Sólis in Montevideo, inaugurated in 1856, one year before the launch of the Brazilian public competition.

The only restriction the jury imposed on the winning project was that "the commission would value it more if it did not have a cylindrical façade". However, the photo of the model of Waehneldt's Theatre, housed in the Brazilian National Library, shows that this is only the upper and recessed part of the front façade. This slight suggestion of the room's curve was already considered harmful to the building's image of dignity, in addition to introducing an asymmetry in the composition.

Michael Gnehm (2017) has analysed the disqualified project no. 9, by the architect Gottfried Semper. Gnehm highlights that the architectural issue that weighed on the selection was the suitability of combining aspects of the "palace-type" and "theatre-type", which made relevant external elements such as the loggias, the Emperor's balcony, and the cylindrical façades that characterized the theatres of the second half of the 19th century, especially Semper's own projects for Dresden and Munich. The volumetric expression of an assembly did not correspond to the desire of the judging committee, as evidenced by the comment on the winning project and the image of the second placed project, a building with a rigidly symmetrical and rectilinear volume, where not even the stage box insinuated imbalance.

The competition drawings under the care of the Documentation and Research Centre at FAUUFRJ are identified by the anagrams "*Astrea*" and "*Tiber Albus*". The drawings have notations and memorials in Italian and are not among the projects received and analysed by the commission. Despite this, it can be stated, both in terms of origin and characteristics, that the projects were intended to fulfil technical and symbolic aspects required by the 1857 public competition. The drawings, consulted on 19 November 2019, were made in ink on canson paper and are on average 1.5 meters wide.

The "*Astrea*" dossier includes a ten-page memorial and nine drawing boards. From the list of the content presented in the memorial, we know that it was composed of 10 boards, and that the

"double-scale section to decoration of the room" was not part of the dossier delivered to the NPD. The other nine drawings include three plans, two façades, two sections, and two drawings that we did not get to consult: one for the curtain and one for the ceiling decoration. The "*Tiber Albus*" dossier is much smaller, consisting only of two plans, one section, one façade, and a board composed of the caption list and six detailed drawings –three of stage mechanisms and three of external and internal balconies. The design of the façade uses shadows to reinforce the representation of the curvature, as the entire building is a large oval volume.

The author of "*Astrea*" would have been disqualified because he, too, occupied the entire lot. However, the simple volumetry and the austere façadeswould have pleased the jury. The room and scenic box were covered by the same gable roof, contributing to the strict symmetry of the building. The ground floor was surrounded by a peristyle in arcades that generates, on top of it, a continuous gallery around the building, sometimes covered, sometimes open, and accessible from the floor of the Imperial Box. On the pediment of the central portico, the sculptural set of a classic *quadriga* stands out.

The plans are strictly symmetrical in relation to the longitudinal axis that unites the Emperor's rooms and represents his organizing power. This axis crosses the port-cochere of the main portico and enters the hall with four columns which give access to the exclusive stairs of the Imperial Family. Behind the stairwell, an alternative access is formed by a route for the Imperial carriage that crosses the building lengthwise and could leave the Emperor directly inside the complex. Going up, the Emperor would have access to his main box or to the set of five halls with an exit to the balcony on the main façade, from where he could appear to the crowd in *Praça da Aclamação*.

There were two service stairwells at the back of the stage, two on each side of the building – one for the non-noble boxes and another for the rehearsal rooms and the proscenium boxes

– and three at the front of the theatre – one for the Emperor and two for service. There are also stairs that connect the levels of the balconies inside the concert hall. In turn, this demonstrates that the architect dominated the hierarchies represented in the theatrical type developed in the 18th and 19th centuries, which is expressed through circulation and sectorization. He points out, in the memorial, the need for this distinction:

> In some countries, especially in France, a mix of stalls and boxes was introduced, alternating these and those in different ways, but the theatre is a place to see, and not only to see the production that is being presented, but also the people who form the meeting, and these as distinctly as possible. That is why this system has always been preserved in Italy, that is, of an audience or room with several orders of boxes one above the other. It is really the most beautiful of the systems that I have known so far, because one class of people is better distinguished from others and because the spectators, especially the fair sex, best show their toilets. That is why I chose to adopt this system in my project, because for me it is the most appropriate for a Court where the pomp is certainly not inferior to other European countries[14].

14 Originally: "*In alcuni paese, specialmente nella Francia, s'introdusse poi un misto de gradinate e de palchi allenando queste i a quelle in varie fogge ma il teatro è luogo per vedere e non solo la produzione che vi si rappresenta ma eziandio le persone che ne formano la riunione, e queste quanto più se può distintamente è perciò se mi è lento il dire quelle che conservò sempre l'Italia il sistema cioè di una platea o sala con vari ordine di palchi uno sull'altro, i invero il più bello dei sistemi ché sin quel abbia veduti e perché meglio viene distinta una classe di persone dalle altra e perché più bella mostra fanno così di se gli spettatori ed in specie il gentil sesso che fa pompa di belle tolette. È per questo appunto che vollei adottare nel mio progetto questo sistema perché par me il più proprio ancora per una Corte dove il fasto non è certamente inferiore ad altre paese del Europa*". Astrea Project memorial, page 2. Manuscript, not signed, dated Rome, 07/17/1858. Theatro Lyrico collection. NPD FAU-UFRJ. Consulted in 05/03/2021.

The architect endeavoured to clarify the technical issues related to the thermal comfort of the room, the machinery and resources of the stage and the lighting. He describes the system used in the Roman baths, which can be used to spread both hot and fresh air through the room, through ducts built into the floor.

> [...] at the bottom of the floor of this room, a slightly concave marble cup will be made on which a water faucet falls which, when falling, triggers and generates the winds that escape through the radiator pipes, exiting through the many holes that will be placed, as described, in the different environments.[15]

On the floor plan, glued to the wall of the room, on both sides, oval chambers with water can be identified, connected to rooms with an oven. Although the key has been lost, we believe that they are the chambers intended to generate the hot or fresh air that would enter through the built-in ducts. Two other water reservoirs on the sides of the scenic box are intended for firefighting.[16] Regarding lighting, the architect justifies the absence of the central chandelier, because, according to him, the light distributed in lamps around the last order makes the room brighter and does not compete so much with other spots that will be created at lower levels of the room.[17]

---

15 Originally: *"(…) quindi nel basso sul pavimento di questa camera si praticherà una tazza di marmo poco concava sulla quale si lascia cadere un rubinetto di acqua, la quale cadendo sprigiona e genera le venti da vanno a sfuggire per le condutture dei caloriferi sortendo per li molti fori da praticarsi come si disse nei diversi ambienti."* (idem, p.5)

16 From the project memorial: *"Due grande conserve di acqua sono al lato del palco scenico, le quale servono ad estinguere il fuoco in caso d'incendio, tenendo sempre le necessarie pompe"* (ibidem)

17 *"L'illuminazione della Sala del Teatro è disposta nell'ultim'ordine in giro, onde sia tolto l'incomodo del Lampadario nel mezzo, e perché rifletta più chiara e meno male sta la luce nel basso per l'incrociamento dei raggi luminosi."* (idem, p.8)

The stage box and the basement of the audience are detailed in the cross section (Fig. 1) and on the ground floor plan (with the floor cut to reveal the wooden structure). The proscenium is equipped with a pit for an orchestra and a prompt-box. An ingenious mechanism of levers, supported by two axes parallel to the proscenium under the floor of the audience, can invert its inclination and make it a continuation of the floor of the stage. Thus, the room and stage become a single large public ballroom, as requested in the public competition.

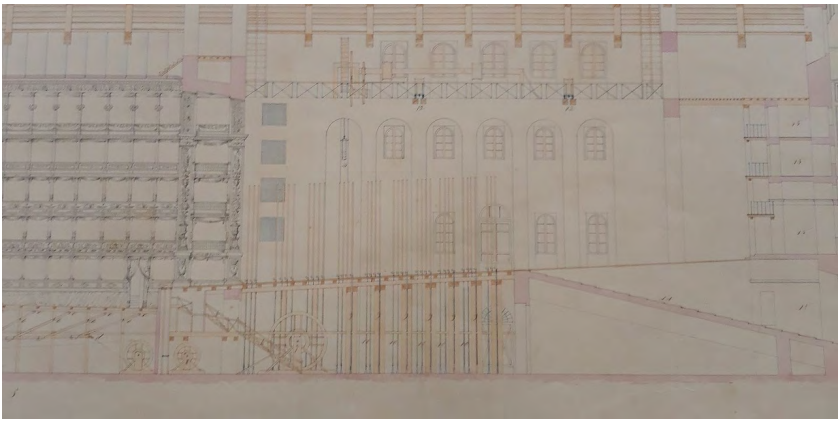


Figure 1 - "Astrea" project. Detail of the cross-section, showing the basement of the audience and the scenic box. 1858. Source: Research and Documentation Center at FAUUFRJ, Theatro Lyrico collection (photo Niuxa Drago)

The floor plan of the stage allows the trapdoors and the sliding rails to be visualized. By the depth of the basement, in addition to the absence of warp, it is understood that all the exchange of scenarios, as well as most of the appearance and disappearance effects came from the basement. The weight, the pulleys, and the two bridges provided at the top were probably used only for scenic flight purposes, and to support pulleys that lifted objects from the hold.

The back half of the scenic box is left for movement, for *corps de ballet* and material for large productions. A *cordonata*, a sloping

bridge with shallow steps, leads from the background courtyards to centre stage. This *cordonata*, as well as the courtyards, with stalls and water tanks, were designed for horses that could either be stage animals or used backstage to lift weights by pulling ropes.

Although the key of the plans is lost, it is understood that the four floors of rooms at the back of the scenic box are the dressing rooms (48 in total), while the rooms open to the side façades form the annexes required for the music and dance companies. At the back, above the service entrances and behind the horses' yard, two large rooms (the largest in the complex) are reserved for the work of scenographers.

The architect involved in the "Tiber Albus" project would be, like in "*Astrea*", disqualified, as his building is 120m x 70m in axis, leaving a distance of a few meters to the limits of the lot. Moreover, the very original plan is oval, crossed by a parabolic curved path for the Imperial carriage, which can pass through the ground floor of the building behind the Imperial Stairs, the same solution seen in "*Astrea*". The continuous curved façades are interrupted by rectilinear porticos. Furthermore, the porticos of the longer side façades are composed of 36 columns divided into three superimposed orders according to the neoclassical custom: Doric, Ionic, and Corinthian. The porticos are crowned by a balustrade with statues that surround a large, uncovered terrace surrounding the central core, corresponding to the concert hall and scenic box. The back portico is made up of six Doric type columns, which support an uncovered balcony and give access to the café lounge. The one on the main façade features a Triumphal Arch motif and classical sculptures. It is surmounted by a figure of the emperor under a canopy with a crown at the top. The rest of the ornamentation is limited to pilasters of the three superimposed orders.

In the same way as "*Astrea*", "*Tiber Albus*" makes use of the galleries around the entire perimeter of the building to soften the temperatures inside the theatre. In the project the architect

does not propose any type of system to force heating or cooling but, when explaining the option for the room ceiling, he seeks to combine two advantages of using metal trusses instead of wooden beams:

> A ceiling formed by double interlocking iron trusses with cavity for air storage, which changes compartment through perforations in the plane of the ceiling formed by copper plates, to prevent fires[18]

The ceiling of the room is prepared for exhaustion through holes that lead to the terrace with open arcades, and the entire structure – metal trusses and copper ceiling – is fire resistant. In addition, the architect maintained the option for the central chandelier, powered by gas, which, as shown in the only section of the project, has an exhaust pipe.

The option for the oval composition creates trapezoidal halls and triangular prisms and stairs, in addition to patios (*cortilli*) of irregular geometry. Also added are rounded and octagonal halls, in a spatially complex succession of halls, stairs, and corridors. The architect seems to be more concerned with the safety of the Imperial Family, inserting stairs and secret rooms that lead directly to the infantry military barracks that occupy the rooms next to the Imperial entrance, on the ground floor.

Horse access was also foreseen, through four *cordonatas*, two to the basement of the audience and two to the basement of the stage. These are connected to the infantry barracks. In the only section of the project, the scenic machinery is not portrayed, despite the stage box being endowed with five floors of balconies.

---

18 Originally: *"Copertura formata a catene di ferro a doppio meccanismo con intercapedine per la conserva dell'aria, cambiando i compartimenti mediante trafori nel piano del soffitto formato di lamine di rame, per evitare gl'incendi"* n. 23 of the legend list. Tiber Albus project, board CTL003. Theatro Lyrico collection. NPD FAU-UFRJ.

The only mechanism illustrated is the one that promotes the alignment of the floor of the audience with the floor of the stage, for popular dances. In this case, the mechanism is composed of a large threaded axle, which, if "unscrewed", raises the floor of the audience:

> A mechanism formed by a movable screw and a fixed nut inside a barrel with spokes to communicate with the uniform movement given by the vertical cog wheel powered by muscle force, to raise the plane of the audience to that of the stage in popular parties.[19]

At the monumental entrance destined for the Imperial Family, where a mirrored hall is articulated with others decorated with fountains, statues and gardens, attention is drawn to the narrow and steep semi-circular staircase without any landing, to cover the entire height up to the level of the Imperial box. The staircase does not do justice to the most reserved spaces of the theatre, despite being original, as well as the general composition of the set.

The solution of the concert hall respects the "uses in the country", with the five orders composed entirely of boxes, but the architect inserts two smaller theatres, on the sides, for the "philharmonic" and "philo-dramatic", maintaining the symmetry of the whole. He proposes a "Theatro ad uso degli antichi greci per la filarmonica" and a "Theatro ad uso degli antichi romani per la filodrammatica" (Fig.2). In these, although there is a difference between the depth of the stage and the curvature of the room (semi-circular in the "Roman" and flattened in the "Greek"), the orders of boxes disappear and the audience sits in the semi-circle of the orchestra or in stalls arranged around it – with the

19 Originally: *"Meccanismo formato a vite mobile e madrevite fissa entro un barile con raggi aleve per communicare ad moto uniforme dato dalla mota dentata verticale mossa da forza musculare, per abiare el piano di platea all'altro del palco scenico nelle fete popolari"*

exception of the Emperor, who had a box in the centre, at the top of the stalls. While fulfilling the requirements for the main room, it was sought to introduce more intimate rooms where the pomp was removed and hierarchy softened.

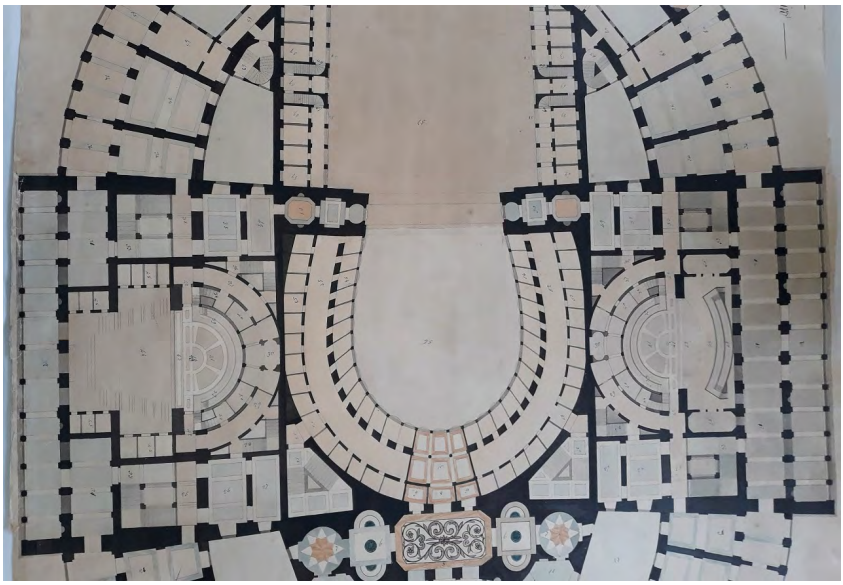


Figure 2 – "Tiber Albus" Project, detail of the noble order floor plan, showing the main theatre and the theatres reserved for philharmonic and philodramatic performances. 1858. Source: Research and Documentation Center at FAU-UFRJ, Theatro Lyrico collection (photo Priscilla Peixoto)

There are only three detailed drawings of the stage mechanisms. One of them shows a half plan of the stage with the arrangement of the rails to slide the legs (*quinte*), allowing the effect of perspective to be perceived, with the number of rails in each group increasing and the distance between them decreasing at the back of the stage. A second detail shows, in plan, how the train wheels fit into the metal rails. The third detail shows, in elevation, how the rails move with the rotation of a lever that is installed in the backstage. The mechanism causes the rails to tilt

in or out of the stage, causing the legs to slide smoothly into or out of the stage.

Conclusion

As a representative type of European culture, the theatre building was also "the space of social representation, the place and sign of incorporation and implementation of the transversal project of western modernity". (Díaz, 2019, p.19) Although the Theatro Lyrico was never built, the analysis of the documents addresses relevant aspects for understanding the ideas about the theatrical building in the mid-19th century Brazil.

When the São Carlos Theatre was built in Lisbon, at the end of the 18th century, the Portuguese nobility sought to respond to Jacobin threats by sharing their space with the bourgeoisie. In the great theatre of the Portuguese capital,

> the access 'of the various social classes without disdain for the nobility or shyness of those who did not belong to it' was one of the means found by the Intendency for the Police to try to dominate possible political challenges to the absolutist regime on Portuguese lands." (Meirelles, 2017, p.143)

With the same aims, D. João VI had come to Brazil in the context of the wars in Spanish America and prevented it from joining its American neighbours in their republican independence. Representations of the Court were an important instrument for the feeling of participation of Brazilian society in absolutist European culture. The theatre was a privileged space for the acclamation events of the nobility and Campo de Santana also hosted many of these performances, such as the wedding of Princess Maria Tereza, for which a large amphitheatre was erected there. (idem, p.191)

In the middle of the 19th century, conflicts between the only empire in the Americas and the various republics in the continent had already begun. In the internal context, the Imperial government was criticized for maintaining foreign theatre companies, especially Italian ones, and the Theatro Lyrico competition was perhaps the last effort to provide Rio with a space where the Empire could represent the construction of its own identity, heir of the "European civilizing culture". There is a clear paradox between technical modernity, represented by gas lighting, the introduction of metal parts in the roof structure and scenic mechanisms, and the rigid hierarchy reflecting the customs of slavery nobility, aspects that also explain the ostensible security that accompanies the Imperial entourage, especially in the "*Tiber Albus*" project.

Regarding the architectural composition, the distance between the projects can be noted: both tied by the symmetry axis required in the public competition, but very different compositions. These are representative proposals of the dichotomy embodied by the Grand Theatre of Opera and presented in Gnehm's analysis: between the palatial model represented by "*Astrea*" and the circular model that reflected the assembly, represented by "*Tiber Albus*", the jury would prefer the first. But the growing economic difficulties of the Empire, aggravated by wars in the south of the continent, coffee crises, and epidemics in the second half of the century pushed aside the priority of building a theatre, leaving this for the First Republic, when the representations were already different. We only have the documents to understand the political and cultural representations implicit in the spectacular spaces dreamed of by the heralds of the Empire's culture.

References

Díaz, Alberto Prado. 2019. "El Teatro en Sudamérica: la memoria cultural del capital en la consolidación de las ciudades del siglo XIX". In: *ARQUISUR – Asociación de Escuelas y Facultades*

Públicas de Arquitectura de América del Sur. Campinas: Galoá. Available from: <https://proceedings.science/arquisur-2019/papers/el-teatro-en-sudamerica-la-memoria-cultural-del-capital-en-la-consolidacion-de-las-ciudades-del-siglo-xix-?lang=en>.

Gnehm, Michael. 2017. "Tropical Opulence: Tio de Janeir's Theatre Competition of 1857" In: *New Worlds:* Frontiers, Inclusion, Utopias. Edited by Claudia Mattos Avolese and Roberto Conduru, 146-164. São Paulo: Comité International de l'Histoire de l'Art, Comitê Brasileiro de História da Arte.

Lima, Evelyn Furquim Werneck; Cardoso, Ricardo José Brugger. 2010. *Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa, FAPERJ.

Meirelles, Juliana Gesuelli. 2017. *Política e Cultura no governo de D. João VI*. Imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821). São Bernardo do Campo: Editora UFABC.

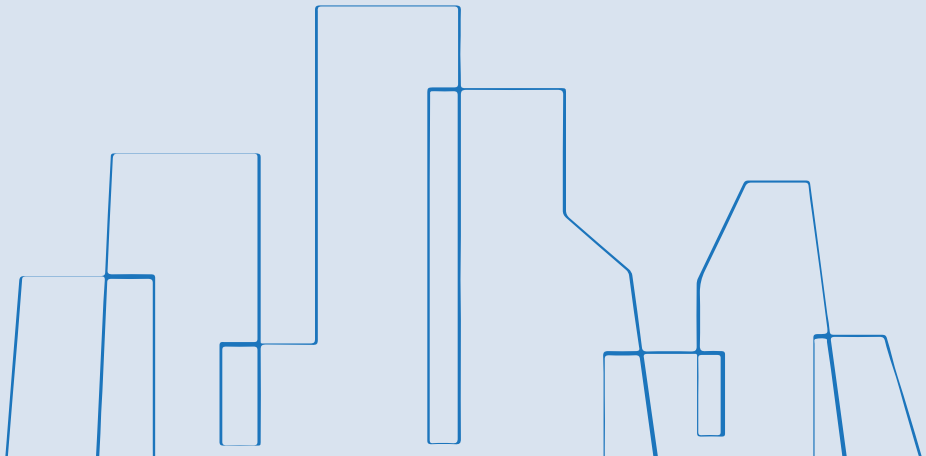
Schwarz, Lilia Moritz. 1998. *As Barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras.

Sisson, Rachel. 2008. *Espaço e Poder*. Os três centros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arco.

6

FLÁVIO DE CARVALHO'S RESIDENCE: A WORK OF LIVING ART

Carolina Lyra



This article presents a study of the poetics of Flávio de Carvalho (1899 – 1973), expressed in the project for his residence, as well as the correspondence with the ideas proposed by Adolphe Appia for the art of space published in *The Work of Living Art*. The motivation for this research is the realisation that both tended towards the creation of spaces that show their nakedness in favour of the living creation of each subjectivity that they inhabit. Both call for the stripping of masks, whether they are adornments created to conceal matter orgarments of morality.

For his house project, Flávio de Carvalho (1899 – 1973) created a trapezoidal volume with two identical doors, six metres high, mirrored, forming the front and back of this volume which adds two side verandas and a symmetrical set of rooms. A plan that according to him was created for his "personal way of living," as architecture would be "always a way of living, expressed in terms of masonry and materials" (Carvalho In: Carneiro, 1958, p.33). These volumes together resemble an aircraft as can be seen in the plan published in *Casa e Jardim* magazine.

> The design of the house is a pure product of the imagination, trying to create an ideal way of living. Poetry is, moreover, indispensable to architectural creation, as a factor for the elevation of Man.

The House has a constructed area of 650sqm.[20] There are 14 rooms and a large living room measuring approximately 123m^2 without partitions and with an eight metre high ceiling. From the floor plan published in the magazine *Casa e Jardim* (no. 40, 1958) one can see six bedrooms, a bar, a kitchen, two bathrooms, and three livings rooms.

20 Source: Condephaat - SP (http://condephaat.sp.gov.br). Process Number: 00286/73. Resolution 42, 05/12/1982. Livro do Tombo Histórico (Historical Records Book): inscription no/ 270, p.70, 25/03/1987.

Figure 6.1 – Flávio de Carvalho in front of the building of his residence. *Casa e Jardim*, 1958.

He designed and built his residence between the 1920s and 1930s in the city of Valinhos, in the metropolitan region of Campinas, São Paulo.

> I conceived the plan in 1929, and the house was built during 1930. The plans were quick, some of which were altered during construction. In the choice of the site I avoided the common practice of placing the house in a valley. I preferred the hills, with the landscape that surrounds them. The winds are artificially controlled by the appropriate layout of the masonry and the planting of trees. Even the climate on top of the hill, where the house was built, was altered by the surrounding vegetation. (Carvalho, In: Carneiro, 1958, p.33)

Access to the house is by the road that is now named after him. During fieldwork carried out in 2022, we walked along a stretch of Flávio de Carvalho Road to the house in order to

understand whether the city has invested in signposting and thus recognise the historical value of this building, which was declared a monument in 1982. On the highway there is only a black banner with white letters attached to a pole in front of Gildo Tordin Street, which gives access to the Farm, indicating the House. Entering the street we crossed a small bridge over Ribeirão dos Pinheiros and then under railway tracks. The street then becomes steep and a few metres later we see a single-storey building occupied by Acesa Capuava,[21] a social project that has been running at the Farm since 2002. The Flávio de Carvalho house is only revealed when we reach the back of this building, where there is a garden and we can see the façade and the large swimming pool, now empty and with structural problems, in front.

Acesa Capuava is a support association for children with autistic spectrum disorder, multiple disabilities, and who are deaf and blind. It even uses Flávio's house as a reference in its logo, which consists of the façade with the coloured curtains. During the fieldwork, we saw the organisation of a meeting between Acesa and a business association with the aim of, in the words of the group:

> [...] creating a connection between the city and the artist Flávio de Carvalho, who left the municipality historical and cultural heritage, the modernist house installed in the Capuava Farm, as well as praising his achievements which even after his death continue projecting the city of Valinhos. (ACESA, 2022)

Also according to the group, in this meeting, the businesspeople were able to learn about the history of Flávio de Carvalho and the building and to get to know the needs for the restoration of the house to be transformed into a museum and generate resources for Acesa.

21 ACESA. Capuava Cultural, Educational, Social and Social Assistance Association

The House was listed by the Council of Historical, Archaeological, Artistic and Cultural Heritage (Condephaat – SP)[22] on 12 May 1982[23]. The 1994 and 2004 Development Plans of the city of Valinhos (Master Plan II and Master Plan III respectively) show a desire to turnthe property into a "tourist attraction". PD III states that in 1994 restoration works began in the house, but the work stopped due to the lack of funding from the Secretariat of Culture. (Souza, 2009) Today this building continues not to be used, nor are any preservation works carried out on it, meaning that some structures are at risk of collapse.

During this study I also revisited CEDAE,[24] Unicamp's documentation centre which holds de Carvalho's collection. Despite the proximity of about 25 kilometres to the house, and the fact that the Centrevisited by many researchers, there is no communication between the management of the house and the Centre. However, this proximity could expand the scope of these restoration projects and the valorisation of the artist's history, including as a tourist attraction for the region.

Flávio de Carvalho lived in this residence until his death on 5 June 1973. A study[25] of primary sources in CEDAE and in newspapers and magazines consulted in the newspapercollections of Mário de Andrade Library and the Public Archive of São Paulo show that he had an urban life in the city of São Paulo and was

22 *O Cruzeiro* magazine published a report on 10 December 1979, (p. 75), with a photograph of the house, about a movement led by J. Toledo in favour of the listing of the building and transformation of the property into a museum.

23 Process Number: 00286/73. Resolution 42, 12/05/1982. Book of the listed protected historical properties: inscription no. 270, p. 70, 25/03/1987. Source: Condephaat - SP (http://condephaat.sp.gov.br).

24 CEDAE. Alexandre Eulalio Cultural Documentation Centre – Unicamp.

25 Esteves, Carolina. A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

involved in rural activities on the Capuava farm, a space where he also received guests and produced his art. In the photo archive are numerous images of parties and encounters hosted by the artist in the house, mainly around the swimming pool. In an interview with Quirino da Silva in the newspaper *Diário da Noite* of August 18, 1961 (p.4), he stated that he had "returned to the rural tradition of the family," while in an interview with *A tribuna* newspaper, from Santos, he describes his activity in Capuava:

> I am changing the Dutch cattle in my farm in Valinhos for Gyr cattle, which are beef cattle and have the advantage of giving milk. The eucalyptus plantation is doing well, the corn, rice and beans are enough for my expenses and those living on the farm. [...] the farm is in debt, I support myself with my painting and my drawings.

He told the newspaper that he divided his time between rural activity, on the farm in Valinhos, and urban activity in the city of São Paulo, where he had an apartment on the 16th floor of Ipiranga avenue, "next to the Hilton Hotel and the Arena Theatre". In the city, between the years 1931 and 1956, Flavio carried out two of his Experiences, number 2 (the first), held during the passage of the Corpus Christi procession through Patriarca Square (corner of São Bento Street, São Paulo) on 7 June 1931 (*Correio da Tarde*, 8 June 1931) and a second Experience when he launched the New Look, a summer costume for executivesin the tropics. He took part in a parade between Barão de Itapetininga Street (*Correio Paulistano*, 19 October 1956, pp.1 and 3) and 7 de Abril Street on 18 October 1956. Also in 1956, Flávio directed *Clubinho* – Artists and Friends of Art Club. In 1932, he founded with Di Cavalcanti, Antônio Gomide, and Carlos Prado *CAM* – Modern Artists' Club on the first floor of 2 Pedro Lessa Street, (*Diário da Noite*, 24 Dec. 1932, p.3) where, in 1933, he created the *Teatro da Experiência*, (*Correio de S. Paulo*, 06 Dec. 1933, p.2). This data shows that he kept his urban activities going while he designed and built his residence and then enjoyed the rural environment of the Capuava farm.

As in others of his 1920s projects, the architecture of his house sought to "glorify reinforced concrete". A trapezoid, whose front and back were formed by two enormous white walls with two doors interrupting these plans, highlight this volume of exposed lines. In interviews published in newspapers where he defended his architecture for projects such as the Government Palace and the Congress Palace in São Paulo, all contemporary to the design of his house, one can observe the defence of this sincere architecture that demonstrates the truth of the structure. For the Government Palace, a project created at the end of 1927 and exhibited together with the other participants in the foyer of the Municipal Theatre of São Paulo between January and February 1928[26], he says:

> It is, therefore, a reinforced concrete building that demonstrates by its forms that its structure is evidently reinforced concrete, which symbolises reinforced concrete, which seeks to glorify reinforced concrete instead of hiding it. (*Diário da Noite*, 6 Feb. 1928, p.1)

He insists on the affirmation of reinforced concrete demonstrating the primitivism of this structure. A primitivism also claimed by Modern Art. In Brazil Anthropophagy translated the convergence of the cannibalism of the anthropophagic Indians published in Hans Staden's work (2014), the diagnosis made by Friedrich Nietzsche, the observation made by psychoanalysis on the unconscious as a space of permanent transformation and Freud's studies of totemism. Flávio de Carvalho, who became an anthropophagic representative in 1930 at the IV Pan-American Congress of Architecture held in Rio de Janeiro (*Diário da Noite*. 1 Jul. 1930, pp.3 and 11) also read Freud and Nietzsche and said that Freud's system "provides a means of understanding our soul

26 *Diário da Noite*, 30 January 1928 refers to the exhibition of the projects in the hall of the Municipal Theatre and states that it had been taking place for some days.

concealed by thousands of years of civilization". (*Diário da Noite*, 26 Jun. 1930, p. 1) Nietzsche saw society as driven by fantasy, oblivious to logic as much as of its "will". He argued that people acted according to a belief, "without having become deeply aware of their supreme reasons for acting". (Nietzsche, 1977, p.37) These were the three main references for Anthropophagy and were expressed in the Anthropophagic Manifesto published in 1928. This was based on an ideal of subjectivity expressed in a triad presented by Oswald de Andrade which highlighted the condition for permanent transformation:

> 1st term: thesis – natural man
> 2nd term: antithesis – civilized man
> 3rd term: synthesis – technified natural man
> We live in a state of negativity, that is the real. We live in the second dialectical term of our fundamental equation.
> (Andrade In: _____, 1990, pp. 101-147)

This "new way of being a virgin", (*Diário da Noite*, 17 March 1932, pp.1 and 8) highlighted by Flávio, is a subjectivity that has as a law: "I am only interested in what is not mine".[27] "Natural man" requires a space that, like him, is prepared for this permanent transformation and this architecture, like the concrete poetry of Oswald de Andrade, offers the inhabitant a free space for creation. One that is flexible, or in the words of Haroldo de Campos, in *Uma poética da radicalidade*, where he analyses Oswald's poetry, "radical". According to Campos, the reader is "forced to participate in the creative process". (Campos In: Andrade, 1974, pp.9-59)

For this architecture, decorations that distort the structure of the building and mark styles that have already been overtaken by time and building technology should not be present. An architecture that 'hides nothing behind its walls that others

27 "I am only interested in what is not mine. Law of man. Law of the anthropophagist". Aphorism from the "Manifesto Antropófago", 1928. In: Campos, 1975, no page number.

cannot see'. A building without "mystical and sentimental embellishments'" is in tune with the modernist desire for the absence of mediation.

In the account of his experience in a Corpus Christi procession in 1931, he reports:

> It was Corpus Christi day; a pleasant sun bathed the city, there was a festive air everywhere; women, men, and children moved garish colours of ordinary cloth. [They looked at the world around them with infinite pity. A succession of yellow gauze, of black fabrics, velvets, priests in lace, children starched, painted, and soiled with rice-dust.
> It seemed that the dress of the people made a harmonious whole with the surrounding architecture; the protest of the soul by the coloured robes, by the painted dirt was perfectly reconciled with the childish exhibitionism, carola and peaceful exhibitionism of the architecture. The cornices, the ovules, the arrows of the buildings also seemed to be made of tissue paper and velvet (Carvalho, 2001, p.15).

He observes the architecture and the people who participated, reporting the falseness of the clothing, be it the children's rice dust or the cornices of the buildings. Both are masks that the artist in his experiments sought to remove, as in the presentation of the New Look, a costume created by him for executives in the tropics. The design of this costume emphasised the efficiency of materials and dynamics of the forms, as well as the functionalist thought of architecture. By parading with the suit, shows the population a manifesto for invention over the use of old formulas, such as warm suits for executives in tropical cities.

Flávio presented an idea of architecture that, while denying superficiality, is close to Functionalism as a progressive movement for the elaboration of spaces created according to the needs of the building, but far from the movement, because these objectives,

although they may be confused superficially, in Flávio's work are motivated by a political desire for subjectivation.

Figure 2 – Façade of Flavio de Carvalho's residence in Capuava farm, Valinhos, SP. Source: CEDAE – Unicamp

> The smooth walls and the huge prisms will form giant shadows that will further highlight the destiny and structural life of the building, giving the observer the aesthetic value of truth. The decoration applied to the smooth surface distorts the form, deforms the prisms and, being false, deludes the good faith of those who wish to know the reason for its existence, thus encouraging the mental coarsening of the observer. (Carvalho, 1929)

The radicalness of the reinforced concrete and the display of the building's structural element, was praised and defined in the term suggestibility, explored mainly in the book *Os ossos do Mundo* (Carvalho, 1936) In this he observes a foreigner facing unrecognizable signs on a trip. Non-recognition makes the observer an inventor, exploring his creative capacity. Structural elements refer to the observations made on the ruins of broken

classical columns or worn-out temples found by the foreigner on a journey. The structural piece, according to him, "has plastic emotional characteristics whose value the calculation does not cogitate": "The beauty of the form without the knowledge of its signification!" (Carvalho In: *Vanitas*, no. 55, Jan. 1936, pp.28-29)

The structural piece built from its functionality, as well as the ruins that do not allow the observer a clear identification, allow the action of a character created by Flávio to define this creative subjectivity, the "misbehaving archaeologist", the one who would have, according to the artist:

> [...] much more probabilities of understanding non-time, of living equally at ease in all the epochs he examines, blossoming all the layers, even the deepest ones of his sensibility, and which are naturally alien and far removed from the scientific catechism of his world. (Carvalho, 1936, p.91)

The misbehaving archaeologist is an inventor and these terms understood by the arts are a progressive quest by Flávio de Carvalho, a re-education programme for sensitivity, as Benedito Nunes defined Anthropophagy. (Nunes In: Andrade, 1990, p. 10)[28]

Praise for the exposure of the gravity of materials can also be found in in *The Work of Living Art*by Adolphe Appia, also written in the early twentieth century. Appia praises architecture as an art of space that contemplates time in its function as a shelter of the living body. Movement, according to him, reconciled space and time. (Appia, p.45). Like Flavio, Appia stated that the structure of the building and the nature of the materials should be clearly expressed and that the gravity of the materials should be the "*sine qua non* condition of the corporal expression". For Appia, rigidity and gravity were the conditions for the existence of living space.

28 NUNES, Benedito. A Visão Poética Pau-Brasil. In: ANDRADE, 1990, p. 10.

Architecture is the art of grouping masses in the direction of their gravity. Gravity is its aesthetic principle. Moreover, expressing gravity in a harmonious order, measured on the scale of the living human body and intended for the mobility of that body is the supreme aim of architecture.

Appia's observations on the demonstration of the gravity of materials and Flávio de Carvalho's praise of reinforced concrete have in common a nakedness capable of making these spaces flexible for the realization of what Appia calls "integral life". It is the lives of each of the inhabitants that creates the space. It is the living bodies of those inhabitants, not a "portrait of our customs". The room in Flavius' house, represents this space which, like the stage in Appia, must be "flexible enough to offer itself to the realization of all the desires of integral life." (Appia, n.d., p.197)

When dealing with scenography, Appia makes it clear that the issue is not about throwing "money out of the window", giving the example of the Romans who presented on stage a stream with virgin forest or even the Duke of Meininger who bought museums or palaces for the realization of a scene. Rather scenography has to be "regulated by the presence of the living body," while everything that hinders its presence, "suppresses the play". In relation to the dramatic author he states: "You should not be saddened by the fact that you cannot place your character in a cathedral, but on the contrary avoid the contingencies that might hinder your pure appearance."

For him, "the more indications of the medium are necessary for the action [...] the more it will move away from living art" (pp.43-197). In opposition to the harmony between the radical, concrete poetry of Oswald de Andrade and Flávio's architecture, Appia reacts to the authors contemporary to him and their need to see on stage the indications that would make the characters "dependent on the medium", he also claims a space whose literalness potentializes the inventiveness of the inhabitant.

For Flavio de Carvalho, the principle of rigidity, or the nakedness of elementary structures, appears as a condition for the freedom of permanent construction of the inhabitant-inventor. A principle that rejects what is imposed on literality, on the natural state. Also important in Appia is the demand for a flexible space for the actor's body and the refusal of structures that impose themselves on the gravity of the materials. He praises the resistance of a "slab" that throws the body, "drags by its rigidity, the whole organism in its will to march".

> Naked feet climbing a carpeted staircase will be bare feet and the reason will be sought. On a staircase without carpets, they will simply be bare feet full of expression.

In these scenic spaces for the fulfilment of all desires, where life is presented as a whole and not as a portrait of customs, the fiction expressed by painting, as a fixation of a time and a space, as it was conventional to use in the theatre, was criticised by Appia. A criticism that he expands to sculpture, which like painting, "immobilizes a chosen instant". The colour of the living space would not then be painting, "fiction on a flat surface", but "colour in action, effectively distributed in space" (Appia, n.d., pp.42-100)

The two large white volumes of Flávio de Carvalho's house were coloured with curtains that made up the doors. The curtains were made of ribbons of fabric in different colours and when the doors were open, they visited the landscape, the interior of the house and the white volume, flying with the inconstancy of the wind. Colour in this architecture, as Appia observes in living space, renounces "its fictitious role" of painting that immobilises an instant, realising life in space.

> The quite considerable effect of the tapestry that moves away results from the lightness of the coloured fabric and the essentially of the colour on the fabric. These

> distinctions are necessary for the proper handling of colour in living space and prove the difference that exists between colour in painting – fiction on a flat surface – and colour in action, effectively distributed in space. (Appia, p.100)

As Flávio points out to the magazine *Casa e Jardim* that the 'curtains in the hall were studied in width, length, and specific weight so that they could swing in and out with the wind, to the eventual rhythm of the music'. (Carvalho In: Carneiro, 1958) The colour present on the façade of the House paints this building with the becoming of the wind. In the ceiling of the room there is an aluminium strip that covers the central area of the ceiling connecting the front and back doors, reflecting the colour of the curtains.

Flávio, according to Nicanor Miranda, "knew the power of the line. He knew that it was life and movement, the soul of drawing, master and dominator of all the plastic arts". By observing Flávio's scenography for the show *Rhythms of Prokófiev* (1956) or his countless drawings, such as those he made for his mother's tragic series, it is possible to understand what Miranda says about this awareness. The curved and straight lines drawn by the curtains of the house construct a landscape in permanent construction.

It can be concluded that these two thinkers, Flávio de Carvalho (1899 – 1973) and Adolphe Appia (1862-1928) produced an ideal of space that converges with the modernist objectives of the refusal of mediation and return to primitivism, not as a denial of the technological resources that building science provided, but as an exaltation of the subjectivity of each individual inhabitant. Architecture and scenography, with their rigid, radical elements, present themselves as suggestive spaces for the movement of 'integral life', for the inventive action of the inhabitants. Both agree that 'the real presence of the actor crushes the artificial construction [...]' (Appia, n.d., p.157).

References

Andrade, Oswald de. 1990. "A crise da filosofia messiannica". In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

Andrade, Oswald de. 1975. "Manifesto antropófago. Revista de anteopofagia 1928". In: Campos, Augusto. *Revista de Antropofagia* – Reedição da Revista literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª "Dentições" – 1928 – 1929. São Paulo: Abril.

Appia, Adolphe. s/d. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.

Campos, Haroldo de. 1974. "Uma poética da radicalidade". In: Andrade, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Obras Completas de Oswald de Andrade, VII).

Carvalho, Flávio de. 2001. *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau.

Carvalho, Flávio de. 2014. *Os ossos do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Leite, Rui Moreira. 2010. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nietzsche, Friedrich. 1977. *A gaia ciência*. Lisboa: Guimarães editores.

Staden, Hans. 2014. *Duas viagens ao Brasil*: Primeiros registros sobre o Brasil. Porto Alegre: L&PM.

Esteves, Carolina. 2020. "A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico" PHD diss., Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Souza, Rodrigo Henrique Busnardo de. 2009. "A Fazenda Capuava em Valinhos: estudo de caso de evolução urbana". PHD diss., Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

"O futuro palacio do governo paulista". *Diário da Noite*, São Paulo, 30 jan. 1928, p. 1.

"Ainda o atordoante projecto 'Efficácia': a justificação das ideias basicas que orientaram a sua organização, dentro das modernas concepções da arte". *Diário da Noite*, São Paulo, 6 fev. 1928, p. 1.

"Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão". *Correio da Tarde*, São Paulo, 8 jun. 1931.

"Uma concepção da cidade de amanhã". *Diário da Noite*, São Paulo, 17 mar. 1932, p. 1 e 8

"Clube dos Artistas Modernos: orientação e objectivos esclarecidos em entrevista ao *Diario da Noite*, por aquelles quatro modernistas de São Paulo". *Diário da Noite*, São Paulo, 24 dez. 1932, p. 3.

"O Theatro da Experiencia é um elemento de progresso". *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1933, p. 2.

"O quadro estético de uma nova arquitetúra". *Vanitas*, São Paulo, n. 55, jan. 1936, p. 28-29.

Jean, Yvone. "O paraiso de Valinhos". *Manchete*, 17 maio 1952, p. 36-37.

"Flavio de Carvalho lança a nova moda masculina". *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 out. 1956, p. 1 e 3

Carneiro, Dulce, G. "A casa de Flávio de Carvalho". *Casa e Jardim*, n. 40, jan./fev. 1958, p. 32-41, il., fotografias da casa da Fazenda Capuava.

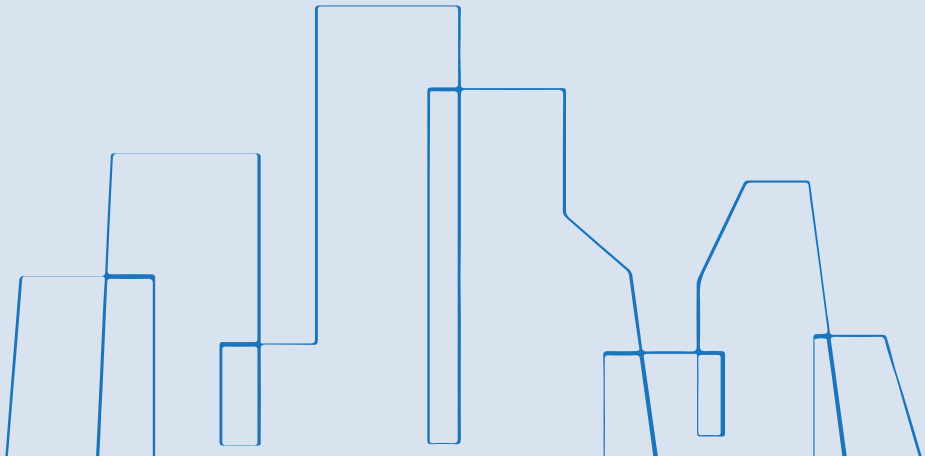
Silva, Quirino da. "Flávio Resende de Carvalho". *Diário da Noite*, São Paulo, 18 ago. 1961, p. 4.

"Museu Flávio de Carvalho". *O Cruzeiro*, São Paulo, 30 dez. 1979, p. 75.

7

LEOPOLDO MIGUEZ HALL (EM/UFRJ), THE STAGE FOR LE CORBUSIER'S LECTURES IN RIO, 1936

Andréa de L.P. Borde



This article presents some issues raised during the development of the research held in the Laboratory of Cultural Heritage and Contemporary City (LAPA/PROURB) relating university spaces and cities, more particularly, the spaces of the Federal University of Rio de Janeiro and the city of Rio de Janeiro. We have analised the documents produced on the project of the University City of the University of Brazil conceived in 1936 by Le Corbusier and his team, presented at the conferences held by the Franco-Swiss architect to spread the principles of modern architecture and urbanism in Rio. A few people mentioned they took place at the National Institute of Music. In this sense, to understand the unbelievable insertion of the Leopoldo Miguez Hall in the chronology of the Modern Movement, the first three decades of the twentieth century were adopted as a time frame. Among other relevant remarkable facts were the creation of the University (1920) and the Ministry of Education and Public Health (1930), the inauguration ceremony of the INM building (1922), and the invitation to Le Corbusier's second visit to Rio in 1936. In this chapter, we highlight the following aspects: (i) Instituto Nacional de Música/Leopoldo Miguez Hall: the place, its inspirations, and meanings; (ii) Le Corbusier: the Modern Movement and the trajectory of his ideas; and (iii) the possible international connections between the two previous aspects.

The Leopoldo Miguez Hall: inspirations and connections

The Main Building of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro (formerly the National Institute of Music) has many architectural and urban similarities with the Salle Gaveau building in Paris, designed by Jacques Hermant and inaugurated in 1907. This building would have inspired architect Cipriano Lemos in the design of the Main Building of the School of Music, inaugurated in 1922 (Borde, 2014). The School's new building left behind the neoclassical architectural language and the

address of Praça Tiradentes and moved, in 1910, towards Praça Floriano, Cinelândia. The architectural ensemble composed of the Classroom Pavilion (1913) and the Main Building (1922) resisted the urban transformations that occurred in the central area in the twentieth century. Since 1992, the Salle Gaveau and the Music School have been classed as cultural heritage buildings.

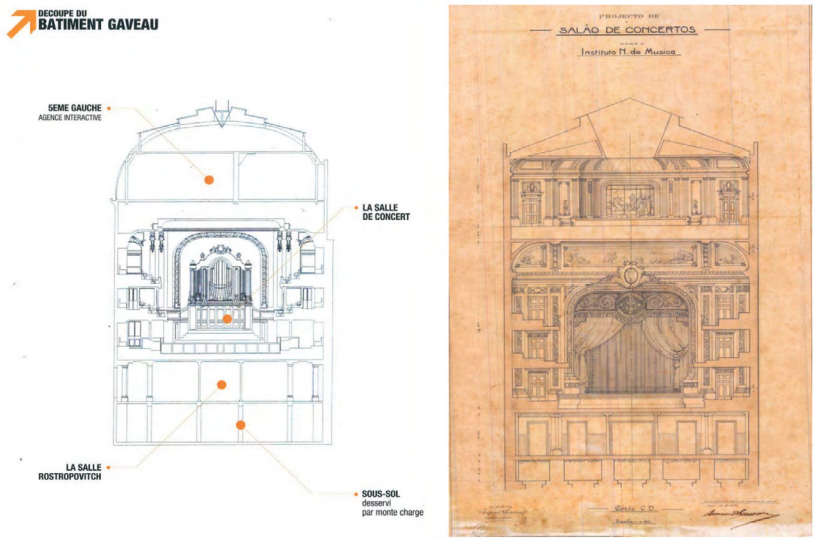


Figure 7.1 – Cross-sections of the Salle Gaveau and of the National Institute of Music/Leopoldo Miguez Hall. Sources: Gaveau Collection, 2017; NPD/FAU-UFRJ, 2011.

The close stylistic relationship between the two buildings is striking, although no reference to this connection has been found either in the archives of Salle Gaveau or in the Alberto Nepomuceno Library at the School of Music.

The only reference found so far is the preface that the architect-engineer Cipriano Lemos wrote for the first issue of the *Revista de Architectura* in 1921:

> As soon as I arrived here on my return from Paris, after five years of absence, the architecture of Rio was more

> shocking to me. The music of a beginner violinist struck my eye, like the music of a trained ear. (Lemos, 1921, p. 9)

Lemos did not mention dates in this statement or even if he would have listened to some concert at the Salle Gaveau in Paris, nor did we find any records of a possible cession of the plans of the Salle Gaveau to Lemos in the 1920s. It is important to note two aspects. First, the contemporaneity of the two projects: the distance between the inauguration of the French concert hall and the School of Music is only fifteen years. Second, both are located a few blocks from two other Concert Halls that also establish remarkable design similarities. The Salle Gaveau, in Paris, was designed by the young architect Charles Garnier and located nearby the Opera Garnier (1875) and the Music School in Rio de Janeiro is very near the Theatro Municipal (1909), designed by the engineer Francisco de Oliveira Passos, in collaboration with the French architect Albert Guilbert. Both were large-scale buildings that were part of the urban transformations promoted by Haussmann (1850/1871) in Paris and Pereira Passos (1903/1906) in Rio (see Lima, 2000). Four examples of eclectic cultural heritage – eclecticism being a style of society with choices (Harvey (2013 [1989]) testify the Franco-Brazilian connections in the first decades of the 20th century in the Federal Capital of Brazil.

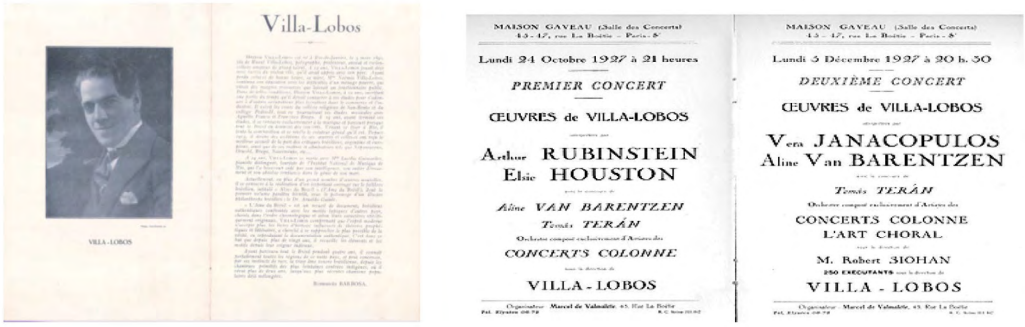


Figure 7.2 – Program of Villa-Lobos' performances at Salle Gaveau in 1927. Source: Beaupin (2009).

The most significant record of the presence of Brazilian culture in the French Salon during Les Années Folles concerns Heitor Villa-Lobos. The conductor and composer arrived in Paris in 1923 after performing at the Semana de Arte Moderna de São Paulo in 1922. In 1924, Villa-Lobos played, for the first time, at the Salle Gaveau, marking a period of challenges (Guerios, 2003). In 1927, Villa Lobos conducted the Salle Gaveau an orchestra with 250 components, and in 1948, he gave his last concert in the Salle Gaveau. Villa-Lobos was one of the exponents of the relations between France and Brazil, as pointed out by Gueirós (2003). The Franco-Swiss architect Le Corbusier would play a similar role, as seen below.

Le Corbusier, Cidade Universitária, and Leopoldo Miguez Hall

Le Corbusier came to Rio de Janeiro for the second time in 1936 at the invitation of Gustavo Capanema, Minister of Education and Public Health. Two items motivated Capanema's invitation: the elaboration of the plan for the University City and the advice on the design of the Ministry Headquarters. During the four weeks he stayed in Rio Le Corbusier planned the University City at Quinta da Boa Vista; drew a new proposal for the Ministry Headquarters Building. – both in partnership with Lúcio Costa and two different teams of Brazilian architects and engineers; and held six conferences on architecture and urbanism related to the diffusion of the Modern Movement (Lima, 2006).

According to the letter that Le Corbusier sent to the Minister of Education Gustavo Capanema in May 1936, he planned to hold eight conferences at the School of Fine Arts:

> [..] deliver eight lectures on architecture and urbanism at the School of Fine Arts in Rio; give his opinion on the project of building the Ministry of Education and Public Health; as well as give his ideas on the project of

> building the University City" (Tsiomis in Le Corbusier, 2021, p.38 emphasis added).

The Instituto Nacional de Música is mentioned in the newspapers as the venue for the conferences only a few days before the first conference, on July 31st, 1936. Even the book published by the Le Corbusier Foundation about these conferences (Le Corbusier, 2021[2006]), with introduction and notes by Yannis Tsiomis, does not mention the venue. One of the few mentions was from Lucio Costa: "(....) [Le Corbusier would give] a series of six lectures (held at the then National Institute of Music, always packed) (...)" (Costa, 1995, p. 136). Elisabeth Harris (1987) provides more detailed information on the venue and dynamics of the six conferences held between July 31st, and August 14th, 1936:

> The conferences brought together Rio's most famous architects, engineers, and intellectuals at the National Music Institute, who were highly praised by the press. (...) They began at 5 p.m. and lasted about two hours. The average attendance was 50 to 75 people" (Harris, 1987, p. 105)

The success of these conferences as a cultural and social event in the city appeared in many newspapers. They reported the formation of 'numerous groups in the Hall of the Music Institute, in which they commented on the problems exposed in the conference.' We found just one photograph of the architect speaking in the Leopoldo Miguez Hall at the first conference.

Figure 7. 3: "Curious shot of Le Corbusier's conference, when the urbanist explained that man needed sun, space, and services". Photo caption published on page 08 illustrating the coverage of *O Jornal* of the first conference on August 1st 1936.

The day after the last conference, an article in the newspaper highlights the architect's lunch with famous guests at the Peixe de Ouro Restaurant and registers in the photo caption.

It was then that the idea of an intimate tribute to the architect-urbanist was spontaneously born [...] attended by Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Celso Antônio, Dante Milano, Luiz Martins, Lúcio Costa, A. Landucci, Carlos Leão and many others" (O Jornal on 15 August 1936).

The 1936 conferences exposed the evolution of Le Corbusier's architectural and urban principles from his first visit to Rio in 1929, as Harris (1987, p. 107) underlines when quoting the architect's statement in 1947 to the magazine *L'Architecture d'Aujourd'hui* (September 1947, p.10): ' [the conferences in Rio in 1936] allowed me to develop my ideas about architecture and urbanism – ideas I had been thinking about since my first visit to Brazil in 1929.'

Although he visited Rio de Janeiro in 1929, 1936, and 1962, the latter going to Brasilia, Le Corbusier failed to build the iconic modern designs for the period as he had hoped. The significant global and local transformations that marked these three moments may have been the main reasons for the frustration of the architect's expectations. In 1929, he longed to design Planaltina, the new federal capital, an entirely new city on the central plateau, as Tsiomis (Le Corbusier, 2021, p.23) pointed out. Nonetheless, the end of the Old Republic Regime (1930) ended this dream. In 1936, the instabilities that strengthened fascist regimes in Europe motivated the search for other architectural markets. However, these instabilities created the conditions for installing the New State Dictatorship in 1937, and the dreamed projects remained on paper. On his last trip, in 1962, Le Corbusier had the opportunity to visit Brasilia before the country plunged into a military dictatorship (1964/1985). This new "Planaltina", designed by Lucio Costa and Oscar Niemeyer, became the urban and architectural expression of the Modern Movement. The projects proposed by Le Corbusier in his 1936 lectures became milestones in the diffusion of the Modern Movement in the country and Rio, and the Leopoldo Miguez Hall was a stage for this process in 1936.

The fact that aroused our interest in these lectures was Le Corbusier´s interest in Rio de Janeiro urban transformations, the University, and the teaching of architecture. These references were motivated by the commemoration, in August 1936, of the centenary of Mayor Pereira Passos´ birth. The 'tropical Haussman' received eulogistic dedications from Le Corbusier,

and the education minister Capanema invited him to elaborate the plan of the University City.

Considering the invitations made by Capanema, the Brazilian University City should establish a link with the European culture. In August 1935, the architect Marcelo Piacentini – "the most eminent figure of the architectural culture of Italian fascism" (Segawa (1999, p.39) – arrived in Rio. Piacentini showed his project for the University City of Rome (1935) and began to design the University City in Rio with a team of foreign architects. This project did not attend Brazilian techniques. So, in 1936, Capanema invited Le Corbusier to develop a new project with a group of Brazilian engineers and architects – such as Lucio Costa, Paulo Fragoso, Affonso Reidy, Angelo Bruhns, and Firmino Saldanha – affiliated with the Modern Movement. Le Corbusier arrived in Rio in July 1936 and began working with Lucio Costa and his team on the Castelo Building (Costa, 1995) on the outskirts of the Music School nearby the future headquarters of the Ministry of Education and Public Health.

If, on the one hand, Piacentini had brought in his curriculum architectural projects and the University City of Rome, Le Corbusier, in turn, brought projects and the proposal of the Radiant City (1935). The projects proposed by these foreign architects were not accepted. Even Lucio Costa's project, conceived with his team in 1937, was not implemented. The University City of Rio would have to wait another decade for the definition of a new site and the constitution of the University Technical Office. In the 1950s, the Occupation Plan for University City, the Martagão Gesteira Childcare Institute, and the National Faculty of Architecture headquarters received architectural awards. Projects designed by Jorge Machado Moreira and his team of notable architects. In the early 1960s, Rio de Janeiro University City began to take shape, establishing itself as a modern city.

Coming back to the University City project proposed by Le Corbusier in 1936, it is worth noting that the fifth conference

held on August 12th served as the basis for the presentation of this project. His goal was to create a college of architecture in Rio" (Le Corbusier, 2021, p.275). He dedicated this conference to this theme. It was an innovative theme in the Rio de Janeiro 1930s. A few years earlier, in 1931, Lucio Costa essayed to modernise architectural education without success. Architecture remained a Fine Art until 1945. For Le Corbusier, the academy was "an obstacle to the advance of modern times", considering that the "institution of schools of architecture in the 19th century would have annihilated architecture" (Le Corbusier, 2021). In this lecture, Le Corbusier defended the fundamental role that would fall to the architect in the new times and examined issues "that do not concern him, such as music and literature, to establish parallels [between them]" (Le Corbusier, 2021 p. 267). He pointed out that the composer Igor Stravinsky, who, in 1923, had impressed Villa-Lobos (Guérios, 2003), served as a metaphor for the modern world through dissonance. According to Tsiomis (Le Corbusier, 2021, p. 269), Le Corbusier's citations to the world of music are expressions of family life with his pianist mother and composer brother.

In conclusion, it is worth noting that the research conducted in the Alberto Nepomuceno Library at the School of Music / UFRJ and the National Library allowed us to attest to the cultural effervescence of the Leopoldo Miguez Hall in July, August, and September 1936. In a moment in which the cultural exchanges established, above all, between France and Brazil produced significant repercussions in the contexts analysed. The role of the Leopoldo Miguez Hall as a stage not only for the music scene but also for the Modern Movement in 1936 is unequivocal.

Le Corbusier and other distinguished guests would give unique lectures in August and September. Among them were the architect Auguste Perret, the engineer Sampaio Correa – who paid homage to Pereira Passos – and the writer Stefan Zweig.

They were true social events, the likes of which we have not seen in Rio for many years. A numerous, interested, intelligent

public attended all the conferences. The conferences promoted by the Ministry of Education have become an intellectual habit of the city and an extremely elegant one" (*Careta*, September 1936)

References

Beaupain, René. 2009. *La Maison Gaveau: manufactures de piano (1847-1971)*. Paris: L'Hartmann.

Borde, Andréa. 2014. "Leopoldo Miguez Hall: inspirations and repercussions". In: *II Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura*, 2014, Rio de Janeiro. Caderno de resumos. Rio de Janeiro: UNIRIO, p. 14-20.

Borde, Andrea L.P. 2011. *Projeto de Restauro e Ampliação do Conjunto Edificado da Escola de Música/UFRJ*. LAPA/PROURB: digital media.

Costa, Lucio. 1995. *Records of an experience*. Sao Paulo: Empresa das Artes.

De Paola, Andrely Q. 1998. *Music School of the Federal University of Rio de Janeiro*: History and Architecture. Rio de Janeiro: UFRJ, SR5.

Grieco, Donatelo. 2009. *Villa-Lobos's Roadmap*. Brasilia: Alexandre Gusmão Foundation.

Guérios, Paulo Renato. 2003. "Heitor Villa-Lobos and the Parisian artistic environment: turning into a Brazilian musician". *MANA Journal*. Studies in Social Anthropology. Apr, 2003. Rio: PPGAS/ UFRJ.
http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/tabela.php?year=1900

Harris, Elisabeth D. 1987. *Le Corbusier*: Brazilian risks. Sao Paulo: Nobel.

Le Corbusier. 2021 [2006]. *Conférences de Rio*. Le Corbusier au Brésil – 1936. Introduction, établissement du texte et notes de Yannis Tsiomis. Paris: Flammarion.

Lemos, Cipriano. 1921. Prefaciando. In: *Revista Architectura no Brasil*, year 1, n.1, October 1921. Rio de Janeiro.

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e Cinemas na formação das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ.

Lima, Evelyn F. W. 2006. O campus da UFRJ como cenário do espaço funcionalista. In: *Das vanguardas à tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 126-146.

Oliveira, Antonio J. *Das Ilhas à Cidade* – a universidade invisível: a longa trajetória para a escolha do local a ser construída a cidade universitária da Universidade do Brasil (1935-1945).

Rodrigues Dos Santos, Cecilia et allí. 1987. *Le Corbusier and Brazil*. Sao Paulo: Tessela/Projeto.

Segawa, Hugo. 1999. *Rio de Janeiro, Mexico, Caracas: University Cities and Modernities* 1936-1962. Salvador: *Revista Rua*, v. 5 n. 1, pp. 38-47.

Tsiomis, Yannis (dir.). 1999. *Le Corbusier*, Rio de Janeiro 1929-1936. Rio de Janeiro, CAU.

8

LINA AND APPIA: REFERENCES TO ADOLPHE APPIA IN LINA BO BARDI'S WORK

Rogério Marcondes Machado

Lina Bo Bardi's (1914-1992) architectural work has great theatricality. In other words, it has qualities that are typical of theatrical practice and theory. In this paper, we highlight some relations between the proposals of the Swiss director

Adolphe Appia (1862-1928) and the works developed by Lina.[29] The works analysed here are notes written by Lina for a lecture on architecture and dance (1958); the expography of *Bahia no Ibirapuera* (1959); and the design of the São Paulo Museum of Art (project 1957, opened 1968). This research has continued our studies on the influence of symbolist staging on the development of modernist architectural language in the early 20th century (Machado,2018).

1958 – Architecture and dance

The first reference to the relationship between Lina and Appia can be found in the 1958script (Bardi, 2017) that she prepared for a lecture whose theme was the relations between architecture and dance with the subtitle: "notes on the synthesis of the arts".

In this, Lina emphasized that "Dramatic Art" was the model for a synthesis of the arts because it united, through the movement of bodies, the "arts of space" (painting and sculpture), with the "arts of time" (music and poetry). Architecture would also be able to accomplish this unison insofar as it valued human movements, without them, according to Lina, a building would just be a "cold scheme." Going into greater detail, she stated that:

> Architecture is created, "invented again" by each man who walks in it, runs through a space, climbing the stairs, leaning over a balustrade, lifting his head to look, lowering it to look, opening and closing a door, sitting

29 Reches (2010) has established associations between dance, rhythm, and bodily movement in architectural works by Lina Bo Bardi, also conveying them in the works of Adolphe Appia.

> and getting up is an intimate contact and at the same time creating "forms" in space, expressing feelings, the first-born ritual from which dance originated, the first expression of what would be "Dramatic Art" (Bardi, 2017, p.279)

In these moves, there was no need for musical accompaniment because in architecture the impulse to movement is implicit "in the soil, in the stones, in inanimate matters" (Bardi, 2017, p.279). According to Lina, architecture should not be seen as a "work", but as "possible ways of being and having situations" (Bardi, 2017, p.280). Human movement must not be automatic – as a "*triste routine*", she wrote –, man must acquire awareness of his gestures, "as an ability to control, as an expression of happiness, as a habit of looking, from the beginning of life, at things nearby, at details" (Bardi, 2017, p.280). She also added: "here we still have to remember Appia who in 1920 called this ability to perceive: *'Oeuvre d'art vivant'* [Work of living art] (...). She also added that with this new collective harmony, works of art and museums would be able not to exist" (Bardi, 2017, p.280).

The Work of Living Art, by Appia, is the proposal of a new artistic form, an original synthesis of the arts that he developed in the book *L'oeuvre d'art vivant*, published in 1921. The book provided the basic structure for Lina's lecture.[30]

Appia, like Lina, began his argument focusing on *dramatic art*. He stated that "To arrive at a clear notion of a *Living Art*, possible without being necessarily dramatic (in the sense we attribute to the word), it is necessary to go through Theatre, for it is all we have" (Appia, 1959, p.161). What Theatre offered him was a preliminary model for uniting the arts of time with the arts of space, preliminary because Appia's objective was to go beyond

30 In the collection of the São Paulo Museum of Art (MASP) library, there is an example of the original edition of Appia's book, donated by the couple Pietro Maria and Lina Bo Bardi.

the conventional practice of theatre, he aimed for an art without distinction between spectators and performers, where the common denominator was the living human body, moving freely and expressively, an art that was radically collective, he wrote: "The *Living Art* is social, it is, in an absolute way, social art. Not the fine arts made available to everyone, but everyone elevating themselves to art" (APPIA, 1959, p.168).

According to Appia, gestures are an important element, but not automated, day-to-day gestures, "which do not directly express our soul's life" (Appia, 1959, p.75). The truly expressive gesture could be catalysed by music; something similar, he compared, to what happens with gymnastics which, "in its objective of strengthening our organism, imposes gestures whose duration is not found in our daily, natural life: and even so our body's life is not suppressed" (Appia, 1959, p.76). Artists, according to Appia, should not "be ashamed of their own body, but love it in all bodies" (Appia, 1959, p.185), and emphasizing the need for constant bodily improvement, he wrote: "the future of our artistic culture depends on a fair corporal pedagogy" (Appia, 1959, p.186).

Another important element for *Living Art* is architecture. Appia envisioned the emergence of a new type of building, the *Cathedral of the Future*, in his words: "We want a place where our nascent community could clearly assert itself in space; and a very flexible space to offer to the fulfilment of all the desires of integral Life" (Appia, 1959, p.197). The contrast between the mobility and plasticity of the human body with the rigidity of the architectural elements is, for the director, one of the engines of *Living Art*; surface solidity is a necessary condition for the movement to arise, Appia described the following situation: "A body approaches; from the contrast between its movement and the peaceful immobility of the pillar has already emerged a feeling of expressive life, which the body without the pillar, and the pillar without the advancing body, would not have achieved" (Appia, 1959, p.87). Plans, ramps, and stairs push the body to

expression, like a melody. Appia quoted Schiller (and Lina reproduced the quote in her script): "When music reaches its noblest power, it becomes form in space" (Appia, 1959, p.65). This is Appia's ambition: an architecture that is able to communicate rhythms and it has led him to state – which Lina has replicated in her script – "Inanimate matter, soil, stones, do not listen to sounds, but the body listens to them." (Appia, 1959 p.65)

1959 – Bahia at Ibirapuera

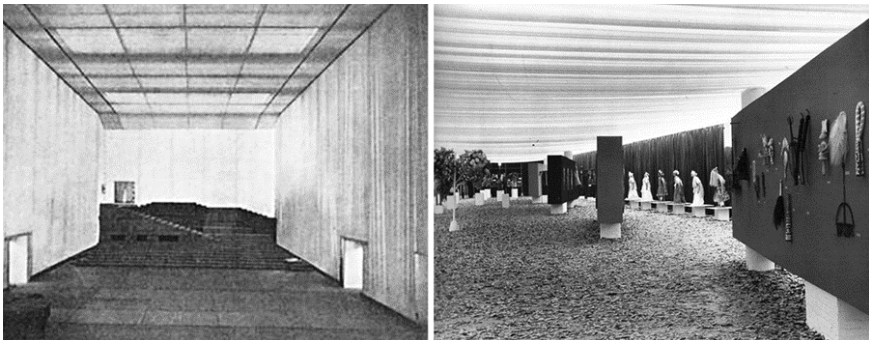


Figure 8. 1 – (left) Presentation Hall at the Dalcroze Institute, Hellerau, Germany. Source: Tallon, 1984. (right) Exhibition Bahia at Ibirapuera. Source: Bardi and Gonçalves, 1993

Lina's second reference to Appia occurred the following year, 1959, when she and Martim Gonçalves organized the *Bahia no Ibirapuera* exhibition, under the marquee of Ibirapuera Park in São Paulo, in front of the entrance to the Biennial Headquarters Building. This exhibition presented a variety of everyday objects from the state of Bahia, such as cages, hammocks, figureheads, rudimentary toys, etc. and 'elements that emulated a *Candomblé terreiro*'[31] (Perrota-Bosch, 2021, p.291). In an interview for *Domus* magazine, Lina said that the exhibition should be 'understood as a sample of a lively artistic production, and not of folklore' (apud

31 TN: *Candomblé* is an African diasporic religion developed in Brazil and practiced in places called *Terreiros*.

Lima, 2021, p.225), and that it was opposed to the institutionalized art that was being exhibited at the 5th São Paulo International Arts Biennial. She also stated: "the Bahia exhibition was face to face with the Biennial" (apud Lima, 2021, p.227). In the text of the catalogue, written by Lina and Gonçalves, the authors used the term "aesthetic man" to refer to an attribute that would be collective, as opposed to the idea of individual genius and unique work. In addition, they proclaimed: "the right of men to aesthetic expression, a right that has been repressed for centuries in 'educated' men, but which survived in a living seed, ready to germinate, in those unable to instruct themselves according to inhibitory methods" (Bardi and Gonçalves, 1993, p.134). In this process, they underlined the importance of dramatic art: 'because theatre meets all the needs of the aesthetic man' (Bardi and Gonçalves, 1993, p.134), and evoked 'the words by Appia:*soyon artistes, nous le pouvons* [let us be artists, we can do it]' (Bardi and Gonçalves, 1993, p.134).

This evocation by Appia is also found in his book *L'oeuvre d'art vivant* after having defended the existence of a 'collective body', as opposed to the independent body of the conventional artist, he wrote: 'Let us learn to live art in common; let us learn to sustain in common deep emotions that bind us and carry us away to freedom. Let us be artists! *We can do it'* (Appia, 1959, p.189). In another text, *L'art est une attitude* (Appia, 1958),[32] written in 1920, Appia proposed an artistic conduct that could be "a collective good of our humanity" (Appia, 1958, p.6). He stated that the art we find "in museums, concert halls and libraries" has lost vitality; it is outdated because the role of passive spectator before a work of art "has begun to disgust us" (Appia, 1958, p.6), and he advocated a "time when we shall be artists – living artists, because we wanted to be, a time I evoke here, with all my wishes" (Appia, 1958, p.7).

32 The text was published in the special issue of a magazine of great prominence in that period: *Aujourd'hui art et architecture: 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents réunis par Jacques Polieri.* Paris, no.17, May 1958.

There is great affinity between these proposals by Appia and those of the curators of *Bahia no Ibirapuera*. In both cases, the search is to feed an aesthetics of a collective, participative character. However, in the exhibition, there is an implicit political and social consciousness that conditions this search, a consciousness that is not present in Appia's vitalist humanism.

Lina, who was responsible for the expography of *Bahia no Ibirapuera*, covered the walls and windows that surrounded the exhibition area with a blue curtain; she also covered the ceiling with a white cloth. These fabrics generated, in the salon, a soft and diffused luminosity (Figure 1), in many ways similar to what she had already proposed for the first headquarters of the São Paulo Museum of Art (MASP), on 7 de Abril Street. This luminosity, which created an environment of conciliation between objects and people, without hierarchies, is related to the one that Appia developed in 1910, at the Dalcroze Institute, in Hellerau, Germany (Figure 1). In the institute's Presentation Hall, the ceiling and walls were covered with light linen, in order to create, in the whole environment, an enveloping, magical, non-naturalistic luminosity (Tallon, 1984).

1957-1968 – São Paulo Museum of Art – Masp

The third reference to the relationship between Appia's ideas and Lina's creations is when, in 1967, she wrote texts presenting her design for Masp, on Avenida Paulista. In the texts, Lina developed an original concept of monumentality. In the first one (Bardi, 1993), which is a personal note, she wrote that, at Masp, she sought to create "a simple architecture" that "could immediately communicate what, in the past, was called 'monumental', that is, the meaning of 'collective, of 'civic dignity'" (Bardi, 1993, p.100). In the other text (Bardi, 2009) – which was published in *Mirante das Artes* magazine in 1967 – she stated:

> Monumental does not depend on "dimensions": the Parthenon is monumental although its scale is reduced. The Nazi-fascist construction (Hitler's Germany, Mussolini's Italy) is elephant-like and not monumental in its bloated pride, nor in its logic. What I want to call monumental is not a matter of size or "fuss", it is just a fact of collectivity, of collective consciousness. What goes beyond the "particular", what reaches the collective, could (and perhaps should) be monumental" (Bardi, 2006, p.126)

According to Lina, this idea of *monumentality* could even be despised by European countries, whose political future was based on a "falsely democratic individualism", but it was powerful for a country like Brazil "whose future democracy shall be built on other bases" (Bardi, 2009, p.126). The monumental character of a building, therefore, was not, according to Lina, defined by its size, but by its ability to promote collective, civic, and democratic actions. Zeuler Lima (2021) recorded that, at that moment, Lina, while accompanying the construction of Masp, feared the possibility that the building "was becoming too colossal" (Lima, 2021, p.284) and that it would be poorly received in the field of architecture, especially because, despite having been conceived in a democratic moment, the work had been financed by public resources and was being opened at a time when the dictatorship had become more oppressive.

It is possible, however, that the concept of monumentality presented by Lina was not just a rhetorical resource. It may have reflected her interest in Appia's ideas, which as seen, was evident in the late 1950s, the same period in which she developed the Masp project.

In a 1922 text, entitled *Monumentalité* Appia (Appia, 1994) stated that[33] "monumental art, as we know it, has reached the end

33 A segment of the text was also published in *Aujourd'hui art et architecture: 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents*

of its life", we would be entering a period where "art will demand that we live within it, and we in turn, will require that art live in us" (Appia, 1994, p.284). He proposed a new type of building, the *People's Theatre*, in some ways similar to the aforementioned "cathedral of the future". The *People's Theatre*was a modest building, Appia wrote that "the material used for construction should be fully evident in the building", (Appia, 1994, p.287) and added: "structure will be architectural only in its function; its monumental quality will thus remain minimal both now and in the future" (Appia, 1994, p.287). In the *People's Theatre*, people need to realize that "their living bodies are creating and defining the space" (Appia, 1994, p.287). Moreover, in another passage, Appia summarized this as follows:

> Its monumental aspect is to anticipate without revealing the coming union between actors and in a collective action: its immediate and expedient aspect is to prepare for this grand future through an arrangement that stimulates the audience into activity and allows the actor to advance further and further towards meeting the audience. We noted that everyone is quite ready to understand and support us, if we employ a bit of diplomacy. Our role is thus that of a teacher, for it is clear to me that a modern architect must be an educator (Appia, 1994, p.286).

Architecture was to be a catalyst for collective actions rather than a form to be contemplated and revered in isolation. The same spirit is found at the end of Lina's text when she wrote that, at Masp, she sought to create an "environment" where people would "see outdoor exhibitions and discuss, listen to music, watch tapes", where children "went to play in the morning and afternoon sun. And even fanfares and the bad taste of each day [...] could also be a content" (Bardi, 2009, p.127). Appia's proposals, to a large

---

réunis par Jacques Polieri. Paris, no.17, May 1958.

extent, were implemented in the previously mentioned Dalcroze Institute. There, in the performance salon, spectators and artists shared the same space, without distinction. In the salon, a series of modules of stairs, ramps, platforms, and stands were used to boost fluid movement between all those present (Figure 1). This same formal repertoire could be observed in Masp's auditorium, where Lina implemented, on the sides of the stalls, two series of receding landings, thus extending the stage area and providing a fusion between artists and spectators (Figure 2).[34]

An important observation about this auditorium needs to be made: In the first text Lina drafted to present the Masp project (Bardi, 1993), she wrote that, in the auditorium, she wished to 'propose a denuded theatre, almost the 'farm' recommended by Antonin Artaud' (Bardi, 1993, p.102). In the version that Lina published (Bardi, 2009), she maintained the mention of Artaud, but without specifically associating him with the auditorium; she associated him with the entire building, as if the brutalism of reinforced concrete adopted by the architect was a reinterpretation of the 'whitewashed garage, recommended by Artaud' (Bardi, 2009, p.127).

Before delving into this topic, it is worth remembering that both Appia and Artaud proposed that the audience and the performers be united in the same environment. Artaud suggested that spectators be seated in mobile chairs, placed in the centre of a "hangar or any barn" (Artaud, 1984, p.123), as appeared, for example, in the sketches Lina made in 1984 for the renovation of the headquarters of Oficina Theatre.[35] In the theatrical place

34 Reches (2010) related the stairs that connect the audience and stage in a preliminary sketch by Lina (see drawing code 036ARQd0252 on the website https://acervo.institutobardi.org/collections) with the following excerpt written by Appia in *L'art est une attitude:* "Let us break down the barriers, let us climb the steps that separate us from the podium, let us go down, without hesitation, into the arena" (Appia, 1958, p.6).

35 See drawing code 112ARQd0006 on the website https://acervo.institutobardi.org/collections

proposed by Artaud, the performance would involve spectators with 'screams, lamentations, apparitions, surprises, theatre effects of all kinds' (Artaud, 1984, p.119); an example could be seen in the scenographic proposal that Lina developed for the production of *Na selva das cidades*, a text by Bertolt Brecht, staged by Grupo Teatro Oficina in 1969. Whereas Appia's theatrical place is more stable, the collective he aimed to create is utopian, fraternal, devoid of conflict. In this place, human bodies move fluidly through a solid and balanced landscape, as can be observed in the drawings that Appia made in 1909, gathered under the title *Rhythmic Spaces*[36]; these "Appian" characteristics stand out in the volumes, stairs, and platform that Lina designed for the Masp auditorium (Figure 2).

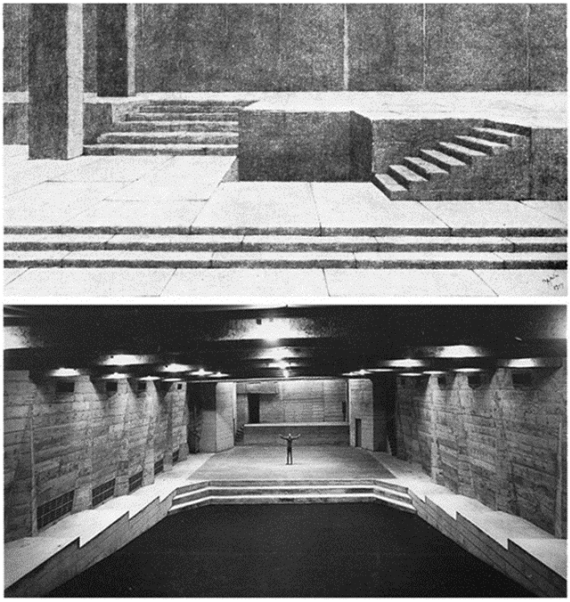


Figure 8.2 – Drawing from the Rythmic Spaces series. Appia.1909.
Source: Bablet, 1982

36 Some of these drawings are reproduced in the edition of *L'oeuvre d'art vivant*, by Appia, belonging to the collection of Pietro Maria and Lina Bo Bardi (see Footnote 1).

It is worth noting that, in terms of cultural and social references, the Lina who conceived Masp in 1957 is not the same person who accompanied its opening in 1968. Between the two dates she lived and worked intensively in the city of Salvador, returning to São Paulo in 1964, shortly after the military coup, with a renewed social and artistic engagement, possibly more in tune with the theatricality of Brecht and Artaud than with that of Appia. Perhaps this led her to analyse a former old creation of hers, Masp, using the theatrical repertoire that interested her at that moment, the one by Artaud.

Conclusion

The events presented here have revealed that, in the late 1950s, Lina was interested in Appia's proposals and sought to assimilate them into her reflections and professional activities. In this process, two topics have been highlighted. The first is the centrality that the dramatic arts (theatre and dance) assumed in her reflections, being presented as a paradigm for a "synthesis of the arts" that incorporated body awareness, body movements, gestures and human actions. For both Lina and Appia, these bodily qualities should be incorporated in the production and meaning of architecture to the detriment of the symbolic, ornamental, and stylistic aspects of architectural language. The second topic is the valorisation of architecture, both as a whole and in its parts, as an active agent in the constitution of collectives for people. For Lina, this collective was progressively associated with popular culture and democracy – therefore historically conditioned –, while, for Appia, the collective was an expression of the essentialist and vitalist aspects of humanity. Both, however, see the constitution of a collective as a way of questioning the status of artistic institutions (museums, theatres, etc.), and of artistic production based on the idea of individual genius, autonomous work, etc.

References

Appia, Adolphe. 1959. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcadia.

Appia, Adolphe. 1958. "L'art est une atittude". *Aujourd'hui Art et architecture:* 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents réunis par Jacques Polieri. Paris, n.17, 6-7.

Appia, Adolphe. 1994."Monumentality" In *Adolphe Appia artist and visionary of modern theatre*, edited by Richard Beacham, p.283-288. Philadelphia: Harwood.

Artaud, Antonin. 1984. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.

Bablet, Denis and Bablet, Marie-Louise. 1982. *Adolphe Appia 1862-1928* (actor,space,light). London: John Calder.

Bardi, Lina Bo. 1993. "Museu de arte de São Paulo. In: *Lina Bo Bardi*, edited by Marcelo Ferraz. 100-102. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardi, Lina Bo and Gonçalves, Martim. 1993. "Bahia no Ibirapuera". In: *Lina Bo Bardi*, edited by Marcelo Ferraz. 134. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardi, Lina Bo. 2009. "O novo Trianon, 1957/1967" In: *Lina por escrito 1943-1991* edited by Rubino, Silvana; Marina Grinover. 122-130. São Paulo: Cosac Naify.

Bardi, Lina Bo. 2017. "Conferência sobre dança e arquitetura: nota sobre sínteses das artes" In: *Masp e a cidade: alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo*, Frederico Vergueiro Costa. 279-280. PhD diss, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Lima, Zeuler R. 2021. *Lina Bo Bardi- o que eu queria era história.* São Paulo: Companhia das Letras.

Machado, Rogerio Marcondes. 2018. "A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no

modernismo arquitetônico". *Arq.Urb*, n.21 , 127-146. https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89

Perrotta-Bosch, Francesco. 2021. *Lina: uma biografia*. São Paulo: Todavia.

Reches, Magdalena. 2010. "Dos escaleras y un teatro, 3 espacios rítmicos". *Arquitextos Vitruvius* ano 11, n. 122.02. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3449

Tallon, Mary Elizabeth. 1984. "Appia's Theatre at Hellerau". *Theatre Journal*, v. 36, n. 4,495-504.

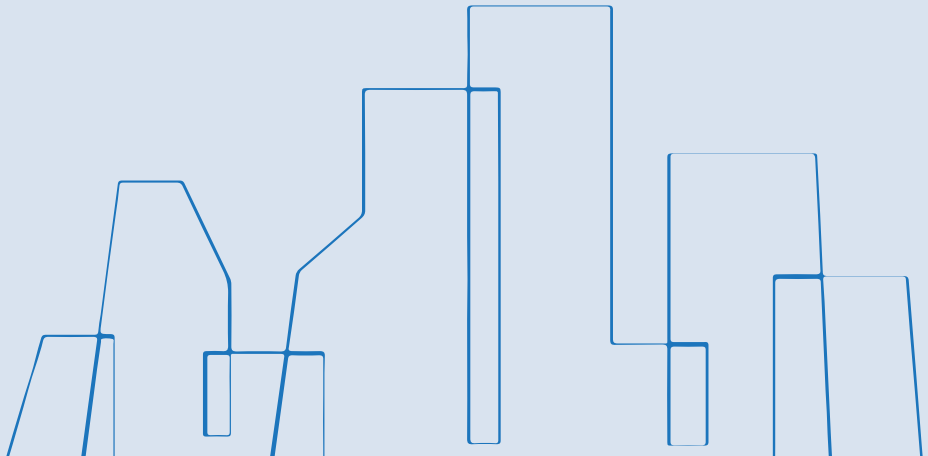
PART 2

ARTISTIC PRACTICES

9

LIGHT AND TRANSPARENCY: TOWARD AN EXPANDED GREEN THEATRE(PAUL SCHEERBART AND BRUNO TAUT)

Cristina Grazioli



Transparency is a word that involves a complexity of meanings both in theory and in practice. We can find it mentioned since the Renaissance with the meaning of the bright effect of light obtained by means of crystal bowls"made with great artifice, filled with water of various colours"that"due to the transparency of a great light that was behind that diaphanous body", emanateda "great splendour."We can read this, for example, in a chronicle referring to a Medici family wedding in 1565 (Mellini, 1566, 99).[37]

During the Age of Enlightenment, 'transparent' and 'transparency' recur in descriptions of various devices, in most cases to obtain coloured light or atmospheric effects (Grazioli, 2008, 70-80; Grazioli, 2016, 57-63).

Nowadays, there are countless meanings of Transparency. As Philippe Junod wrote, "the fact is that there is transparency and transparency"(Junod, 2011, 1).

The term extends to different domains, from photography to visual art, from cinema to installations, to new media and politics, etc.... At the beginning of the 20th Century, this term is noticeably linked to the new poetics of dramaturgy or the aesthetics of light. Just to mention some authors, we can find it in the writings and projects of Adolphe Appia, Mariano Fortuny, and Max Reinhardt.

This word becomes a sort of manifesto in the context of the avant-garde. It is a word that brings together concept and technique and for our purposes it is an amazing ground for comparison in interdisciplinary research (performance, theatre, cinema, architecture, urbanism).[38]

37 Unless otherwise specified, translations are by the author

38 In my research, I have come across the topic of transparency in different contexts. This word gave me the idea for the project Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena, a lexicon about Stage Lighting terminology (https://direluce.sciami.com/).

We will examine this in relation to the conceptions of Paul Scheerbart and Bruno Taut.

The backdrop for my considerations is the articulated context of interrelation between Landscape, Paintings, Atmosphere, Space, Stage, Light, Transparency, Botany, and Shared Space (or Immersive space).

Paul Scheerbart was a writer, essayist, and a playwright. He was a pacifist to the extreme. He died in 1914, probably letting himself die of malnutrition as a protest against the war. Scheerbart has usually been studied in relation to architecture, while as far as theatre is concerned, his texts are almost always ignored, or considered 'abstract', unrelated to stage practice. He is further studied as a pioneer of Science Fiction.

Bruno Taut is an author who is extensively studied as an architect, but practically ignored for his work in the world of theatre.

Among the cultural-historical frameworks, it is interesting to bear in mind all the discoveries in science and technology (since the middle of the 19th Century), that reinforce the belief in the existence of forces beyond the human perception of the visible (such as electric lighting, electromagnetic waves, the discovery of X-rays, wireless telegraphy, the radioactive property of matter, etc.). The ether is inhabited by oscillations, rays, waves: and this implies that 'matter' is conceived also as 'spirit' (Grazioli, 2019b). A beautiful word recurring in the German Culture of the beginning of the 20th Century, which dates back to Romanticism, is *Allbeseelung*, animation of all matter.

All this underlines a context where we find an extraordinary correspondence of technical, scientific, and philosophical or spiritual issues.

This alliance is evidenced by a material, namely Glass, which links the material and spiritual, matter and concept, Nature and

Art (or *Art and Technique*: *Kunst und Technik* as stated in the motto of the first Bauhaus movement).

It is not by chance that the name of the community of architects led by Bruno Taut was *Gläserne Kette* (Crystal Chain or Glass Chain); a "Utopian Correspondence" that took place between November 1919 and December 1920, involving a group of modernist architects.

They expressed their thoughts and feelings in letters, which were sent to the whole group. At the core of these exchanges is the theme of the reciprocity of soul and body. Just as the body could spiritualise itself through light, so could the spirit attain material form through the medium of the 'architect' (Whyte, 1986A, 8). According to Taut, architecture must give form to what Meister Eckart called the 'spark of the soul' (*Seelenfunklein*). Bruno Taut wrote: "From the stable to the stars a chain exists in which everything small becomes big, i.e., close, humanly possible, when the 'relationship' lives in us", (quoted in Whyte 1986A, 7). The symbol of this relationship was the crystal.

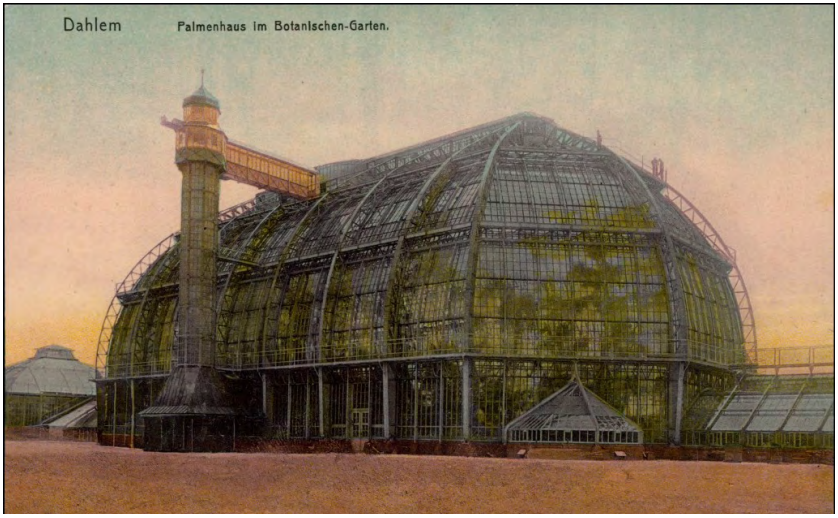


Figure 9. 1 - Palmenhaus in the Botanic Garden of Dahlem, Berlin, 1912, Verlag Knackstedt & Näther, Hamburg. Postcard

But cosmic desire is determined by *this* world. For example, in *Das Paradies die Heimat der Kunst* (Paradise, the Nation of Art, 1889), Scheerbart reveals a concept of paradise on Earth that is based on a new architecture of colour and glass. As Taut wrote:

> I believe that all spirits, the material spirits, the plant, animal and human spirits, the elemental spirits and the absolutely spiritual spirits come together in a greater unity... The effect of this unity is the act of building [bauen] in a universal sense (Taut, 1920b, 181).

The harmony among all *beings* is a recurrent concept in the letters of the 'Chain'. We can consider here Ernst Haeckel's 'Unity of Nature': all things, whether living or not, contain a spiritual element in them; a spiritual unity that includes monistic philosophy, zoology, botany and mineralogy, human beings and the Cosmos (Haeckel, 1899).

Another recurring reference in the letters is Gustav Fechner, the father of Psychophysics; for himevery aspiration towards harmony and beauty should pursue the cosmic dimension.

Taut wrote that he no longer wanted to limit himself to 'prepare projects' (*Anschauung arbeiten*); instead he needed to approach reality. Film and stage projects are a possible outcome of this research.

One of these architects, Wassili Luckhardt, evokes the profound impression caused by a phenomenon of nature. After a walk in the dunes, the sight of the sea opens up with the shimmering of thousands of whitecaps rolling ashore following a secret and unique law of motion and he wonders whether similar impressions can also be created in architecture (Luckardt, 1919; Whyte-Schneider, 1986, 28-32).

Figure 9. 2 - Hans Poelzig, The 'Palm-Lights' in the Foyer of the Grosses Schauspielhaus (Berlin, 1919) – the lamps were designed together with his wife, Marlene Moeschke Poelzig Foto: Karl Ernst Osthaus († 1921)

It is very significant for our purposes that he answers by citing theatre as an example of achieving this impression of light and nature; i.e., the '*Zirkustheater*', the *Grosses Schauspielhaus*, formerly the Schumann Circus, renovated by Hans Poelzig for Reinhardt in 1919.

> The large dome inside is hung with an infinite number of cones, which are set in gently arching motion by the roundness of the dome from which they hang, so that when the small incandescent bodies in each cone are illuminated, in particular, the impression of a certain dissolution and infinity arises (Luckardt, 1919, 31-32).

He gives another example:

> My impressions of nature, as I have described them, were determined by phenomena of movement. I think that every work of art, therefore also the work of construction that wants to be an image of forms, must also contain such movement ... *panta rei* ... I am reminded of a drawing from Bruno Taut's architectural play in this sense, where a radiant Domstern [star of the Cathedral] dances through the space of worlds. It is wonderful *Panta rei*" (Luckardt, 1919, 30).

'Taut's architectural play' refers to *Der Weltbaumeister* (1919).

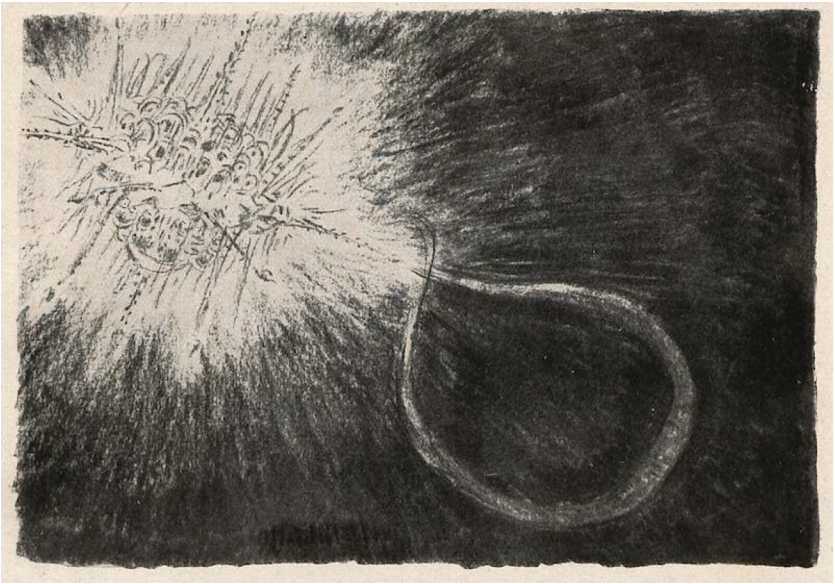


Figure 9. 3 - Bruno Taut, "[Der Kathedralstern] tanzt – ändert Form und Glanz" ("The star of the Cathedral dances, changes form and light"); from Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbart gewidmet, Folkwang, Hagen, 1920; Plate n. 15.

In this context (the Gläserne Kette), Taut 'published' *Die Galoschen des Glücks* (*The Galoshes of Fortune, 'Full-length Fairy-tale Film in Two Millennia'*), after Christian Andersen (1919). The

Italian translation appeared in the seminal study by Manfredo Tafuri *La sfera e il labirinto* (1980), *The Sphere and the Labyrinth* (English 1987). On the back cover of the first edition we can read:

> Is it possible to derive from the historical avant-gardes, and even earlier from certain moments in the culture of the 18th and 19th centuries, a positive project that overturns the anguish in which contemporary man struggles in his attempt to dominate his environment?

After the chapters'The Wicked Architect: G.B. Piranesi, Heterotopia, and the Voyage'and 'The Historicity of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein', Tafuri places the chapter'The Stage as "Virtual City": From Fuchs to Totaltheater' ; in the Appendix, besides *Piranesi, or the Fluidity of Forms* by Sergei M. Ejsenštejn, Tafuri published Taut's *The Galoshes of Fortune*, a text pervaded by light and by the dimension of ascent, in the longing for earthly and heavenly fusion, where vegetable shapes are generated from glowing glass spheres – like fireflies.

Taut composed other important works in 1919-1920: *Die Auflösung der Stadte, Alpine Architektur* (which was started in 1917), *Die Stadtkrone*: all of which are projects marked by verticality, featuring the model of the medieval cathedral merged with the natural organic element.

All these projects were conceived based on the principle of dynamism of forms in space and the constructive value of colour as a means of composition. In Taut's concept, colour never has a decorative or illustrative function; it is a building material.

Among his projects, we are especially interested in *Der Weltbaumeister* (*The World Architect* or *The World Builder*), an "*Architectural drama for symphonic music*".

In the above-mentioned letter, Luckhardt cites Taut's 'Domstern'. The 'Star of the Cathedral' is a dramaturgical presence and a symbolic element that connects the new architecture with

the Myth of the Cathedral, which is the medieval conception of light, space, and cosmos.

The drama opens with a scene composed solely of coloured light and a long resounding music, clear and resplendent in yellow, diffused in an abstract space, without surfaces that form the perimeter of the space.

> The curtain rises. Over the whole stage is only coloured light – radiant yellow, nothing else – no floor, no ceiling, no walls. MUSIC without *crescendo* just a vibration in the space – a long clear ringing sound, shining in yellow. From the bottom some shapes appear and with them some figures in the music. With the shapes these musical figures become richer, they increase in volume and 'colour' (Taut, 1920a, Drawing I).

A Gothic cathedral rises in the empty space. It rises slowly from below, it grows, it gives shape to its own parts, freely aggregating themselves in space. The cathedral rises, till it collapses, disseminating its parts in a cosmic dance of fragments.

There is no human presence; it has been replaced by architecture.

"The cathedral star approaches, turns on itself, dances" (Taut, 1920a, Drawings 34-35).

Furthermore, the cathedral star is the mother of the new nascent world: "in the androgynous cosmos the star, fertilised by a luminous meteorite, gives birth to a new earthly paradise" (Manfredini, 1998, 31).

Next, the second part of the drama opens with a cascade of flowers and finishes by invading the infinite space of the stars and the cosmos, to form a new world, heralding the resurgence of the earth – on the highest hill a new *Kristallhaus* blossoms – "the highest synthesis of nature and artifice" (Manfredini 1998, 33).

The limits of the space dissolve; the elements become mutable figures of a radiant movement of intense colouring and infinite arborescence.

"One day ... there will be a unique art, and in this art, light will penetrate all corners, everywhere" (Taut, 1919a).

In the Afterword (Über Bühne und Musik, On stage and Music), Taut shows he is aware of the problems involved in representing the drama:

> Colour and light bring a fullness of expression. Illusion as an imitation of nature can be completely abandoned. A play of shapes and colours that appear and dissolve, absorbed [*Getränkt*] by the grandiose flow of sounds, is sufficient (Taut, 1920a, 69).

Among the considerations regarding possible 'adaptations' on stage, he strongly affirms the indispensable depth of the scene [*Tiefe der Bühne*]: "Only the depth of the stage space cannot be renounced. Space, in its infinite depth, is in fact the womb from which shapes, colours, and light are born" (Taut, 1920a, 69).

A 'depth' implied by the concept of 'Transparency'. Taut theorizes the Fifth Dimension: a dimension of simultaneity and immediacy of experience(Taut, 1920b). We suggest a comparison with some aspects of Eisenstein's writing about *Stereoscopic cinema* (and his project of the Glass House, 1929-30).

Der Weltbaumeister is dedicated to Scheerbart. In fact, astral presences, dance, light, and sound 'acting' in a cosmic process, are closely reminiscent of Scheerbart's *Kometenztanz*. I will not describe here the *Dance of Comets*, as I have already written about this 'astral Pantomime' in detail (Grazioli 2019a, 2019b, 2020, 2021).

Instead, let us just recall the duality between Earth and Heaven, Human and Astral, Light and Darkness. All symbols of

the attempt to access the superior sphere. Dance and music are the means that make the dialogue possible.

Scheerbart wrote numerous articles and essays about the stage and theatre. Moreover, a number of novels convey his theatrical conception and his 'inventions' (also from a 'technological' point of view). Therefore, many narrative writings can be read as an attempt to give form to his theatrical idea.

He dreams of a new theatre, which features the characteristics of what he expresses when he speaks of architecture. In *Glastheater* (1910) Scheerbart imagines a 'shadow theatre' 'with transparent and opaque glass panes. On these plates, which can be of any colour, shadows are projected by means of coloured glass, so as to obtain a chromatic shadow theatre' (Scheerbart, 1910, 139-140).

In most of Scheerbart's plays, the stage directions describe astral settings, utopian, subhuman or superhuman places ('underground', 'a great star palace in the dark central sun', 'a white scene', 'a summer wonderland garden', 'in the near future on the boards of a blue theatre', to name but a few). Astral motifs run throughout his entire oeuvre.

Moreover, in Scheerbart's writing, the stage is the place where utopias make their alliances with science and technology. For example, when writing about the 'Simple Stage'(*Einfache Bühne*)he states that "three simple white or plainly coloured walls are abundantly sufficient as scenography" (Scheerbart, 1898, 112).

He published articles about scenography, actors, drama titles. In these he paid great attention to the technical and practical aspects of the theatre.

In each of his writings we can find the longing for the fusion of terrestrial and celestial elements. To name just one example: *Das kosmische Theater (The Cosmic Theatre)* presents a meta-theatrical situation showing connections between the smallest things and the cosmos (a spherical shape of cheese becomes the corresponding element of the cosmos, a drop of blood is meant to

be a red star...), the infinitely small and the universal correspond (Scheerbart, 1898A).

How can Bruno Taut be considered a theatrical artist? Besides the theatrical and film projects, he also wrote essays specifically devoted to the theatre. Important thoughts of his can also be found in his writings dedicated to architecture. He published in "Der Sturm" *Eine Notwendigkeit (A necessity)*(1914), in which he urged artists to create a new *Gesamtkunstwerk* to which architecture would give frame and content. What sort of architecture? A 'transparent' one, made of coloured light; an architecture where interior and exterior space communicate; where daylight and artificial light interact.

A pivotal work of his is *Zum neuen Theaterbau* (*For a new Theatre House*). Taut speaks against the separation imposed by the curtain. It is an essential topic: it relates to the communication between the spectators and the actors, the hall and the stage, and it implies the theme of fluency, of presence in its dynamism and 'flowing through'.

In keeping with other movements of the early 20th century, the stage must inebriate and contaminate the participants (think of Georg Fuchs, later of Antonin Artaud).

The curtain should be the sign of the "solemn relationship of light and colour" (Taut, 1919b, 205). This vision is very close to different poetics of our day and a topic which implies the main role of light and of lighting.

> The [...] curtain could, for example, consist of brightly coloured silk ribbons crossed orthogonally, or the composition of fabrics of different materials and shapes, chosen according to the drama – it must be perceived as a veil from which the expected world transpires. [...] the architect must not create any kind of interruption, but let the space, with its articulations, continue inside the stage without creating any perceptible limit for the

> spectator during the performance. The interior space must seem infinite, and indeed limitless must be the new theatre both in spiritual richness and in constructive reality(Taut, 1919b, 208).

He quotes "Paul Scheerbart's star and planetary dramas – which take place in cosmic space"; for Taut they are significant examples of the new dramaturgy, which leads the individual into a space without the dimension of height, width, and depth (Taut 1919b, 208).

When Taut writes about the necessity to consider the hall and the stage as a whole while conceiving 'stage lighting', he refers also to Max Reinhardt (Taut 1919c, 205). Whilst not mentioned directly, what he is referring to is *The Miracle*, presented in the Olympia Hall in London in 1911. Different reasons make this performance a major reference in the history of the theatre. We merely need to recall the connections with the 'new' architecture involved in the history of this play: in 1924, when the play was going to be staged in the USA (first at the Century theatre in New York, then in other theatres), an interesting advertising campaign took place to advertise the Chicago Tribune Building: the Myth of the Cathedral moved into (and merged with) the new modernist architecture (see Le Men, 2017, 71-80; Segol 2017).

This myth of the Cathedral takes us back to Taut's collaboration with Scheerbart for the *Glashaus*, built for the Cologne *Werkbund* Exhibition in 1914.

In the Glass Palace project, Taut concretely experiments with his ideas concerning performance. It could be considered as a step taken by Taut's projects toward the theatre.

Glashaus is emblematic of Transparency as the condition of fluidity in the relationship between interior and external space (Architecture and Landscape – in a broad sense). The 'precursor' can be considered glass and iron architecture, whose best-known

example is Joseph Paxton's Crystal Palace in London (1851), similar to garden greenhouses.

Despite the collaboration with German industry, *Glashaus* was not an industrial showcase. According to Angelika Thiekötter, it is the first case where architecture 'shows itself', puts itself on display (Thiekötter, 1993, 11, 15). We could say: puts itself *on stage*... Contemporary visitors speak of a kaleidoscopic, multi-sensory experience... similar to what we call today an 'immersive' dimension.

A strong relationship is created with the outside world, thanks to transparency. Space and time merge, generating different 'states' of architecture depending on weather conditions. Thiekötter tries to reconstruct the 'visit' to the Cologne Exhibition in 1914 and quotes a sentence of the time: *Alles fließt, alles bewegt sich*... (Thiekötter, 1993, 26): All flows, everything moves...

In Glashaus, a circular opening on the first floor makes it possible to see the waterfall below: water interacts with natural and artificial light (it brings to mind a coloured rain fall in Taut's *Der Weltbaumeister,* Drawing XXXIX).

'Currents' of different sorts animate Glashaus, whose life is based on the inflow of energy, force, and movement: the inflow of fresh air through electric ventilation, the inflow of daylight, the sound of the water: a true 'animation' of the space.

We can speak of 'dramaturgical' composition and of 'lighting direction' (Thierkötter 1993, 26). Moreover, light acquires a space-dimension through stained glass.

It is of fundamental importance to consider that Glashaus belonged to the context of the Köln Werkbund Ausstellung, where Henry Van de Velde built a theatre, as mentioned by Taut in *Zum neuen Theaterbau*. The ceiling had stained glass windows; Taut says that these should also extend to the walls of the hall:"walls should not exist, but dissolve into shapes and colours" (Taut, 1919b, 205-206).

One further element of Taut's theatrical practice is his activity as a set designer, that is the collaboration with the stage director Karlheinz Martin in 1921 to stage *Die Jungfrau von Orleans*. He published his notes in "Blätter des Deutschen Theaters", setting out his ideas on the dematerialisation of the stage through glass, light and colour:what he wants is "to make the scenography fade into the background, dissolving into the dramatic events of the composition" (Taut 1921b, 95).

In this "sacred legend" (Taut 1921b, 98) the glass architecture, consisting of the jagged frame of the proscenium, remains unchanged throughout the performance: it is made of iron, wood, and shining prisms and ornaments of coloured glass, protruding from the stage into the spectators' space.

Achieving this element was achieved through collaboration with the Luxfer-Prismen-Gesellschaft, the same company involved in the Glashaus project in 1914.

A projector from the back of the stage lit stained glasses, creating the atmosphere of a gothic cathedral. A 'lighting direction' (even a *dramaturgy of light*) was at work, using blue for mysticism, red for feeling, green for earth, etc. (Bornemann-Quecke 2018, 222-223)

"The whole scale of nuances are not natural phenomena, but arise from the content of actions by lighting up or darkening ", wrote Taut (Taut 1921A, 7).

Taut's vision of continuity between the natural outside space and the interior of the building, according to the potential of light, and his interest in medieval architecture, are involved in the restoration of the Unterriexingen Church Choir, in 1908. The sketches show vivid colours; but we know that Taut wanted the windows to be without coloured glass, to let daylight in, which would have changed the effect in the space depending on the time of day (Speidel 1994, 88-92; Bornemann-Quecke, 2018, 216-217).

Returning to Scheerbart, in his novels, light is *everywhere*; it is a space-light, a volumetric light capable of composing a space.

In his writings, theatre often recurs together with botanical, cosmic, planetary worlds.

On close analysis, various cross-references are created between Scheerbart's visions, Taut's projects, the new architecture of glass and light, the fusion of worlds and species – and the stage. Another topic related to all these elements is the Garden.

One of the most recurring situations in Scheerbart's narrative is the story of a staging; or even: a natural, 'green' setting which becomes 'theatre'.

Just a couple of examples from *Das Grosse Licht* (*The Great Light*, 1912), a series of novels in which the Baron of Munchhausen is the main character and narrator.

Die Kosmische Postillionen. Eine Marionettentheatergeschichte (The cosmic postilion. A Puppet Theatre tale) presents Munchhausen in 1905 discussing the creation of a new Puppet Theatre with many actors and writers in Vienna. The Baron, over 180 years old, states that the most significant Puppet Theatre is in Celebes (Indonesia).

In the novel, this 'puppet theatre' turns out to be an 'astral theatre', where the narrator describes star births from nebulae and dances of comets (Scheerbart 1912, 10-11). Scheerbart transforms the planetary landscape into a wonderful performance.

In *The Three Arboreal States: A State Tale* the Baron tells of Constantinople in 1905. In a garden by the sea, fireworks are set up, then illuminated with an electric light that changes colour every five minutes thanks to coloured glass devices... swans wear electric flames around their necks; other details give shape to a 'performance of light'.

Also in this case natural, artificial, astral lights interact, as well as dramaturgy and the landscape.

For Anne Krauter, *Das Grosse Licht* is a "Manifest für die Kaleidoskopische Glas – und Lichtarchitektur" (Krauter 1997, 216; Bornemann-Quecke 2018, 376). We could add: "a manifest for a kaleidoscopic glass and light architectural *Theatre*".

Scheerbart's entire oeuvre teems with vegetation: exotic, fantastic flowers, plants of a thousand species. His passion for greenhouses is also demonstrated by the postcard sent to Richard Dehmel representing the Palmenhaus in the Berlin Dahlem Botanical Garden (Scheerbart, [1991], 455). In his most famous writing, *Glass Architecture* (1914), he devoted a chapter to 'Beauty on Earth, when glass architecture will be everywhere': then "we should have a paradise on earth, and no need to watch in longing expectation for the paradise in heaven" (Scheerbart, 1914, Chapter XVIII).

In conclusion, I would like to suggest some references to poetics and thoughts that seem to me particularly resonant with the 'visions' I have suggested here. Think of the 'transparency' between the theatre and the town in Lina Bo Bardi's Teatro Oficina in Sao Paulo, or of Olafur Eliasson's projects. Among them, *Life* at the Beyeler Foundation in Basel (1921):

> With Life, I work actively to create a space of coexistence among those involved in and affected by the exhibition – the art institution, my artwork, the visitors, other beings that join in, the trees and other plants in the park, the urban landscape that surrounds the museum, and beyond (Eliasson 2021, in the Beyeler Foundation website).

Also of significance is what Emanuele Coccia writes in his *The life of plants:* "We barely speak of them and their name escapes us. Philosophy has always overlooked them, more out of contempt than out of neglect". This statement is followed by a note that mentions the "only great exception in modernity", (Coccia 2018,

2016) Gustav Theodor Fechner, the author often cited in the letters of the Gläserne Kette.

Then, I think of the 'landscape Philosopher' Gilles Clément, who collaborated with the Italian artist Leonardo Delogu and his project 'Casadom', devoted to the relationship between body and landscape.

Also on stage, we can think of examples of Lighting Design and Scenography, as in Robert Carsen's *Alcina*, where the stage opens to the green and 'open air' space, in all directions... (Lighting by Jean Kalman, and Scenography by Tobias Hoheisel). Or think of a lighting designer such as Pasquale Mari, who never forgets the space outside of the theatre building. See for instance *Edipo Re* by Mario Martone (stage direction) and Mimmo Paladino (scenography), where space and lighting are conceived as a whole with the spectators' space and lighting design interacts with the architecture, as if daylight would penetrate the space through the stage grid. Or the staging of *Solaris* (from Lem's Science fiction novel), where a large circular screen 'plays' as a big eye showing images of the 'planet' outside (indeed, in the performance they are images of the earth taken from space, by the ISS); a "'hole' that I always look for in the darkness of the theatre space to look beyond the limits of the building and open it up to the light outside, to the light of the world, here it opens to the view of the recurring sunrises and sunsets over the ocean of Solaris, the eclipses, the days and the nights" (Mari 2021).

References

Bornemann-Quecke, Sandra. 2018. *Heilige Szenen. Raumen und Strategien des Sakraler im Theater der Moderne*, Stuttgart: Metzler.

Borsi, Giovanni-König, Klaus (ed.), 1967. *Architettura dell'Espressionismo*, Genova: Vitali e Ghianda.

Coccia, Emanuele, *The Life of plants : A Metaphysics of Mixture*, translated by Dylna J. Montanari. Cambridge : Polity Press

(original edition 2016. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris :Payot et Rivage).

Ejzenštejn, Sergej M., 1982. "Sul cinema stereoscopico" [1947]. In: Ejzenštejn, Sergej M. *Il colore*, a cura di Pietro Montani, 161-209, Venezia: Marsilio.

Eliasson, Olafur. 2021. Presentation of the Projest *Life*, In: Beyeler Foundation website, https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions

Grazioli, Cristina. 2008. *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Roma-Bari: Laterza.

Grazioli, Cristina. 2016. "Luce e atmosfera, una direttrice alternativa". In: Cristina Grazioli, Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Marzia Maino (ed.), *La scena di Mariano Fortuny*, 49-66. Roma: Bulzoni.

Grazioli, Cristina. 2021. "Un théâtre astral et « révolutionnaire » : les visions « fanta-scientifiques » de Paul Scheerbart". *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 18, Le Théâtre de science-fiction. Premiers éléments de cartographie: 1-25. http://journals.openedition.org/resf/10087 ; DOI : https://doi.org/10.4000/resf. 10087

Grazioli, Cristina. 2020. "Ebbrezze lunari nella poetica di Paul Scheerbart: la scena come corpo organico di luce, trasparenza", colore, In: Giovanna Brebbia, Mauro Gervasini, Fabio Minazzi (ed.), *Idea assurda per un filmaker. Luna*, 219-232. Milano: Mimesis.

Grazioli, Cristina. 2019a. "Danze di luce, Kometentanz di Paul Scheerbart", In: Fambrini Alessandro, Malagoli Roberta (ed.), 2019. *Alle origini della fantascienza tedesca*, 85-104. Padova: Padova University Press.

Grazioli, Cristina. 2019b. "Lumière, matière, utopie : les théâtres de l'avenir chez Paul Scheerbart et Bruno Taut", colloque Lumière Matière, Université de Lille, 7-8 novembre 2019. On line, URL :

https://webtv.univ-lille.fr/video/10652/lumiere-matiere-utopie-les-theatres-de-l'avenir-chez-paul-scheerbart-et-bruno-taut-, last access december 2021 (article on press, Presses Universitaire du Septentrion).

Haeckel, Ernst. 1899. *Kunstformen der Natur*, Wien und Leipzig: Biliographisches Institut.

Ikelaar, Leo (hg.). 1996. *Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntshaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft.

Junod, Philippe. 2011. "Nouvelles variations sur la transparence", *Appareil*, 7, 1-13. http://journals.openedition.org/appareil/1197

Krauter, Anne. 1997. *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – "Das grosse Licht",* PhD Diss., Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universitäts.

Le Men, Segolène. 2017. "Max Reinhardt et l'art de la cathédrale" In: *Max Reinhardt, L'art et la technique à la conquête de l'espace,* (éd. par Marielle Silhouette), 59-83. New York-Paris-Vienne: Peter Lang.

Luckardt, Wassili. 1919. [Letter], In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 28-32. Berlin: Ernst & Sohn.

Lütgens, Annelie. 2016. "Visionäre der Moderne. Zur Einführung", In: *Visionäre der Moderne. Modern visionaries. Paul Scheerbart Bruno Taut Paul Goesch*, 10-12. Berlin: Scheidegger & Spiess/ Berlinische Galerie.

Manfredini, Manfredo A. 1998. "Per un'architettura teatrale. Der Weltbaumeister: mondi e rappresnetazioni". In: Salotti, Gian Domenico – Manfredini, Manfredo A., 1998. *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di C.M. Cella e P. Portoghesi, 13-33. Milano: Franco Angeli.

Mari, Pasquale. 2021. *In viaggio verso Solaris*. In: *Sciami | Ricerche*, 9, Sentire Luce (ed. Cristina Grazioli).

Mellini, Domenico. 1565. *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa, recitata in Firenze il giorno di Santo Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del palazzo di Sua Ecc. Illust. nelle reali nozze dell'Illustriss. et Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza e di Siena e della Regina Giovanna d'Austria sua consorte*, appresso i Giunti, in Fiorenza.

Scheerbart Paul. 1898. "Offener Brief zur Gründung der einfachen Bühne", In: Scheerbart Paul, 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, 111-112. München: edition text + kritik.

Scheerbart Paul. 1898a. "Das kosmische Theater", In: Scheerbart, Paul, 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, II, 151-163. München: edition text + kritik.

Scheerbart, Paul. 1986-1996. *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Linkenheim-Bellheim: Edition Phantasia, 10 volumes.

Scheerbart Paul. 1903. *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge*, Leipzig: Inselvelag. (first edition: Scheerbart Paul, "Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge", *Die Insel*, II Quart., 3, 1902 [italian translation: "Danza delle Comete. Pantomima astrale in due atti", In *Drammi dell'espressionismo*, translated by Cristina Grazioli, 81-107. Genova: Costa & Nolan, 1996.

Scheerbart Paul. 1910. "Das Glas-Theater", In: Paul Scheerbart, 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, II, 139-140. München: edition text + kritik.

Scheerbart, Paul. 1912. *Das grosse Licht. Ein Munchhausen-Brevier*, Leipzig: Sally Rabinowitz. [Also: 2020. Berlin:Hofenberg].

Scheerbart Paul. 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, München: edition text + kritik, 2 volumes.

Scheerbart Paul, [1991]. *700 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889-1915*, hrsg. von Methchild Rausch, Berlin: Argon.

Scheerbart, Paul. 1914. *Glasarchitektur*, Berlin: Der Sturm.

Segol Julien. 2017. "Das Mirakel: *une cathédrale pour la modernité. Du spectacle populaire à «l'art de foules»".* In: *Max Reinhardt, L'art et la technique à la conquête de l'espace,* (éd. par Marielle Silhouette), 85-103. New York-Paris-Vienne: Peter Lang.

Speidel Manfred. 1994. *Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880-1938*, Berlin Ernst & Sohn, 1994 (Austellungskatlog Tokyo, Sezon Museum of Art 1994 and Magdeburg Kulturhistorisches Museum Magdeburg 1995)

Tafuri, Manfredo. 1980. *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi.

The sphere and the Labyrinth. Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970', translated by Pellegrino D'Acierno and Robert Connolly 1987 , Massachusetts London, England : The MIT Press Cambridge

Taut, Bruno. 1914. 'Eine Notwendigkeit', in *Der Sturm*, 4. 196/197, 174-175.

Taut, Bruno. 1919. *Alpine Architektur.* Hagen: Folkwang Verlag.

Taut, Bruno. 1919. *Die Stadtkrone*, Jena: Diederichs.

Taut, Bruno. 1919a. *Ausstellung unbekannter Architekten* (quoted in Manfredini, 1998, 33)

Taut, Bruno. 1919b. *Zum neuen Theaterbau*, in *Das hohe Ufer*, I, 8, 204-208. (Italian translation : Bruno Taut, *Per la nuova architettura teatrale*, in *Der Weltbaumeister. Spettacolo architettonico per musica sinfonica*, in G. D. Salotti, Manfredo A. Manfredini, 1998. *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di C.M. Cella e P. Portoghesi, 79-84. Milano : Franco Angeli.

Taut, Bruno. 1920. *Die Auflösung der Städte oder Die Erde – eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen: Folkwang Verlag.

Taut, Bruno. 1920. *Die Galoschen des Glücks*, In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, Berlin : Ernst & Sohn, 113-117.

Taut, Bruno. 1920a. *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*, Hagen : Folkwang. Also pubished in Borsi, Giovanni-König, Klaus (ed.), 1967, 246-255, in the original language, with Italian, English, French translations.

Taut, Bruno, 1920b. "Mein Weltbild", In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 177-189. Berlin: Ernst & Sohn.

Taut, Bruno. 1921. "Inszenierungsgedanken zur Jungfrau von Orleans", in *Blätter des Deutschen Theaters*, 7.9, 5-8. Italian translation in Manfredini-Salotti 95-98.

Thiekötter, Angelika, (u. a.), 1993. *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel Berlin Boston, Birkhäuser Verlag, (Ausstellungskatalog Martin Gropius Bau 1.10.1993-16.1.1994)

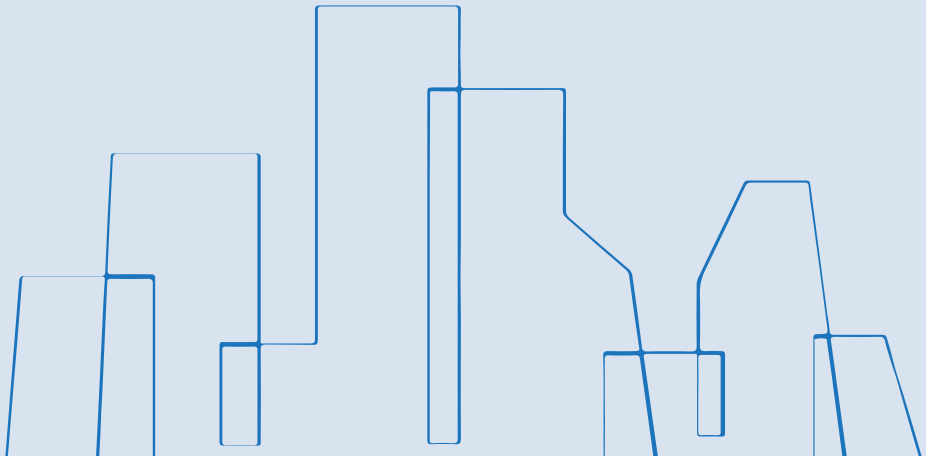
Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, Berlin : Ernst & Sohn.

Whyte, Von Iain Boyd, 1986A. 'Einführung', In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 3-13. Berlin : Ernst & Sohn.

10

THEATRE, CITY, AND PARTICIPATION: BETWEEN MEMORY AND BECOMING

Isabel Bezelga



The present chapter is part of the research project Performance, Heritage, and Community, in the Theatre and Performance Studies Group of the Centre for History of Art and Artistic Research (CHAIA),[39] University of Évora. It has three central areas of analysis: City; Performative Art Practices; and Heritage.

This scientific and artistic research unit, which brings together researchers from multiple areas – from architecture to archaeology, from art history to heritage studies, passing through the various artistic areas – defines its main objectives in a transversal way, through the implementation of an approach projected on the transdisciplinary concept of critical heritage, which considers its re-signification in the present through contemporary artistic practices.

Resulting from this, the reflection presented here is concerned with the analysis of artistic actions that are developed in a heritage context in the city of Évora. It involves circular processes of research, creation, and teaching that promote the integration of researchers, students, and the community in the conception, co-creation, and realization of site-specific theatrical actions.

In addition, this research benefits from post-graduate research in Performing Arts, which aims to identify, promote, and systematize artistic creation methodologies, which enhance the production of performances in heritage spaces, in a dialogical relationship with the communities and the diverse groups present in the territory.

When investigating, analysing, and conceiving creation and production processes in non-theatrical spaces, questioning the conceptions, functions, and meanings that structure their development in specific places, questions crossed by perspectives

39 Research funded by FCT (Portuguese Foundation for Science and Technology), within the scope of the follow projects: Refª UIB/00112/2020

of identity and power immediately arise, contributing to the discussion about citizens' rights to the city and its heritage, as well as to the identification of forms of participation in decisions about their uses.

> In the context of the contemporary public space, urgencies and transversal societal questionings have been acting as motifs for artistic creation. We highlight the issues related to the sustainable nature of the city, such as: climate change impact, the invisibility and unrepresentativeness of the cultural diversity existing in the territory, accessibility to the public space and gentrification, in which the commodification and touristification of the place acts upon the city's symbolic, imagination, memory, and daily experience dimensions.

The aim is to understand how the processes of conceptual reflection and the comprehension of a territory's particular traits are connected and reverberated with the development of artistic laboratories, in the production and amplification of meanings and the development of new knowledge.

The need for a performative artistic project that dialogues with the place

Évora was transformed in the 20th century from a traditional conservative town, still with traces of old feudal customs, to a land of promise, as a result of social and political changes after 25April 1974. In recent decades Évora grew both as the university hub of a vast region and as a destination for cultural tourism.

Évora, like any other city, is experiencing a process of de-traditionalisation that is important to understand:

> De-traditionalisation arises from the recognition that neither tradition nor innovation exist in an absolute

> form. There are some potentially anti-traditionalist elements in tradition, as there are non-modernising components in innovation (Fortuna, 1997, p. 88)

Fortuna also underlines that "tradition, as well as innovation, are first of all 'points of view' or cultural messages" (*Ibid*, p.84). Given the status of Cultural Heritage of Humanity granted by UNESCO in 1996, Évora faces great challenges. Its historical centre is becoming a museum piece, in which the buildings are seen as pieces of art exhibited in an open-air gallery. Thus, Évora presents itself as unattainable and untouchable, because overregulation does not take into account adaptation to the current needs of the inhabitants.

However, the intramural city has been progressively losing inhabitants as more and more hotels open in the old streets. The growth of the peripheral neighbourhoods has led to a new configuration of the territory, in what can be seen as islands. The most recent generation is deprived of an experience of living in the city, imbued by the conviviality experience. Furthermore, this is reflected in their cultural practices. "Historic centres are spaces that refer to a romantic and picturesque picture expressed in an articulated set of meanings and symbols. Based on a kind of nostalgic feelings" (Aguiar, 1995, p.24)

The stagnancy of the historical centre is advancing as the globalised tourism phenomenon increases. The hordes of hurried visitors are seeking to absorb the uniqueness of aesthetic visions, which soon become frozen in the cameras of mobile phones.

As a result, the effects of expanding tourism on the city life, on the daily practices of its inhabitants and, thus, on its heritage, are visible. However, the concept of heritage is not "(...) necessarily tied to a quest for 'identity' nor is it connected to a sense of 'loss'. This fixation seems to be a singularity of the modern West and, more accurately, of its concept of 'historical time'" (Gonçalves, 2015, p. 216). Relationships are, however, established with

processes highlighting identity reconfigurations, often nourished by the*vox populi*.

Heritage and identity are only compatible when we assume that heritage operates as a kind of magnifying mourning of the defunct which enables individuals to note and make tolerable the changes to which their identities are submitted. Granting heritage status corresponds to the acknowledgement that something has vanished or is not anymore part of everyday practices. Heritage consecration is an act of mourning (Peixoto, 2006, p.75).

In the context of the recent global experience, the usual bustle of visitors was substituted by a profound silence imposed by the confinement of the pandemic, submerging Évora into a spectral place. In that way, the response came quickly through the noisy break of such silence and loneliness that struck the world.

The performative actions of these last two years ended up revealing themselves as an urgency and a need to affirm that we are alive.

Architectonic heritage has a notable presence in the city, which is both aesthetic and oppressive, undermining traditional ways of doing and being. While keeping intact various layers of the past – from Neolithic to Roman remains, from the medieval borough and cosmopolitan renaissance to bourgeois and nationalist exaltation – Évora, nevertheless, has not exhausted its built heritage behind walls. This situation has come together to question and confront it through artistic creation, catalysing a need to dialogue *in situ* on a contemporary way, be it in the cromlech (6th century BC), the Roman forum, or in the invisible and forgotten places.

Places acquire diverse meanings, considering their intimate, social, aesthetic, and philosophical natures and for this a necessary dual analysis is required. One structured around remembrance, linked to the multiple histories that "inhabit" them, and the other exercising the contemporary condition that reinvents them in

their uses and in the resignification here and now. The discussion about the concept of critical heritage is particularly pertinent when the relationship between heritage and *in situ* performance is analysed. By considering the involvement of the body in the dialogue with heritage spaces, new possibilities are generated for these sites. In this framework the tensions between the agencied goals of heritage and the desires/needs of both individuals and communities inhabiting the contexts are recognised, as well as the different points of view towards diverse conceptions of heritage (Winter, 2013).

Site specific performance

Site specific theatre and performance practices are not recent and although they may have multiple configurations and derive from different meanings, they contain a common denominator that is configured in the relationship with a specific space, not originally conceived as theatre itself. The finding and occupation of other sites, often associated to a quest for creative freedom and that according to Carlson, (1989) became symbol of political freedom in the 1960s and 1970s, has a particularly strong meaning in the framework of the demand for the right to the city, especially by means of the performative occupation of the public space in the context of the debates on peripheries and centralities.

Even considering the accuracy of Pavis' (1998, p.127) reference regarding the 'site specific' concept, as "staging and performances conceived from and according to a location found in reality", this does not limit itself to the artistic creation process in the real use of the site, but rather expands itself in multiple relations and unfolds.

Facing the co-existence of a great variety of approaches, we took as a reference, amongst others, the studies developed by Wohl (2014). These perform a systematisation of such practices in distinct scales – environment, space, audience, dramaturgy, and has been relevant in the analysis of the actions developed.

From our perspective, by developing dialogues of intimacy and affection (Thompson, 2009), in the creative processes in specific sites of the city, we deal with complex relationships that are established between individual experiences: those of the group and those of the site. This kind of dialogue that takes place in a site simultaneously shared and occupied by the bodies of the performers and the spectators, who are fictionally integrated, often enables an intimate and intense immersive experience, blurring the perception between "being part of" and "watching" a performance (Pearson, 2010).

The Performance, Heritage, and Community Project

The Performance, Heritage, and Community Project is structured through the development of creative experiences which link teaching and research, and under the assumption of an early involvement of students in the ongoing research processes.

It is a platform which explores the dialogue between contemporary performance and popular culture performance practices, through the occupation of common heritage sites. It opens the door to the creation of new interfaces, having as main objectives the identification, description, and exploration of the various mutual contributions.

In this way, we intend to systematise the bases of the aesthetic, poetic, and dramaturgical specificities of site-specific theatricality understanding, modulated by the establishment of an ethical relationship – necessarily present in co-creative processes – based on a cross-disciplinary dialogue and to produce praxiologic reflection and documentation.

The process of listening to and immersing oneself in heritage spaces promotes a unique dialogue, in the body-space relationship, producing, step by step, unique poetics. In the same way, in the cases that directly involve the participation of the community

(Dicks, 2000), by mobilizing all sorts of intersubjectivities, also multiple feelings and affectations are summoned in the established relations with the space, contributing to co-creative experiences.

Methodological options of research

The methodology followed is inspired by the perspectives of practice as research. Various meanings are produced in the artistic field, so we can invoke the model that frames several investigations produced from artistic performances, presented by Nelson, (2013, p.6). The approach used is based on the development of sensitive cartographies, the walking and drifting experience, and the practice of collaborative creative processes as appropriate methods for the development of performative research projects *in situ*, that promote the perceptive, creative and reflexive openness required for high quality research.

Documentary research, combined with intense laboratory experimentation, therefore occupy a significant time/space in the co-creation of an intimate dialogue with the site.

The performances arising from these labs gain polyphonic identities, as a result of heterogeneous and multifaceted elements that coexist and allow the study of several aspects: the multi-artistic, social and spatial interferences/challenges involved in the development of these procedures; role negotiation; authoring and authority; and the kinds of relationship that are established between professionals and non-professionals.

1 Drifting and Walking to discover and feel

The need to "uncover the gaze" and the senses enables the discovery, in other forms, of familiar spaces crossed on a daily basis, full of meanings carried by a patrimonial view that is anchored in the glamour of the past, as well as that of fostering the encounters with the unfamiliar, through aimless "wanderings". This practice led to the pursuit of the understanding of

> (...) theories, such as the concept of *flâneur*, as advocated by Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, and Walter Benjamin, as well as the underlying principles of the Dadaist and Surrealist wanderings and the Situationist drift and the concept of transurbancy, as described and practised by the research group guided by Francesco Careri. (Duarte and André, 2017, p.8)

Why is it urgent to get lost? So that at least we can go through the sensitive experience of discovery and astonishment, seeking the path, listening, scenting the odours and smells, taking the stimulus that is given. Just walking. Feeling the rhythmical beat (the breath that flows in and out, the cadence in the warming muscles). Tracking where our footsteps lead us, refining our gaze to discover the yet-to-be-known. Being guided by overlapping sounds which reach our ears and urge us to go. To walk, to walk, to walk. The stride that takes everything behind. A body.

In this state of "loss" as a potency, perceptive channels are opened up which reveal signs, show other places, and allow unexpected encounters. Intuition and senses are mobilised in a state of wandering. They establish links that allow us to examine and more deeply understand the city space.

2 Cartography as a method for collaborative creative processes

This methodological approach is based "on the experimentation of thought – a method that is not to be applied, but experienced and taken as an attitudinal approach" (Passos, Kastrup and Escóssia, 2020, pp.10/11). The maps that result from the experience/living of cartography are the records of the images/thoughts produced, of the meetings held, of the many conversations begun. A flow of ideas, acts, and experiences that encourage creative experimentations and collaborations are captured, leading to an infinitude of relationship possibilities. Constellations of transient signals, continuously reshaped, transformed.

In this context, the collaborative process of research-creation is a permanent way-building and rebuilding process, while the dramaturgical practice "as a way of structuring and meaning relations in the show" (Pais, 2004, p.18) is an unseen process – whose arrival point cannot be defined at all. It involves all sorts of intersubjectivities that establish new connections and intersections, and in which dramaturgical writing, authorship, and role performance are constantly being negotiated and are subjects/objects of consideration.

3 Archive and documentation

The development of performing arts archives is a matter of contemporary debate (Taylor, 2021), mainly because of their ephemeral nature, but also because of copyright issues and, moreover, because of the global virtual theatrical actions discussed during the pandemic season.

Care for the documentation of the research processes of artistic creation is a valuable part of the Performance, Patrimony, and Community project. It comprises a database of theoretical, conceptual and methodological data, audio-visual records, and reflective and academic output. Data concerning the processes of artistic creation – performances, shows, interviews with the artistic teams and audiences –is treated (audio-visual and text) in systematic ways, aiming at their analysis and the generation of knowledge in a strict and valid way. Even considering the risks of existing contamination between memory and historicisation, the accessibility of the audio-visual archive may be useful to the future participants of this project.

Research Artistic Practices

We discuss below three research processes that are at distinct stages of development and are paradigmatic of the diverse ways of accessing, interpreting, and inhabiting the heritage sites that the research group has developed.

Está aí alguém? (Is anybody there?)

From a challenge set by *Fundação Eugénio d'Almeida*(FEA), the performance process was carried out by a team of young researchers[40] to produce *Está aí alguém*?, which is a performative occupation of Páteo de S. Miguel, Évora's former palace, with its unique heritage and collections. It is simultaneously a project within the scope of artistic/theatrical research and a cultural and public mediation initiative.

In the process were discussed the aesthetic, ethical and dramaturgical specificities in a museological context (Jackson& Kidd, 2010). It was based on the perspectives of critical heritage (Winter, 2012) and on participative processes. This collaborative research (Cruz, Menezes& Bezelga, 2021) was based on "inhabiting the space" and also relied on available data from the FEA archives, related to the events and the transformations undergone in the place, whose protagonists were diverse characters who inhabited it in different times.

The development of *Está aí alguém?* was driven by the production of contemporary meanings and interpretations, through the recovery of narratives (which are also fictions, since they reflect what their promoters wished to hide or conceal from the archives) of historically located events, thereby questioning the glorification of status and power (Smith, 2006). Throughout the whole process the quest was for an artistic truth that would dialogue with these questions: How not to become hostage to a "historical truth"? What are the boundaries between documenting the real and the free to create a multiplicity of fictions? An illustration of this real / fiction shifting was reflected in a character who appears as metaphor of the erasure process, in the photo below.

40 Team: Chissangue Afonso, Nuno Zúniga, Paulo Roque, Rolando Galhardas, Rúben Jaulino, and Tiago Carrasco. Scientific coord. Isabel Bezelga and Ana Tamen

Figure 10. 1 – Garden of Paço de S. Miguel. Credits: André Batista, 2019, CHAIA

The site is real but the performance place is metaphoric, and can provide other fictions and other occupations (Turner, 2000). Beside the queries arising from the proper nature of artistic research (an option for the collective and participatory creation, in all of its parts: direction, costume design, script and dramaturgy), arose the constant need for dramaturgical validation, since the disruption between real/fiction led to incessant searches for writing and rewriting, for its own poetics, inquiring about how and in which way it comes about and feeds on itself.

In the process of the creative interpellation of spaces and archives, several ghosts (Turner, 2004) have approached and inhabit the artists' bodies who constitute the research/creative/production team: young professionals from the University of Évora theatre course, enabling the comprehension of the specificities that faced the performance, in a heritage/museum environment.

The scenic score elements, which were reconfigured in different stages, made it possible to organise and encode the materials in a dramaturgical scene writing.

Taking the displacement as a paradigmatic frequently used format for 'site specific' performance, the actors walked down and up corridors, went up and down stairs and were opening doors, with spectators, of inhabited places with singular histories (Pearson, 2010; Wohl, 2014). Due to this contingency, the audience participants tended to be very involved in the performance. The performance is overshadowed by a phantasmagorical time which is created *in situ* by the performers and the audience members become witnesses of it. In that way, it became possible to question the place radically, in a way that when you return to it, it will not be the same anymore.

More than conferring voice and presence to characters who circulate between different places and times (in a persisting exercise of balancing between documentary and fiction), actors' gestures, discourses, and actions are turned into real possibilities of dialogue, face to face, with single audience participants, in an on-site testimonial shape (Newman, 2012), imaging and reinterpreting city identities and sites of memory.

Évora, esta cidade que me espanta (Évora this city that amazes me)

The second case concerns a recent research/creation which began in January 2022 and which is still ongoing. It is the result of the lab experience of occupation and the discovery of *Pólo dos Leões* and of the pathways that led to it, by a multicultural group[41], which through the experiences, feelings and affections that were exchanged, had a lively dialogue in the reshaping of the territory, disclosing the various underground layers. Classrooms followed

41 Team: Andréia Souza, Ângela Ribeiro, Gonçalo Ribeiro, Iago Melo, Isabel Bezelga, Luiz Passos, and Manoel Prazeres

the railway line, nowadays transformed into an eco-track and in winter nights, students' dreams of listening to the whistle at the railway station and the flag being waved by the railway crossing guard. The materialities lying there, eroded by the fungus of time... The old pasta factory of the Leões, where the centre of the School of Arts is located and which was subject to an adaptation project, not yet fully concluded, used to be on a railway branch line that linked Évora to Mora. It had a proper station, which still today serves as address to former staff (in the photo) and with direct access to the grain storage silos that remains in the School of Arts and which served the boarding and landing of the primary materials (Bernardo and Matos, 2021).

Figure 10. 2 –Leões Railway Station. Credits: I. Bezelga, 2022, CHAIA

This was a strategic point in this region, which has gradually become deserted due to the lack of employment opportunities. All that is available is poorly paid work in the tertiary sector of commerce and services, in which there is an evident use of seasonal employment in tourist lodgings.

Based on the increasing relation with nature and healthy lifestyles, many of the Portuguese cities and villages have set up cycling/pedestrian trails. Évora is no exception. However, it is not mentioned with the same strength that these paths are the old railway tracks!

The Évora line was opened in 1863. At the beginning of the millennium the branches which linked it to Estremoz/ Vila Viçosa, Mora and Reguengos (in Central Alentejo) were disappearing (Bernardo and Matos, 2021). The last train between Évora and Estremoz was in 2009. Centuries-old tracks and rails were removed from several lines that had formed a densely network between the villages in a region that had always been isolated and poor, because of the latifundium system that was in place.

Railways played an enormous role in the whole of Alentejo, contributing to the mobility and connectedness in a territory full of exclusion and loneliness, prior to the arrival of the asphalt empire. At a moment when the rail network was being electrified, the choice of investments was private transport, for the profit of the oil-based industry. This is how Évora witnessed the destruction of a vital rail network consisting of four stretches of track which connected the people of this territory.

This research/ creation arises from the experiments and initial thoughts that started on these tracks, listening to the silences of abandoned old stations and desolate platforms, in the eyes of the aged, clouded and dauntless eyes which follow our movements, constantly pushing us to more questions: Where have those who used to dwell out here gone? And what are the ones who stayed waiting for? Who and what are those who are excluded? The adopted methodology is based on the constitution of spaces of safe exchange and listening, in which diverse materialities have contributed to exploring the spaces, setting up playful experimentation and driving to immersive improvisations. By following a constant negotiation process in the group, in order to select, dismiss or to transform the ideas/forms found.

Bravas foram, Bravas serão! (Brave they were, Brave they will be!)

The final case is currently in the explorative phase and is a result of the research that began on the paths of the water in Évora, which began in 2018 with the Sete Águas performance, following the long aqueduct of Água de Prata, to reach the royal fountain in Largo do Chão das Covas. We proceed to encounter an innumerable number of public fountains which still exist throughout the city (nowadays, most of them are not used for what they were built for, as they are already disabled, and have no spouts to allow water flow to quench our thirst!) In the desire to follow this research path deeper, we came upon the lonely fountain beyond the walls, which once appeased the dryness of humans and nonhumans. "The picturesque Bravas fountain, located in Avenida Tulio Espanca, near S. Sebastião Church, documented since 1483 (...) does not appear to have suffered major structural interventions" (Guerreiro, 1999, p. 7).

After looking at the documentation, we have considered not only relations with the site, the role and uses of Bravas fountain, but also the symbolic meaning attributed to it, including narratives that recall the brave women who fearlessly stepped out of the city walls to metaphorically purge the day-to-day rudiments of their lords (by doing the laundry of the city's noble houses). Nevertheless, the latter were not free from the exhibition of their virtues and faults in free and unrestrained popular language. The sanction of such public offences goes like this:

Mulheres Bravas or brave women was also the name that was given to women who had caused fights or quarrels with their neighbours and with other women. It was therefore stipulated that whoever injured someone else had to pay in accordance with how many times they had committed the crime: the first time they would pay 100 pounds; if it were the second time, they would have an iron whip put in their face, with a sharp pointed tongue, also in iron, which once inside the mouth would block the tongue

from being moved, otherwise it would be all cut off and would cause horrible pain. (Guerreiro, 1999, p.7)

At this stage, we have already begun to map the daily tasks that require the use of water, which in the context of the gender distribution of household work represents a significant number of working hours, particularly for women. Furthermore, we will also begin to collect oral expressions which, within the context of the region, express contemporary sayings and slang.

We intend to include in this creative process some of the women of this community, who wish to jointly explore the possibility of relationships with the site and its surrounding areas in the dialogues with sounds and visualities, arising from the experiences of womanhood.

Conclusion

This research has to fight, in the first instance, against all preconceived judgements and ideas that ground the relationships with heritage spaces on the reverence of the untouchable. The kinds of activities considered by sponsors and funders as ways of "promotion/visibility of the monumentality" contradict the challenge which aims at the body-space relationship, in a living dialogue with the place.

"Denaturalizing the look", learning to "look", and being willing to "listen" are the necessary steps to an effective performative dialoguewhich requires time and inner quietness and a disposition to read/see/listen to stories, which sometimes seem like unheard whispers (Schechner, 1994).

Remembrance, Experience, and Relationship are key factors in the creation of a singular and collective poetic. Permanent re-invention through a process of constructing and demounting is only made possible by the inter-subjectivities that arise from every single memory, which provide an infinity of different narratives (Halbwachs, 2004).

Therefore, artistic occupation, under the form of an aesthetic dialogue with the site, decidedly contributes to the resignification process of heritage spaces.

In Évora's context as a "heritage place" of reference, we must take into account the ways in which the audience, in their diversity, perceive and interpret public space and performance and link it with their own experiences. The link between the Academy and the territory where it belongs involves recognising the know-how of informal individuals and groups which promote the community experience and appreciation of the cultural and artistic performances in the region, as "living" bearers of a remarkable heritage. These many pillars warrant the research development, in the production of scientific knowledge, as well as a methodological basis that may provide sustainability to the several artistic and theatrical groups led by former students of theatre and young professionals.

References

Aguiar, José. 1995. "Dificuldades na conservação e reabilitação do património urbano português". *Sociedade e território*, 21, 24-35, Porto: Afrontamento.

Bernardo, Maria e Matos, Ana. 2021. "Caminho de ferro, cidades e indústria no sul de Portugal (1856-1945)". Texto apresentada no VIII Congresso de História Ferroviária, Lisboa, 27 Out.2021. (n/publicado)

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

Cruz, Hugo, Menezes, Isabel e Bezelga, Isabel. 2021. "Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política na ação de três grupos teatrais em Portugal". *Educação, Sociedade & Culturas*, 59, 223–247. Acedido Agosto 2, 2022. https://www.up.pt/journals/index.php/esc-ciie/article/view/104.

Dicks, Bella. 2000. *Heritage, Place and Community*. Cardiff: University of Wales Press.

Duarte, Carlae André, Paula. 2017. "Deixar-se perder na cidade: teorias urbanas a partir do século XIX". In *Antologia de ensaios: Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão*. Editado por Paula André, 8-27, Lisboa: Dinâmia'cet-IUL.

Fortuna, Carlos. 1997. *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta Editora.

Gonçalves, José. 2015. "O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição". *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, 28 (55), 211-228, janeiro-junho 2015.

Guerreiro, Madalena. 1999. *Chafarizes e fontes Públicas da Cidade de Évora*. Évora. Câmara Municipal de Évora.

Halbwachs, M. 2004. A memória coletiva. São Paulo: Centauro.

Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge.

Jackson, Anthony & Kidd, Jenny. 2010. *Performing Heritage*. Manchester: Manchester University Press.

Nelson, Robin. 2013. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Newman, Jo. 2012. "The phenomenology of non-theatre sites on audience" MA Diss., University of Birmingham.

Pais, Ana. 2004. *O Discurso da cumplicidade – Dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri.

Passos, Eduardo; Kastrup, Virginia. e Escóssia, Liliana.(org.), 2020. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

Pavis, Patrice. 1998. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Pearson, Mike. 2010. *Site-specific performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Peixoto, Paulo. 2006. "O Património mata a identidade". In *Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas*, Editado por Elsa Peralta e Marta Anico, 64-75. Oeiras: Celta Editora.

Schechner, Richard. 1994. *Environmental theater*. New York: Applause.

Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Abingdon: Routledge.

Taylor, Diane. 2021. "The Political Lives of Performance". In *Performing the Social – Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, edited by Claudio Bernardi and Giulia Malini, 68-80. Milan: Franco Angeli.

Thompson, James. 2009. *Performance affects: Applied theatre and the end of effect*. London: Palgrave Macmillan.

Turner, Cathy. 2000. 'Framing the Site'. In *Site-Specific – The quay thing documented,* Series Edited by Leslie Soule & Peter Thomson, *Studies in Theatre and Performance, Supplement*5. http://www.mis-guide.com/ws/documents/tqt.html

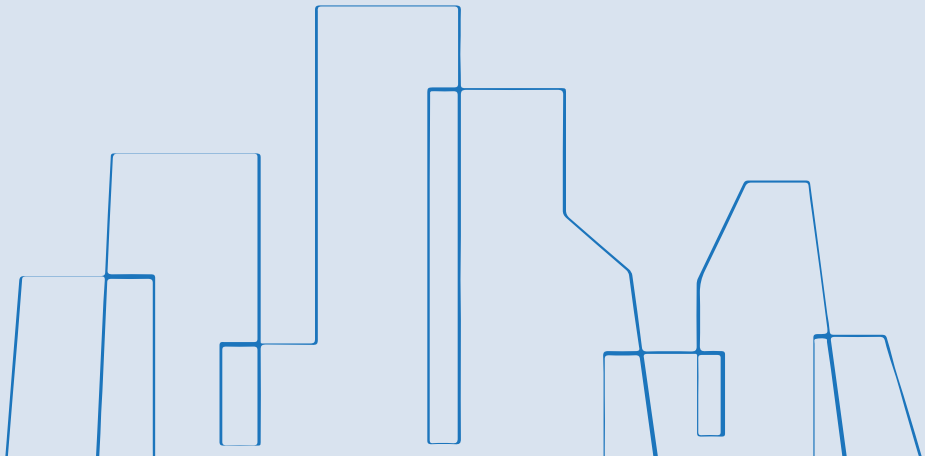
Winter, Tim. 2013. 'Clarifying the critical in critical heritage studies'. *International Journal of Heritage Studies*, 19 (6), 532-545. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527258.2012.720997

Wohl, David, 2014. "Site Specifc Teatre". Winthrop University: College of Visual and Performing Arts Faculty Publications. Paper 32. http://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32

11

SUSTAINABLE SCENOGRAPHY PRATICES

Helder Jorge Maia S. Moreira



We live in an asymmetrical world with scarce resources. Cultural production plays a decisive role in our societies as a generator of knowledge and responsibility for balance between peoples. Sustainability is a systemic concept that is based on the balance of economic, social, cultural, and environmental aspects of human society.

We commonly see this term associated with merely economistic principles, but in its essence are rigorous aspects of balancing needs and resources where balance, management, and equity are paramount. Art and theatre are not, and have never been, far from it.

Despite environmental issues having gained prominence in the global scenario, enhancing awareness, we have to say that, despite their social impact, the resources available for culture and art are very scarce, and are not very relevant in GDP percentages.

However, it is permissible to make a joint effort with other sectors of activity to better think about the use of resources and understand how we can contribute to achieving a sustainable balance of our activities, basing our decisions on the knowledge produced and not on the mediatization of the problem.

Cultural programming policies have been giving way to the ambiguity of markets, giving rise to projects with very short-lived show careers, with obvious implications for the use of resources. But there are also a few countries that persist in creating specific rules for theatre activities, it is urgent to understand how these approaches are made, the impact they have on creation and how we can try to implement these principles in our workspaces.

Eco-scenography is a term that has been used as a way of valuing the eco-questioning of our activity, an activity that, due to resource needs, impacts both the use of resources and their waste, aspects to which we are sensitive.

I have doubts that change occurs from the outside to the inside and that it determines the languages and that this, in itself,

will impose an ecological perspective on the scenography. On the other hand, I donot think that this concern with the allocation of resources can include the principles of creation or makes all stages green, but rather that we persistently study methodologies and work practices that make us face the challenges better.

Whether inside theatres or in other contexts, scenography appears today as a situation capable of forging new connections between visuality and space-materiality.

Aware of the crucial role that each one of us has in finding solutions for their activity, I propose to bring a set of proposals, such as resource reduction, eco construction, reuse without waste, modularity, efficiency, materials and their environmental impact, biomaterials, aspects that can help us to deal with the issue of sustainable scenography practices.

In this way, we might construct a scenographic practice that is fully capable of interrogating its conditions of production and of reflecting on its relationships to larger issues that extend beyond the design of environments for theatre and performance. (Rufford, J., 2018, p.13)

In addition to being asymmetric, the world in which we live is determined by interests that are far from the purpose of this paper, the production of knowledge.

One concrete fact, which we cannot conceal, is that there are several indicators that lead us to believe that man is endangering life on Earth, an aspect to which we are sensitive and important to fit into our sector of activity.

I have noticed many somewhat scattered actions of initiatives that have sought to make a difference in the theatrical field. Most of these are led by non-governmental or local organizations.

ETC – *European Theatre Convention*[42]

42 https://www.europeantheatre.eu/page/key-themes/sustainability

Broadway Green Alliance[43]

Julie's Bicycle (JB)[44]

Theatrecrafts.com[45]

Creative Climate Leadership (CCL)[46]

CSPA (*Centre for Sustainable Practice in the Arts*)[47]

Ecostage ecostage – Placing ecological thinking at the heart of creative practice.

Guide Ecostage Principles[48]

Eco/art/scotland[49]

Conseil Québècois des événements écoresponsables[50]

The Theatre Green Book[51]

Interested in discovering the level of concerns about sustainability in the network of major European and global theatres, I started a first round of research. In this, I learned that Europe has a year old program STAGES – Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift – ¯which recently held a meeting of professionals at the Avignon festival entitled "Sustainable development and Theatre in Europe", with ETC (European Theatre Convention), which

43 About Us — Broadway Green Alliance, Theatrical Material Reuse, Recycling, Sourcing Database — Broadway Green Alliance

44 https://juliesbicycle.com/

45 Sustainability - Theatrecrafts.com

46 https://www.creativeclimateleadership.com/about/

47 https://www.sustainablepractice.org/about-us/the-cspa

48 Guide to the Ecostage Principles_Draft 5_FINAL for website launch

49 https://ecoartscotland.net/

50 https://evenementecoresponsable.com/

51 Theatre Green Book

has carried out specific actions and formations in this area, including "Sustainable action Code for Theatres". Furthermore, this turns out to be a letter of intent about a set of actions with a view to "creating now, a greener, more sustainable conscious and mindful just future by 2030".[52]

Having made a first analysis of sustainability concerns in policy makers and in the major structures of European culture, most of the texts produced, as well as their conclusions and manifestos, start by having very solid and evident theoretical and conceptual formulations, though are weak in the implementation of concrete actions.

As defined by UNESCO, sustainable development links environmental, social, and economic factors to objective priorities such as the eradication of poverty and hunger, ensuring access to health and inclusive education, promoting inclusive and sustainable economic growth, as well as full employment and decent work for all, knowing that the issues that bring us today are covered by the 12th priority, "to address sustainable consumption and production patterns, take urgent measures to combat climate change and its impacts, conserve water and protect ecosystems".

The UN resolution, "Transforming Our World: Agenda 2030 for Sustainable Development", includes the goals:advising cultural and creative industries to incorporate sustainability protocols in their production and dissemination and that they take on and spread sustainable habits in the use and consumption of resources, as well as the recycling and reuse of resources.

I realize that culture and so-called "artistic industries" are seen in an instrumental way as a means through which society is influenced, referring to art and culture as forms for social inclusion and environmental awareness in most cases at the service of large companies, municipalities, and states.

52 https://www.europeantheatre.eu/page/advocacy/sustainability/etc-sustainable-action-code-for-theatres

Perceiving this relationship is the guarantee that we do not talk about bringing art to ecology in a demagogic and superficial way. Rather, our professional and artistic activity occupies a place in a vast set of problems for which we also must fight in other ways, in social and political interventions and in the transformation of societies.

Ecology has been on the agenda for many decades and, therefore, concepts must be demystified so that we do not fall into empty and inconsequential discourses.

It has already been realized that we will not be able to achieve substantial results without systemic change that encompasses political, social, and economic aspects, otherwise we will continue to create conditions for exceptions and the postponement of the resolutions taken to stop the deregulation of sustainable development measures.

I look at systemic changes, because it is no longer possible to adapt capitalist and consumer societies to climate change. We need to go further and think of a new world. One that is more balanced, fairer, more just, more supportive.

I believe that recent events will lead Europe to coal-fuel electricity production. These seems to indicate thatmost of Europe's richest countries were not making the so-called transition to renewable energy and supported their economies instead on low fossil energy prices.

As stated earlier, if this issue of sustainability does not become a subject for serious systemic change we will always be talking about the garden and not the forest.

I consider this matter of the utmost importance and the subject of further study.

In any case, it should be noted that the cultural sector represents a small part of world production. Looking at the amount of GDP that each country spends on this sector, in some cases this can reach 3%, though in Portugal we struggle to reach

1%. This reality makes us believe that really anything we do will not be very relevant in relation to climate change and that several other changes have to be made at the level of global and state economies, which will be decisive for the state of things.

It has been believed that it is up to each of us to change the climate by transforming habits, which does not correspond to the truth. Change will have to be integrated and be global and systemic. However, we must highlight the role we play in society as educators and as artists and not devalue the decisive role that culture has in education and in awakening mentalities. Culture is repeatedly reduced to the needs and existence of the economy. However, culture is not a tradable good, it even destroys the concept of tradable good. Art and culture are not even an investment, but a hope in humanity.

In this way, it is worth looking at what we do trying to improve the so-called priorities of sustainable development and through our discourse and our practice impact future generations and professional structures in operation. I thus see the need to carry out, and do so more effectively in the future, an investigation into the practices of sustainable scenography.

Of the various Rs of sustainability, I highlight some that make sense for this point–Reduce/ Reuse / Recycle and Rethink:

Reducing is the most effective way to produce less waste.

Reducing waste is the big challenge to overcome resource allocation, economic losses, and pollution.

Some will say if there is no scenario the case is solved. This is not what we want, because this would give way to the expressive impoverishment of the show, just as we do not want the dictatorship of digital or the virtualization of the stage, which is far from ecological, as can be seen in the energy consumption and the impact of digital media. We want a scenography that incorporates in its methods respect for raw materials and consumable goods, knowing that each element involved corresponds to a natural, economic, and social resource.

Reducing use in theatre can involve stoppingthe reliance on the market metric and allowing each show to result in longer careers and thus create audiences. The imposed logic of very short careers promotes waste and waste and devalues the work of all the artists and resources involved.

Reduction in use also involves the conservation, estimation, and encouragement of life cycles if possible, for raw materials, objects, scenarios, and tools. Saving, maintaining, and cataloguing are ways to reduce consumption and prepare for the future.

Reconversion of materials to a function similar or different from the one for which they were created increases the useful life of the materials produced – Upcycling.

Recycling does not involve giving aesthetic life to garbage, but is a process involving the treatment and transformation of materials with a view to reconversion into reusable matters, usually through industrial processes. We can actually recycle paper, textiles, and some plastics ourselves.

Rethinking is where we find ourselves building bridges to new methodologies and work practices without putting aside the knowledge and cultural and technical heritage of this activity.

Tradition and new forms of modularity

Jerôme Maeckelbergh, a set designer and member of OISTAT, has focused his research on the recovery of traditional practices, namely the appreciation of the potential of the Baroque stage and its machinery. The theatres of our time have, in general, replaced traditional systems with mechanized and computerized equipment. However, in this process stages have undergone a simplification of systems and possibilities and so today, stages are poorer in terms of resources.

Jerôme explains very clearly to me the sense of evolution. He also presents successful examples of European theatres where

modernisation has not given rise to the loss of technical and redress conditions.

Looking to the future, respecting history helps us not to make mistakes. In this way it has to be stated that theatre, for much of its history, was an art of scarce resources. Simple materials and rudimentary techniques were the foundations shown in set design manuals.

Without wanting to be conservative or traditionalist, I recognize that today's practices are increasingly driving us away from elementary ones.

At a congress entitled, "Wood and Canvas (and rabbit glue) in the Modern World" in 2014, a growing concern about these matters was demonstrated.[53]

Flats are one of the best examples of containment, although they are modular and therefore limited in terms of creativity. Moreover, they are elements designed for storage and reuse for years on end.

Contemporary Scenography tends to consider new forms and new materials, which in essence move away from normalization. Despite the innovation of the forms, there are recurring elements, which depending on the type of stage can be typified as drapery, vertical elements, floors, rostra's, stairs, and uneven. This assumes different aesthetic values, adapted to the proposals.

Modularity, normalization, and storage reduce costs.

The great challenge of our times is materials, their construction, and their storage, knowing that the latter imposes increasing

53 https://www.europanostra.org/city-antwerp-decides-rehabilitate-historic-stage-machinery-bourla-theatre/
https://www.europanostra.org/tag/bourla/
https://www.theatreurope.eu/models/la-monnaie-model/

challenges due to the cost of renting or acquiring specific warehouse infrastructure. It can be concluded that after several shows the storage of scenography elements quickly equates to the size of the stage space and that no structure, due to the multiple conditions storage can take, can easily decide to dispense stage space. Hence the amount of waste, because it is cheaper to throw away than to store.

Of course, the warehouse corresponds to endless possibilities of reuse and that this greatly reduces the cost of future productions.

Some national theatres have stopped thinking about it because they subcontract companies to build scenarios that will never be stored beyond their working time.

How far does this take us and are we prepared to think a little better about it?

The only effective way around storage is to disassemble the elements and ensure their reversal into raw materials. Interesting idea, but hard to achieve. We know that assembly systems, the hardware we use, and the construction processes cause wear and prevent full recovery in post-production processes. I speak of this with the notion that in the construction processes of scenography, post-production, when it exists, refers to processes of heavy dismantling with a view to storage or recycling.

Today we have at our disposal, technical, and technological machinery, such as CNS`s and laser cutters, that allow us to look at craftsmanship in another way. On the other hand, the industrialization of home-made furniture has invested a lot in what are the processes of unions between materials.

We risk hypotheses that need a laboratory when we idealize the construction of modular structures in plywood which following techniques experienced in open-source architecture, as well as in the evolution of structure design dismount totally without residue or radical deterioration of matter.

Recovery: materiality as a form of plastic and poetic expression

Today's Scenography is free from representativeness, takes place in the creation of imagery, and accompanies contemporary art in the language and techniques it employs.

With no limits to creativity, we experience the creative and conceptual freedoms inherited from the visual arts since modernity so that matter itself gains a dimension of medium through which we communicate meanings.

This form of communication is not new in the theatre, at certain times the *trompe l'oeil*, with its concern of imitation and the transposition of the real to the world of fiction, was the necessary artifice, as well as the artistic intervention. Today, we let *verismo* be imposed and the stage loses the plastic dimension and the necessary openness to interpretation.

I can see that, despite this sublimation of illusion, the stage remains a space of transposition to new worlds, unreal and imaginary. Moreover, the updating of languages brings us a care with expressiveness and poetics.

The dramaturgy of forms is protected by the convention that always takes them out of the scope of everyday life and places them in a special space/time of resignification. In this magical space each scenic element encounters its meaning, and inaugurates new dialogues between the real and the imaginary.

This semiotic capacity of objects and shapes is not found in the objects themselves, but in the reading that the spectator makes of them. Thus, there is no chair, but a certain chair, which can serve the function of chair or give presence to a certain existence of a chair creating the sense of its presence.

Our environmental concern brings to this sphere of forms and objects a sense of reuse that has always been part of the processes. I would even say in a much more complex way, in the

use of poor materials, and waste as a sensitive material, and as raw material for theatrical creation. But upcycling brings us to a relationship with the creation and decision-making processes that put the project and predictability into question. The acceptance that the scenography can also assume methods of procedural work brings us closer to the test. The stage space is a laboratory that is built by addition and on par with the other arts, being an inconclusive theme forces us to think about subjects such as expression, presence, visual semantics, semiotics, dramaturgy, and poetics.

Over the years, ESMAE's Scenography course has featured exploratory works dealing with the expression of materials in the plastic language of the scene, a theme that has accompanied me and has given rise to Integration Scholarships to research since 2012, bringing scenography students to the work of experimentation.

Biomaterials

As we know the Scenography uses a number of chemicals in its processes, which we know today are very harmful to the environment. For some of them, the industry itself has created specific rules and gradually the materials we use are more regulated and respect industry-specific rules.

However, depending on the professionals the materials still used include aerosol paints, resins, glues, thinners, polyurethanes, polystyrenes, among others, which are extremely polluting to the environment. oday, it makes sense to look at each of our activities and scrutinize procedures and techniques to find alternatives.

The knowledge we have of some practices makes us believe that, on this, we need to risk hypotheses that need a laboratory, namely:

Explore the relationship between scenography and the forms of expression of traditional arts, their techniques, and materials.

Explore the natural fibremodelling process

By exploring the potential of biomaterials, taking advantage of research combined with the area of biology, we can launch ourselves to new challenges, Mycelium can be used as a substitute for glues and binders, to explore forms, randomness, and expression.

As an example, I will present now final projects in costumes in the Master's in Scenic Arts of ESMAE 2022.

Figure 11.1 – Texticel by Clementina Delgado, 2022. Source: Author

The exploration of the residual matter of Kombucha as a bio-textile of the student Clementina Delgado, who had previously studied in Biology, Clementina explores the use, without any artificial product or technique, of the potentialities of Scoby (colony of living bacteria) to transform them into *Texticel* through different drying techniques, in an almost scientific process of analysis of the results and verification of variants.

Figure 11.2 – Textile waste costumes, Jordann Santos 2022. Source: Author

The exploration of textile materials resulting from the waste of the industry, the student Jordann Santos, with previous training in fashion design, explores the waste of the industry, with its cutting forms as a matter of poetic creation. It defies pre-established modelling rules and experiments with assembly processes – design in progress.

References

May, Theresa J. 2005 "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage". *Interdisciplinary Literary Studies,* Vol. 7, No. 1, New Connections in Ecocriticism (Fall2005), Published by: Penn State University Press, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41209932 Accessed: 04/02/2015 06:43

Kagan, Sacha. 2011. *Art and Sustainability*. Leuphana University Lüneburg.

Roca, Mercè et alli. 2021. *Sustainability in the Opera Sector*: Main Drivers and Limitations to Improve the Environmental Performance of Scenography. https://doi.org/10.3390/su132212896

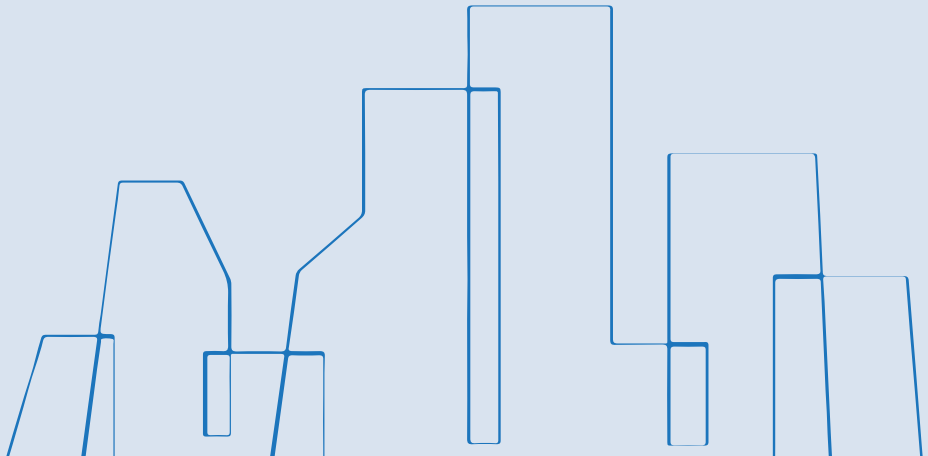
Rufford, Julliet. 2018. Scenography and the Political Economy of Design. Norwegian Theatre Academy Essay Anthology. Eds. Sidsel Graffer and Karen Kipphoff Section 2: Scenography and Space. https://www.academia.edu/39123470/Scenography_and_the_Political_Economy_of_Design

Santos, Maria Cecília L. (Coord.). 2014. Design, Waste & Dignity. São Paulo: Editora Olhares, ISBN 978-85-62114-35-9

12

BOUNDLESS SPACE: CREATING THEATRICAL SPACES BETWEEN ACTUAL AND VIRTUAL REALITY

Jorge Palinhos



The "*O Grande Museu da Consciência de Elon Musk*" (The Grand Museum of the Conscience of Elon Musk) was a collaborative performative project developed by *Visões Úteis* for the University of Coimbra in Portugal.

The performance was based on the mythology built around the South-African entrepreneur Elon Musk. Musk is a well-known figure of the media landscape, was one of the co-founders of Paypal, the online payment service, Tesla, the brand of electric vehicles, SpaceX, the space exploration company, among many others.

Musk's media persona is incredibly well-known and popular, but also controversial, with both rabid fans and relentless enemies.

His figure became the centre of this project developed by Carlos Costa, the director of *Visões Úteis*, Miguel Mira, a film director and expert in Virtual Reality, and myself, as a writer and co-creator.

In this paper I will try to describe the intentions of the project, its development and address some of its findings, namely regarding the use of Virtual Reality in theatrical settings and the use of set design across Virtual Reality and the conventional stage.

Virtual Reality

Our original aim with the project was to explore the performative possibilities of virtual reality. Virtual reality is a recent development in digital media, another step in its search for full immersive experience, as a human-created and controlled alternative to physical, or actual, reality.

According to John Bucher (2018, p.1) this technology is still in its infancy, although it has been received a huge boost from the investments made by Mark Zuckerberg's Meta, which seems to regard virtual reality as the future of social interaction.

However, the same author (Bucher, 2018, p.3) notes that there is no universal definition of virtual reality. Either it can be regarded as a specific technology, where the spectator wears a special helmet that allows him or her to look around and constantly see the same artificial, synthetic space, or, according to Ettlinger (2008, p.40), virtual reality is the name of just a long series of mediums of art attempting to create a virtual space in the mind of the spectator.

Our interest in exploring virtual reality, at least coming from a Theatre and Performance Art experience and context, was to understand this medium, with its potentiality and limitations, and understand its impact on the spectator, namely regarding the elements of immersion, inhabiting space, and performing or connecting with performance.

If one regards theatre, by itself, as a sort of Virtual Reality, using only elements of actual reality, but also attempting to generate virtual spaces in the mind of the spectator, it is reasonable to think that the technology of virtual reality, if not totally replacing the live performance, can, at least, become another tool in the almost infinite toolbox of theatre and performance. However, the potential and limitations of such use are still underexplored, and in need of a more systematic inquiry, both by academic researchers and by artists in their practice, preferably in close collaboration, as was the case of the project addressed in this paper.

The concept

Our interest was thus not simply in creating an artistic experience for virtual reality, but also creating an experience that involved both virtual reality and conventional performative devices, that we could contrast, complement and integrate, in an effort to understand the possibilities and limitations of this new media in connection with live performance.

We started by trying to find an idea that would be the narrative trigger for the experience.

We settled on Elon Musk, as the most representative of the new digital tech moguls, the most media-savvy one, and the one with strongest media presence and notoriety in the public space. We developed a "Citizen Kane"inspired plot, based on real elements from his life and his ideas.

Elon Musk has a project of starting the human colonization of Mars. Indeed, this is his professed life-long purpose and the reason for the creation of the SpaceX enterprise, as a way of saving the human species from the probable extinction of Earth. From this real-life fact, we imagined a fictional scenario in which Musk had died before attaining that goal,but left behind the basis of a Museum of his life. A museum to preserve his memory, both figuratively and literally, since this museum would also include his conscience that would have been digitally downloaded. Again, another professed aspiration of Musk, and one that he is currently developing through his company, Neuralink.

The spectators, then, would be the first visitors of the museum, where they would experience both physical artifacts of the life of Musk, and the conscience itself, that would be presented through virtual reality, to reinforce the feeling of a future technology. Obviously, this conscience would be a series of scenes based on the life of Musk, shot using VR technology.

This would be the concept of a futuristic museum, where the audience would not just have contact with the artifacts and objects connected to an important deceased person, but would also plunge into the subjective perspective of that same person.

This would be the basis of the entire performance – the audience visiting the museum and experiencing the VR as memories of Elon Musk.

However, apart from the artistic and sensorial experience, we also wanted to give a dramaturgical sense to the performance. What interested us, conceptually, was to question the libertarian values of Elon Musk. These values, which are clearly reflected in

his public speeches, interviews, and publications, are inspired by the Objectivism of Ayn Rand.

Rand was an American writer, of Russian origin, who wrote several novels and essays proposing a radical concept of individualism based on self-reliance, the rejection of social solidarity, and suspicion of the state. Her ideas, although not exactly a full philosophical system, became a body of thought, often criticized and refuted, which became quite influential in Silicon Valley and among tech billionaires, like Elon Musk.

Therefore, the plot, artifacts and memories of Elon Musk of the performance were defined based on the development of a conflict between the values of Elon Musk and the values of the typical Portuguese arts audience, usually left-leaning and socially conscious. The purpose was to make the audience become aware of the libertarian values of Elon Musk and take a position regarding them, either rejecting them or embracing them.

Dramaturgy

Based on these principles, we built a dramaturgy based on three phases. The first phase took place in actual reality, when the audience would enter the space of the fictional museum, created by the set designer Maria Manada, and be greeted by two characters, Nicole and Luna, performed by Cristina Valente and Joana Ferrajão, as guides to the museum and deeply committed believers in the philosophy of Elon Musk. Nicole and Luna would present with great conviction the life and ideas of Elon Musk, through a textual dramaturgy loosely inspired by the Christian Mass. This means there would be moments of greetings, of sharing the ideas of Musk, of commenting them, refuting naysayers, etc. The audience would be sitting in chairs spread throughout the space, near stands displaying artifacts purportedly connected to the life and family of Elon Musk, like the first joint he smoked live in the popular podcast of the comedian Joe Rogan, the computer where Musk programmed his first videogame, an airplane model

representing the flights his grandparents used to make while exploring Africa, etc.

The second phase of the performance took place in the Virtual reality. The audience would be invited to access the memories of Elon Musk, by putting on the VR helmets and headphones, with the help of assistants.

In the virtual reality, the audience could witness five scenes. A first introductory scene, where the audience would listen to Musk, and have the opportunity to understand how VR worked, then three scenes based on real episodes of the life of Elon Musk, and a final scene where Musk addressed the spectator directly, to explain to them the meaning of his museum. Each of these scenes was directed by Miguel Mira and performed by Ricardo Correia, Carlos Costa, Carlota Castro, José Gonçalves, and Marta Bajouco, with additional figuration. Each scene was also interspersed with animations created by Miguel Mira, where we could hear the words of Elon Musk spoken by Ricardo Correia. The full VR experience lasted less than 20 minutes, for practical reasons: not only was the shooting and editing of these scenes a demanding task, but Miguel Mira had read studies which noted that the average comfortable time for a newcomer of VR to experience a VR film, without feeling sick or exhausted, was around 15 minutes. Therefore, we attempted to strike a balance between narrative needs and the comfort of the audience.

After the VR phase was over, the audience was invited to remove the helmets, and to choose and pick up one of the artifacts of Elon Musk. Based on their choices, the audience would be split in two different groups and taken to another area where the same set design from a scene of the VR experience would be revealed. There, depending on the artifact chosen, members of the audience would be invited to re-enact one of the scenes that they had witnessed in VR. Each participant would have a snippet of the text of the scene, to help him or her, but also free to reproduce it by memory, improvise it, reject it, or

improve on it. In the end, the two guides, Nicole and Luna, would choose a winner among the audience, the person shown to be the most rabid follower of Elon Musk.

This performance was presented between 16 and 20 May 2022, in Cena Lusófona, in Coimbra, with the support of Teatro Académico Gil Vicente, with fully-booked sessions of restricted audience of up to 10 spectators. And, to help us give a better understanding of the reception of the performance, we did a short survey entailing half of the audience, so that we could better understand their reaction to it. At the time of this paper the results of this survey are still being analysed, but I will try to give a rough first overview of them.

Interpretation

Obviously, the dramaturgy of the piece had the purpose of giving the audience several points of entry to the life and thought of Elon Musk, to allow them to take a position in the end, regarding what they thought or felt about the libertarianism of Musk.

However, this highly political dramaturgy also had the purpose of allowing us to experiment with different performance tools.

In the first part of the performance, we resorted to conventional theatrical means, by which, through text, live acting, character role-playing and props, we would try to present Elon Musk to the audience. In the second part, the audience could find out more about the life and thought of Musk through VR, watching and listening to previously filmed scenes, in a more immersive but also artificial way, which could render a more intimate and emotional view of the South African millionaire. In the third part, through the means of Teatro-Fórum, developed by Augusto Boal, the audience was invited to enact the role of Musk, or some of his memories, as rewritten by us.

This allowed us three different points of entry to the same subject, and the possibility of better understanding how each of these media impacted on the audience. It also allowed us to better understand the connection of the audience to the set design.

Regarding the connection of the audience to each media, it was noticeable that the VR was the most unsettling feature for most of the audience, with several spectators noting it was their first experience with it. Interestingly, what was mostly mentioned by the spectators about the VR were the transitions, where the spectator would be put in a fantastic landscape, totally devoid of any resemblance to any real setting or event. Therefore, for them, what was more immersive was what was far distant from their experience in actual reality.

Another part of the performance that deeply affected the audience was the moment when they were invited to step in the role of Elon Musk. This moment of decision, of vulnerability, of sharing with the audience their own thoughts and feelings about Musk and his values had a deep impact on the audience, and somehow reflect how being called to take responsibility for their actions has a deep impact and learning affordance to the audience, as Boal (2014, pp.120-125) recognized.

Briefly, what we noticed was that the performance tools with the biggest impact were those which generated greater control of the senses of the audience, both Virtual Reality, which took control of the full range of spectators' vision and audition, and the Teatro-Fórum performance, which forced the spectator to act. The more contemplative experience of the conventional theatre-watching of the first part had a less significative impact on the audience, at least at the time of the survey, but, possibly, I guess, gave them a more rational and cognitively controlled experience of the subjects being approached. However, we cannot be sure if the novelty impact of VR also contributed to its effect, and if, or when, it becomes a more conventional performative tool, whether VE will lose some of this clear impact.

What we could draw of the experience is not only the importance of engaging the spectator actively in the performance making them take a stand, but also the use of novelty features, that attract curiosity and a feeling of vulnerability towards the new.

The uses of space

An interesting aspect of the set design, created by Maria Manada, as mentioned above, was that it was exactly the same both for the VR part as for the Teatro-Fórum part. This was a deliberate decision, because, in a way, we wanted to confront the audience with the differences between the actual reality and virtual reality, the same way we wanted them to confront the big and bold ideas of Elon Musk with their more nuanced and problematic implications. Dramaturgically, the first and second phases of the performance were the moments when those ideas were expressed – unopposed – and the third phase was the moment when the audience could adhere or reject – publicly – those ideas. For this, it was important that there was continuity in the set design to subtly let the audience know that everything being presented was connected even if they were presented through different forms. Therefore, all the phases took place in the same setting of the future museum of the conscience of Elon Musk (Fig. 1.), with the exception of the memory scenes in phase 2, for the Virtual Reality. But the set design of these scenes was present in the set throughout the performance, and were only revealed in the beginning of the third phase, when the guides would remove the curtains covering them (Fig. 2), so that the audience could take the role of Elon Musk and other characters of the Virtual Reality scenes.

Figure 12.1 – Scene from the VR film "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk". Photo by Carlota Castro, 2022

The set design for the museum and the memory scenes was a theatrically realistic setting, without any clear or subtle symbolism, but also without attempting any kind of more naturalistic design.

Figure 12. 2 – Staging of "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk". Photo by Carlota Castro, 2022

For the museum, Manada opted for a clean, white look, with subdued lighting, very common in contemporary museums, without attempting to create the image of a futuristic or science fiction museum, to avoid generating any distraction for the audience of the main focus of the performance. For the memory scenes, which took place inside a crashed car, a meeting room, and a university venue, the look was similarly minimalistic, having only the basic elements to signal to the audience the type of place being portrayed, without attempting any real location use, or naturalistic reproduction. This choice was in part aesthetic, in part determined by the limitations of the VR medium. Actually, the VR cameras only allowed the filming of a small area, to create the feeling of immersion, therefore, all the spaces needed to have a feeling of being cramped and intimacy. That was easy to reproduce in the scene of the crashed car, when the young Elon Musk and his friend Peter Thiel dream about being important men and conquering the stars, but it was somehow limiting in what concerned the meeting scene, when Musk had to fire people to fight for his dreams of reaching Mars, and when he presented his ideas in front of an audience when he was receiving his doctorate *honoris causa*. To overcome this limitation, we decided to play with the possibilities of VR and, instead of full immersion, we chose to have intermissions of just hearing the voice of Musk, while drifting through fantastic landscapes, and having other scenes, or shifting images in the memory scenes – in the back of the action – to further reinforce that we were inside the imagination and memory of Musk, and not in a full-fledged realistic replica of real events. And, for that purpose, the minimalistic set design lent the scenes the essentiality of a memory or a dream, when one only remembers the broad image and not the minor or unimportant details.

When the audience had the opportunity of seeing up close how minimalistic and artificial was the set, in the third phase of the project, it was remarkable that no one draw attention to it, or seemed affected by it, because the moment of seeing someone

take the shoes of Elon Musk and decide what to do was so strong dramatically that the set design did its role perfectly, with its minimalism, once again, being effective without being stunning, for the performance purposes.

Conclusion

The performance "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk" was enthusiastically welcomed by its audience for being immersive, challenging, and thought-provoking, with several spectators suggesting more presentations. But, more important for us, it allowed us to experiment and reach some important conclusions regarding the use of virtual reality in theatrical performances and some tips about how to use set design in virtual reality.

The first conclusion is that it leads us to believe that for now VR has a novelty effect, which is effective, but could be prone to wear off with use. Furthermore, virtual reality still presents serious technological limitations,in relation to the use of time and space, that limit its use for very specific cases, and present additional challenges to the artists, that requires developing strategies to overcome them.

A second conclusion is that virtual reality and Teatro-Fórum performance seemed to engage the audience more intensely, emotion-wise, than conventional theatre. This result probably is connected to audience expectations, as the familiarity of the usual theatre techniques allow the audience to relax and engage with what they are witnessing in a more rational way, while the novelty and adrenaline of experiencing virtual reality or having to perform in front of others, displaying subjective decisions and values, engages the audience in a more stressful and impactful way. This means that the impact of art rests in its use of technique and tools to surprise and engage the audience.

Thirdly, regarding set design, it was clear that VR does not depend on naturalistic set design to achieve its effect, but actually the strangeness of unexpected experiences can pique the interest of the audience. In a way, like cinema needed to develop its own language, apart from filmed theatre, VR will also need to find a language that sets it apart from cinema if it wants to remain a relevant and separate medium. It was also clear that the awareness of the audience regarding the set design depends on their position and comfort on each phase. Our audience was more aware in the first phase of the performance and less aware in the VR phase, because they were immersed in a surreal mindscape, where realistic spaces were less important, and become even less important in the third, performative moment, because they were actively engaged in producing meaning or understanding meaning in the re-enactment of the memory scenes.

These ideas seem to confirm Ettlinger's (2008) notion which suggests that virtual space is mostly a technique of suggesting space, and not any specific kind of technology, and, therefore, it is much more dependent on the artistic skill and development of the artist and the work he or she is creating at a given time.

References

Boal, Augusto. 2014. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify.

Buchner, John. 2018. *Storytelling for Virtual Reality*: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives. New York: Routledge.

Ettlinger, Or. 2008. *The Architecture of Virtual Space*. Ljubljana: University of Ljubljana.

Visões Úteis. O Grande Museu da Existência de Elon Musk. (Last accessed 15 August 2022) – https://visoesuteis.pt/pt/criacao/o-grande-museu-da-consciencia-de-elon-musk-uma-peca-para-realidade-mista

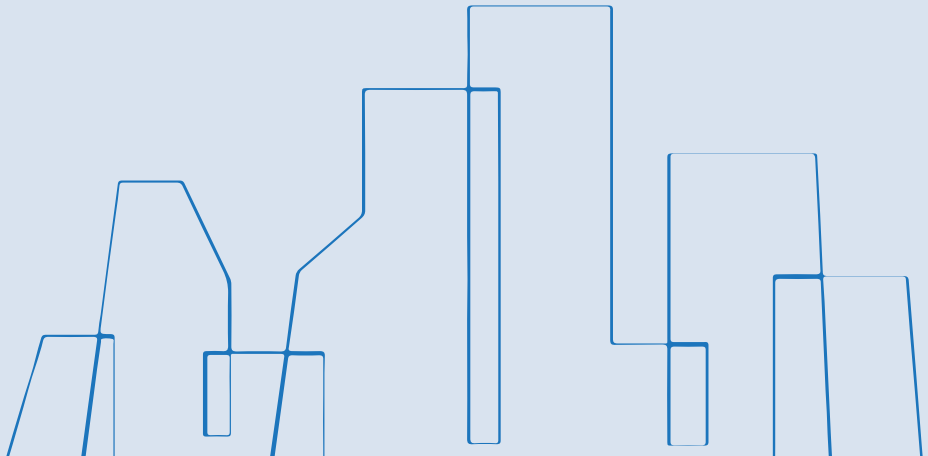
PART 3

CULTURAL HERITAGE

13

INDUSTRIAL HERITAGE IN BRAZIL TODAY: SOME CHALLENGES

Beatriz Mugayar Kühl



Introduction[54]

Issues related to cultural heritage in general and industrial heritage in particular could seem superfluous in a context of a pandemic that drags on, with its implications for the life of each person and for the community life. But they are not marginal, as they offer critical tools for reflection on reality and for long-term thinking, and are, thus, an antidote against presentism, imprudence, and denialism.

A conviction built in the field of conservation-restoration about preservation and interventions in historic properties is that it is a process motivated by cultural reasons whose perception has broadened over time and includes symbolic and memorial aspects. It is also motivated by scientific reasons, as cultural heritage involves knowledge in various fields; and also ethics, in order not to erase or arbitrarily deform traces of the past, depriving the present and future of the possibility of knowledge and of the symbolic and memory-supporting role they play.

To address industrial heritage today, it is important to understand it as part of discussions about cultural heritage as a whole. Due to the particularities of industrial complexes – which exist in relation to any grouping of buildings by typology or chronology, for example – attempts to treat them empirically and as exceptions that cannot be treated following any common criteria are common. It is important, therefore, to present here elements of the theoretical basis of preservation; based on this two other aspects will be highlighted: the relationship between heritage and built environment; the prejudice that conscientious preservation is economically unfeasible. These are not the only questions involved and this choice does not mean that other aspects are less important, but the three axes of reflection chosen

54 This text presents ideas previously published by the author (Kühl, 2021). The text has been modified to meet the requirements of this publication. The original text is more extensive and it is recommended to consult it for more ample bibliographic references.

for this text are relevant and it is important to offer consistent arguments to reflect on industrial heritage today.

Instruments to preserve cultural and industrial heritage: conservation-restoration

Interest in the preservation of industrial heritage is related to the expansion of what has come to be considered a historic patrimony, a process that has been amplified in recent decades. Preservation – a word that is widespread in Brazil, encompassing various actions such as inventories, legislation, and interventions – as a thematic field and restoration (or conservation-restoration, depending on the cultural context) – understood here as the disciplinary field that deals with theoretical-methodological and technical-operational aspects of interventions in cultural heritage – are the result of a multi-secular process, which has been amplified since the mid-eighteenth century, in an continuous exchange between interventions, theoretical formulations, norms and inventories and critical reflection on the results. Restoration acquires epistemological status (Choay, 2011, pp.22-26) at the beginning of the 20th century. Alois Riegl's formulations gave density to the field to be recognized as autonomous, for having built consistent theoretical, methodological, and technical-operational references. This autonomy does not mean isolation, as restoration has always had to mobilize other fields of knowledge and was driven by them. Systematic discussions made the meaning of restoration in the field move away from the common meaning of the word: to restore is not to return to the past or to a supposed original state, a view that prevailed in the 19th century. Nor is it just a technical operation, rather it is an ethical-cultural and critical act based on respect for the documentary aspects of the historic property, its configuration and materiality as stratified over time. Creativity and transformations are an intrinsic part of the process that must have the respect for cultural heritage as a premise.

Restoration is not universally applicable, as it is related to social groups whose prevailing cultural perception of time (Le

Goff, 2013, pp.207-234) is linear, of Judeo-Christian origin, and anchored in the awareness of rupture between past and present. As Choay (2011, p.13) illustrates by drawing on Riegl, monuments are elements of remembrance, artifacts and instruments of memory, made to celebrate facts, beliefs etc., and are a cultural constant. Restoration, on the other hand, is associated with historical monuments, which are a cultural construction, amplified since the Renaissance, based on the notion of a rupture between past and present, and refers to properties – whether or not they were intentional monuments in their origin –, modest or not, which, over time, acquired cultural significance. The instruments of restoration are important to reflect on the expanded scope of heritage, as they critically question the role of matter and time in cultural expressions and can be useful even for groups with a predominant notion of circularity, in which there may be artifacts preserved in their materiality as transformed through time.

With regard to industrial complexes, several authors believe that because they are often large, they have to undergo such extensive transformations to adapt them to current requirements that they cannot be treated based on the parameters of the Venice Charter, for example, resulting in a mainly empirical approach. The reasoning is flawed, among other reasons because large complexes are not the prerogative of industrial heritage. Due to the awareness that there is a responsibility – towards society, towards culture, and towards the different fields of knowledge, in the present and in the future – it is necessary to resolve the questions so that the subjective idea is accessible to a judgment related to a field of objectivity. That is why restoration ceased to have an essentially empirical approach and started to be guided by a path deduced from ethical and scientific principles, and then turns to the specificities that all cultural properties have (Kühl, 2018, pp.60-80).

There are many misunderstandings about conservation-restoration, in order to assign unfounded limitations or to deform its theoretical instruments. However, there are numerous

successful experiences that assume that preservation moves from and aims at cultural issues (Carbonara, 2006), which address problems of use and efficiency, are viable from an economic point of view and can be articulated to the different ways of apprehending cultural heritage. Various proposals of interest exist for industrial heritage (Kühl, 2021) and examples can be seen in the Domus Restoration Award, which emphasizes a positive relationship between restoration and respectful (and innovative) design. Several aspects are associated with industrial heritage, such as ways of building, ways of organizing production, the transmission of knowledge, working conditions, cultural manifestations and struggles to demand better working conditions and remuneration (Rufinoni, 2013, pp.292-297). The physical marks that these historic properties carry help in remembrance processes and are important instruments to combat denialism. When these spaces are thoughtlessly transformed, the information and possibilities for association of ideas are impoverished.

The socioeconomic and political issues involved are not neglected by restoration, but the reasons that lead to preserve are the guiding principles to mediate tensions and conflicts that will always exist. As far as the method is concerned, there is no insufficiency of conservation-restoration, but different currents. The same problem can have different solutions: there is not a single solution, universally and timelessly accepted, but several possible solutions of relative pertinence. This diversity does not imply that any action is preservation, as it must be justifiable for the reasons that lead to preservation as an ethical-cultural act, essential to circumscribe the objectives, with repercussions on technical-operational choices. There are criteria – which cannot be confused with rules or with step-by-step manuals – that conform the field and define what conservation-restoration is, separating it from arbitrary actions that go beyond its motivations and objectives. The theoretical aspects of conservation-restoration are socially and culturally constructed and, therefore, have an intersubjective character and are constantly subjected to critical

reassessment. Disqualifying the theoretical discussion – whose purpose is to problematize the issues involved and not offer easy answers to complex questions – and the principle is to fail to establish the basis to guide the solution of conflicts, because the pertinent solutions are not appeased average of the sum of isolated factors: there will always be an intrinsic tension in the process. Conservation-restoration as cultural act is guided, without prejudice to other issues involved, by the respect for the documentary aspects of the asset, for its materiality and conformation, as transformed over time – also with regard to the consubstantiation of memorial and symbolic aspects –, the whole mediated by the contributions of various fields of knowledge.

The complex web of heritage relations: restoration and built environment

The expansion of what is considered a historic property results in a widening of the web of relationships in which heritage is inserted and the role it can play. The relationship between heritage and culture understood in the broadest sense and the ways in which heritage can qualify the environment is increasingly becoming explicit. Although the relationship between heritage and collective memory has been discussed by several authors for some time, few have established an explicit relationship between the way interventions are carried out and the psychosocial consequences that an inadequate treatment of historic properties can have, a topic that demands the articulation of different disciplines. Among the attempts, that of Choay should be mentioned: she admonishes that the disturbances generated by the "destructions of monuments that – accidental or provoked – irrevocably altered the collective memory, causing equally irreversible disturbances of individual and social identity" (Choay, 1995, p.459).

Another important theme is the role of cultural heritage as a counterweight to extreme presentism. It can be seen in the discussions that link it with territory, memory, and identity made

by François Hartog, who claims that presentism "cannibalizes the categories of the past and the future" and "no longer believes in history, but refers to memory, which is, in short, an extension of the present towards the past [...] but without opening to the future" (Hartog, 2020, pp.278; 289-290). Focusing preservation mainly on the apprehension of the present, to the detriment of documentary aspects, reduces the treatment of cultural heritage to the vicissitudes of the moment, as it is a portrait of the here-and-now. From the methodological point of view, it does not need to be committed to the *longue durée*, which, when disregarded, jeopardizes an essential function of cultural heritage: that of anchoring us in space and in a broad perception of time. This has relevant ethical implications in several other domains, such as discussions on sustainability, the environment and intergenerational equity.

Short-term thinking may result in the deformation of historical documents, which are bearers of knowledge, symbolic aspects, and collective memory and are a part of the formation of identities – a necessarily long process –, which creates problems for individuals and for the collectivity. These statements do not aim to underestimate the ways in which these works are understood in the present, but rather are an appeal to use the principles of conservation-restoration as mediators for conflict resolution. Principles that help to understand how the different factors are embodied in the materiality and configuration of the asset and ensure that forms of understanding, new uses, political and profitability aspirations are taken into account through the respect for material and documentary aspects of the asset, its configuration as stratified over time, as this has implications for issues of identity, memory and quality of life.

Salvatore Settis sheds light on themes related to cultural heritage, environment, and architecture, exploring the interfaces with the city, the landscape, and the law, calling for actions in favour of the common good. Settis (2010, p.76) considers that imponderable changes in the built environment and landscape

generate a wide range of psychophysical pathologies and diffuse social pathology. His affirmations are supported by works such as Keizer, Lindenberg, and Steg (2018), which discuss the diffusion of disorder and analyse the results of six field experiments conducted in a controlled manner. They show that whenever there is a breach of a norm, the tendency to disrespect other standards grows, doubling in some cases and nearly tripling in others. Settis (2010, pp.76-77) works with other scholars of environmental criminology, who show that the degradation of the built environment and of the landscape is an important factor in inducing misdemeanours and crimes and that improving their state reduces the incidence of these problems. Those who live in a poorly maintained neighbourhood with no identity elements tend to violate different kinds of norms. Settis (2017, p.136) also points out the correlation of these factors with individual and social pathologies.

The discussion of the relationship between restoration and quality of the environment also originated in the field of conservation-restoration with a more specific bias. Giovanni Urbani (2000, pp.103-112), in the Pilot Plan for the Programmed Conservation of Umbria's cultural heritage (1975), shows that the improvement of the general conditions of the built environment is relevant for the preservation of its cultural assets. The emphasis is on the area as a whole and on controlling the causes of deterioration, while structuring maintenance actions. Instead of restoring a single monument at a high cost in the midst of a degraded area, it is more appropriate to improve, even if minimally, the state of the context and of the property to be restored (Urbani, 2000, p.35). This would ensure comprehensive and lasting preservation of the entire area. The plan dates from the same year as the Charter and the Declaration of Amsterdam (Council of Europe), which also point to the need to think about preservation issues in an integrated way at the urban and territorial scale, taking into account the social fabric (Rufinoni, 2013).

Extending this reasoning, structured actions on cultural heritage – including industrial heritage – on a comprehensive scale can contribute to improving the general quality of the built environment, something which is associated with the promotion of more dignified living conditions. Furthermore, the preservation of industrial sites is interesting from the ecological point of view, as some of them, when abandoned, engender the formation of peculiar ecosystems (Box, 1999). There are also cases of an intrinsic industry-natural environment relationship, as can be seen in hydroelectric plants (Magalhães, 2015; Geribello, 2018). Recognizing the industry-environment relationship also means questioning the often-problematic consequences of industrialization. An example is the railway in São Paulo, associated with agricultural expansion, which, concomitantly with the benefits it brought, was accompanied by extensive deforestation and harsh conflicts with native peoples. Industrial heritage, however, can have an important role as a vector of regeneration of degraded areas, if studied in an interdisciplinary way and adequately reinserted in a given socioeconomic and cultural reality.

The alleged economic infeasibility of preservation

Although there are several examples of conservation-restoration that address various issues, one of the points at which conscientious action on cultural heritage in Brazil is systematically disqualified concerns economic aspects. Preservation is often seen as unfeasible and alienated, something that is evident in several recent cases, whether or not they are related to industrial heritage, as in the controversies over the Ibirapuera Complex in São Paulo or in the railroad warehouses in Santos[55]. Arguments against indistinct demolitions were considered fetishistic and opposed to progress. This type of disqualification is recurrent

55 Cf. Kühl, 2021.

and appears in the controversies about the José Estelita pier, Recife (Kirzner, 2021), and in the transformations in the Mooca neighbourhood in São Paulo (Rufinoni, 2013, pp.262-309), where several industrial complexes were demolished for the construction of residential towers with several floors, autonomous from each other and unrelated to the landscape of the area. The real estate market values only one type of housing and is based on a blank slate, resulting in a radical transformation of the landscape and the impoverishment of possible forms of inhabitation. There is a loss of architectural and social diversity when residential areas, small businesses, warehouses, and industries of various sizes, built gradually, are torn down and replaced by a single type of occupation. This results in the violent alteration of environments of cultural interest.

Alternative solutions are possible, but they have been little explored in practice, also due to a mentality that treats the economic aspects involved in an inequitable way. An issue that has long appeared in discussions related to construction is sustainability[56], associated with a topic that has been gaining increasing importance in the world of finance: ESG (Environmental, Social and Corporate Governance). When it comes to cultural heritage, however, sustainability and ESG criteria disappear from the discussion. Everything turns to the supposedly high costs of restoration and maintenance. These statements are not accompanied by complex economic studies exploring the various issues involved, in a collaborative dialogue between areas, as destruction has costs that go beyond the cost of the demolition itself and the removal of the rubble. It has consequences, for example, on air and noise pollution, on the health of people in nearby areas (and public spending on health), increased truck traffic, environmental impacts of demolition waste, and the energy required to obtain new materials for the new construction, all of which entail the emission of carbon dioxide.

56 See Kronka Mülfarth, 2006.

By way of example, a study carried out for the United Nations Headquarters in New York shows that if "the UN complex had been demolished and replaced with a new construction of similar size, it would have taken between 35-70 years before the improved operating efficiencies of the new complex would have offset the initial outlays of carbon emissions associated with the demolition and new construction process" (Alderstein, 2016, p.2). Another study shows that a renovation enhancing the building performance generates significantly lower emissions – 50% to 75% less – than new buildings (Strain, 2017, p.6). These calculations are complex because they depend on several factors such as the methodology adopted, local climate, energy sources, the type and place of origin of the materials, etc. However, the data involved is subject to calculation and can be used with consistency for cultural heritage.

For a serious and reputable treatment of environmental, social, and governance issues related to cultural heritage in Brazil, it is necessary to work consistently with questions such as history, memory, identity, and complex economic and environmental data, such as carbon emissions. What does the loss of cultural properties that make up identities mean in economic terms and what are the possible psychosocial consequences? Is it just the operation with the highest possible yield in the shortest time that matters and not a less profitable operation, but viable and environmentally responsible? How much are identity and memory worth? Preservation must be seen as an investment – just like education and culture – whose return will not necessarily be financial, but will revert to psychosocial benefits aimed at fuller citizenship. There is a lack of connection between different fields to elaborate complex analyses, based on much broader parameters.

With regard strictly to costs, there are few comparative studies that show differences between costs of conscientious interventions as opposed to invasive actions. Marco Ermentini's (2013, p.12) proposals for the "shy restoration" of Santa Maria Church in Bressanoro can be cited here:with the conservation of materials and use of local labour, the cost was 30% lower than

that of another proposal with massive replacements. Another example is the façades of the Pirelli building in Milan, where the restoration resulted in a performance as good as the best contemporary façades with a cost was approx. 20% lower than its complete replacement proposed by another team which had deemed the existing façades unrecoverable (Salvo, 2006).

A careful restoration can cost less than radical renovations and does not preclude the reuse of the historic property for contemporary functions, with regard to practical issues – such as the performance of the construction – and economic issues. A reasoned intervention, as it is the result of a multidisciplinary process, with detailed specifications and design, based on ethical-cultural reasons and not the highest possible yield, may have a lower profit margin, but the operation can still be viable. It is essential not to mistake viability for maximum yield, nor a necessary profitability with unbridled greed. Declaring preservation unfeasible can hide another issue: data from a report by Transparency International (2008) shows that public works contracts/construction is one of the most corrupt areas in the world.

It is necessary to be vigilant in relation to these issues because, sometimes, the discourses of the inapplicability of theoretical principles and the economic infeasibility of preservation are, in fact, at the service of highly speculative capital and corruption, to the detriment of broad and legitimate interests of social groups that take long-term thinking into account. It is necessary to reaffirm that cultural aspects, including those involved with cultural heritage, must be mobilized to improve the quality of the environment (built or not), to improve the quality of life and to fight climate change.[57]

57 As the president of ICOMOS Teresa Patrício emphasized in the meeting of G20 Culture Ministers in Rome in 2021. See: https://www.icomos.org/en/pub/78-english-categories/93679-icomos-welcomes-the-g20-culture-ministers-final-declaration

Final Considerations

In this text, we discussed industrial heritage, highlighting conservation-restoration criteria and the problems related to deformation and loss of identity elements. These problems do not have the same urgency or consequences as devastating as extreme weather events or pandemic crises; but this does not mean that the effects of heritage deformation are innocuous, as they manifest themselves slowly. Cultural heritage in general and industrial heritage in particular are important for raising awareness of the dysfunctions of presentism. They are relevant for understanding and remembering political struggles and are a significant antidote to reductionism and denialism. They can also move because of their ability to evoke and because many of them are beautiful; and they function as a vocation, as they are a physical reminder of memories that can be difficult and that need to be dealt with, as not facing them can put human rights at risk.

They are also significant for several areas of knowledge and they help to understand and question the structuring of the territory. They are a factor that can significantly contribute to the improvement of the quality of the environment, built or not, and, therefore, to the promotion of more dignified living conditions and are also important for combating climate change. Cultural heritage thus make significant contributions on several fronts; they require slow and steady work, with results that are palpable in the long term, but not necessarily loud. It is imperative, therefore, to make these issues more visible.

References

Adlerstein, Michael. 2016. *Assessing the Carbon-Saving Value of Retrofitting versus Demolition and New Construction at the United Nations Headquarters.* New York: UN.

Box, John. 1999."Nature Conservation and Post-industrial Landscapes."*Industrial Archaeology Review*, 21: 137-146.

Carta de Veneza. 1987. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 22: 106-107.

Choay, Françoise. 1995."Riegl, Freud e i monumenti storici." In Scarrocchia, Sandro. *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, 455-465. Bologna: Clueb.

Choay, Françoise. 2011. *O patrimônio em questão*. Belo Horizonte: Fino Traço.

Ermentini, Marco. 2013."Il restauro di S. Maria Bressanoro." *Bollettino Italia Nostra*, 476: 11-12.

Geribello, Denise 2018. "Usina de Itatinga: a patrimonialização de uma hidrelétrica em operação". *Anais do Museu Paulista*, 26: 1-26.

Hartog, François. 2020. *Chronos*. Paris: Gallimard.

Keizer, Kees; Lindenberg, Siegwart; Steg, Linda. 2008."The spreading of Disorder". *Science*, 322: 1681-1684.

Kirzner, Beatriz. 2021. "Caos no Cais." Trabalho Final de Graduação, FAUUSP.

Kronka Mülfarth, Roberta. 2006."A Sustentabilidade e a Arquitetura." *AU*, 147: 70-73.

Kühl, Beatriz. 2018. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. 2a ed. Cotia: Ateliê.

Kühl, Beatriz. 2021. "Patrimônio industrial na atualidade: algumas questões". In: Meneguello, Cristina; Oksman, Silvio; Romero, Eduardo, eds. *Patrimônio industrial na atualidade*, 13-38. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Le Goff, Jacques. 2003. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.

Magalhães, Gildo. 2015."Projeto Eltromemória: História e Paissagem". *Revista Labor & Engenho*, 9.

Rufinoni, Manoela. 2013. *Preservação e restauro urbanos*. São Paulo: Unifesp-Edusp-FAPESP.

Salvo, Simona. 2006. "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração." *Desígnio*, 6: 69-86.

Settis, Salvatore. 2010. *Paesaggio, costituzione, cemento*. Torino: Einaudi.

Settis, Salvatore. 2017. *Architettura e democrazia*. Torino: Einaudi.

Strain, Larry. 2017. *Time Value of Carbon*. Seattle: University of Washington.

Transparency International. 2008. *Bribe Payer's Index*. Berlin: Transparency International. https://www.transparency.org/en/publications/bribe-payers-index-2008.

Urbani, Giovanni. 2000. *Intorno al restauro*. Milano: Skira.

14

THE CHALLENGES OF THE VALUE-BASED CONSERVATION APPROACH: THE CASE OF FUNARTE´S REFURBISHMENT AND EXPANSION PROGRAMME

Leonardo Castriota e Vilmar Pereira de Sousa

Today we no longer have the illusion that heritage can be defined objectively through universal criteria of validity, emanating from the analysis of the cultural properties themselves. We know, as Boguslaw Szmygin states, that this extremely broad notion may include "almost any elements of culture and nature".

> A single object and a town, a wooden cottage and a palace complex, a pyramid built thousands years ago, and a 30-year-old building – are all treated as the elements of cultural heritage. The elements of Japanese heritage are the actors of the traditional Kabuki theatre, in Australia, Ayers Rock, which aborigines believe to be a holy mountain, is preserved, in Africa, heritage includes tribal customs. Heritage may mean names of streets, systems of fields, recipes for alcohol production. (Szmygin, 2002, p.196)

Therefore, we know that a closed definition of heritage is no longer possible, as such a variety can no longer be defined as a whole and explicitly. If, however, the basic requirement of each discipline is exactly the definition of its object of interest, what would happen to the field of conservation in face of this enormous amplitude and the consequent difficulty of definition? For Szmygin it is simple to identify the origin of the dilemma: the difficulty lies in the fact that heritage today is much more subjective than objective: "This means," he explains, "that heritage does not exist separately from a subject – a human being, social group, nation, country, culture. Depending on needs and possibilities, each of these subjects defines its heritage." (Szmygin, 2002, p.196)

However, the answer to this situation is not easy: the expansion brought by the intersubjective conception of heritage has not yet been fully incorporated by conservation theory, which clings to old disciplinary certainties, refusing to review its foundations. Thus, we have on one side society, which today

faces "deep and rapid cultural, political, social, civilization and globalization changes", continuously expanding, through its demands and actions, the notion of heritage, and, on the other hand, conservation professionals, who would not be able to incorporate these ongoing transformations theoretically and methodologically. His conclusion is lapidary: "conservation theory and practice should be adjusted to the subjective conception of heritage" (Szmygin, 2002, p.196).

Thus, the great challenge posed to the field of conservation seems to be, in fact, to overcome the "material fetish" that has dominated the field, and instead to seek the "pluralism of truth", which has its roots in an intersubjectively shared understanding and not in the material context of the objects. It is known today that in a conservation operation it is not a matter of identifying a unitary truth contained in cultural objects or processes – to be protected and preserved – , but much more of targeting the multiple meanings of cultural assets, the multiple values attributed to them by the various stakeholders. Contemporary conservation thus is not only concerned with the objects in their materiality, but, through their meanings, with the individuals and groups to whom these objects are relevant: "The ultimate goal of conservation is not to conserve material for its own sake, but, rather, to maintain (and shape) the values embodied by the heritage – with physical intervention or treatment being one of many means towards that end," as peremptorily summarized in a report by the Getty Conservation Institute, which, in the late 1990s and early 2000s, addressed this important issue (Avrami; Mason, 2000, p.7).

Today it is widely accepted that the values and subjectively anchored assessment processes tie together the field of conservation, from the choice of the heritage *corpus* to the decision about the best strategies to protect and intervene on the heritage. The various products and processes of culture – whether they are works of art, buildings, ethnographic artifacts, celebrations, or forms of expression – have different meanings

and uses for different individuals and communities; thus, it is the values attributed to them by these individuals or communities, that transform some objects, places, and events into "heritage". In this sense, it is necessary, in order to understand heritage as a socially constructed activity and to approach its intersubjective character, to research how these values are articulated in each heritage decision, always examining 'why and how heritage is valued, and by whom' (Avrami; Mason, 2000, p. 7).

Thus, it is a matter of going beyond the traditional perspective of conservation based on the material, adopting, as a complement, the idea of conservation based on values, a paradigm in which, more than materiality itself, the issue of value attribution by the various stakeholders involved in this process will be central. From the perspective of value-based conservation, the focus will be, as the name implies, on the values ascribed by society, which is understood as always consisting of various groups of agents and stakeholders. Considered today as the preferred approach in the field of heritage conservation, this perspective is largely based on the Burra Charter, a doctrinal document whose first version was produced by Australia ICOMOS in 1999 and has been developed and advocated mainly through a series of publications by the Getty Conservation Institute since the late 1990s.

In search of a methodology

By increasingly adopting the perspective of value-based conservation, it is not surprising that this issue is increasingly discussed, and within the conservation discipline one attempts to develop a methodology which can "incorporate and highlight, at all levels of the process, the dialogue between the many points of view and interests associated with the perception and use of cultural assets" (Coulombié; Ladrón De Guevara, 2009, p.81). In this framework, "cultural significance" comes to be considered as a central concept in conservation, being used in the sense of gathering the multiple values attributed to cultural heritage, as

in the Burra Charter, which defines it as "the aesthetic, historic, scientific, social or spiritual value for past, present and future generations" (Australia ICOMOS, 2013, p.2). In fact, in that document, the idea of "cultural significance" is the cornerstone, recommending its use in the analysis of the values of cultural assets, which, according to the methodology prescribed therein, is determined through the assessment, recording and publication of a "statement of cultural significance", a document that, having incorporated and ranked the various values present in each site and/or cultural asset, will guide conservation decisions.

If some of these values were already being addressed by methodologies from those disciplines that historically dealt with conservation – notably, art history, archaeology, and material science, amongst others – the great challenge seems to be the need to adjust the theory and practice of conservation to the new intersubjective conception of heritage. For this, in addition to the traditional methods in our area, it seems essential to resort to others, largely from the social sciences, which can help us identify the *sociocultural values*, the complexity of social relations, and the cultural dynamics at play in each context. In taking this path, the insufficiency of traditional methods in our area becomes evident, whose diagnoses usually focus on the object to be conserved itself, analysing its intrinsic characteristics and attributes, and usually using a conceptual apparatus derived from the history of art and architecture. At this point, we agree with Julieta Elizaga Coulombié and Bernardita Ladrón de Guevara González (2009), who note that, although there are many technical criteria for intervening in cultural assets, there are "few and very poor methodological tools for diagnosis", and that the existing tools still focus mainly on "the material aspects of the heritage object"; on the contrary, we know today that the complexity of intervening in heritage requires "a thorough knowledge of the multiple dimensions of reality". (Coulombié, Ladrón De Guevara, 2009, p.82).

Thus, as Marie Louise Stig Sorensen, and John Carman state, with the growing centrality of cultural heritage in the

contemporary scene, it becomes increasingly necessary to "make the means transparent", reflecting on the methodologies to be used. For them, the expanded field of cultural heritage, reflected in the interdisciplinary discipline "Heritage Studies," could not be content to critically evaluate the conceptual and theoretical framework of the field, but should also engage in reflection on the tools – physical, practical, and intellectual – that can be employed. "We need to be reflexive, self-aware, and critical, sensitive as well as imaginative about how we study heritage." (Sorensen; Carman, 2009, p.4) In their view, while a range of methodologies are used, methodological reflection is sparse, lacking, for example, a volume addressing this issue.

> As a consequence, there had been little dialogue about how heritage as a phenomenon can be investigated, and little effort has been given to clarify how our analytical procedures affect and dictate the aims and premises of research and thus shape our understanding. Key concerns that need clarification include recognition of how different methods can be used to investigate heritage, and how interpretations may be constructed from data. As more mature and diversified studies of heritage emerge it is becoming ever more important that the means through which we gain our insights are made explicit and open to scrutiny. (Sorensen; Carman, 2009, p.4)

FUNARTE's Refurbishment and Expansion Program

Created in 1975, the National Arts Foundation (FUNARTE) is the Brazilian federal government agency whose mission is to promote and encourage the production, practice, development, and dissemination of the arts in the country. It is responsible for federal public policies aimed at encouraging Brazilian artistic

production, working in the areas of circus, dance and theatre, music, and visual arts and is also responsible for the preservation of the memory of the arts and research in the artistic sphere. It is the only institution in the Brazilian state with the necessary attributions and specialties to deal with these fields of activity. To achieve its goals, the *Fundação Nacional de Artes* has been active in fostering production in this area, in public formation, and in training artists, technicians, and producers. It supports projects in all Brazilian states and abroad, implements programs for the circulation of events, workshops, provides technical consultancy, acts a publisher, as well as operatingcultural spaces in Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, and the Federal District. These spaces are of a varied nature: in Brasília it is a complex designed by Oscar Niemeyer, in Rio de Janeiro FUNARTE manages several traditional theatres, while in Belo Horizonte and São Paulo industrial warehouses were reused and adapted to become performance halls and art galleries.

In FUNARTE's 2019 Strategic Planning one of the fundamental guidelines was to develop these spaces, which were mostly in poor conservation conditions. Thus, a Decentralized Execution Agreement was signed with the Federal University of Minas Gerais (UFMG), through which projects would be carried out to improve the existing facilities, enhancing their use, improving their physical condition, and placing them more strongly in the cultural scene of the cities where they are located. In addition, in light of FUNARTE's concentration of activities in the Southeast region of Brazil, the UFMG team also proposed to FUNARTE to expand their action to other regions of the country, in order to find potential buildings that could receive cultural spaces in the other regions in the cities of Belém (North), Recife (Northeast) and Porto Alegre (South).

From the beginning, this Program was organised according to the perspective of value-based conservation, defined as "a coordinated and structured operation on a cultural/ heritage asset or site with the primary objective of protecting the significance

of the place", which is "determined through the analysis of the totality of the values that society attributes to the object or site". In this sense, an attempt was made to go beyond the matter-based perspective, always taking into account the main assumptions of this new paradigm, which has been imposing itself in the field of heritage: values are attributed and not intrinsic; a heritage site has multiple values; heritage values are changeable; cultural values are incommensurable; and, finally, the values of a place are often in conflict. In a circumstantial reading operation of the spaces and buildings to be the object of intervention, we tried to consider these points, identifying the multiple – and often conflicting – values attributed to the site and perceiving them as temporally circumscribed and mutable. To illustrate the use of this methodology, we will take the case of FUNARTE's facilitiesin Belo Horizonte, showing through this how the intersubjective dimension involved in the refurbishment project was approached.

The case of FUNARTE's facilities in Minas Gerais: from industry to culture

The complex that houses FUNARTE's premises in Belo Horizonte is composed of six industrial warehouses built in the early twentieth century, owned successively by the Conde de Santa Marinha, Estrada de Ferro Central do Brasil, and IPHAN. It is an important remnant of the first wave of industrialization of the capital of Minas Gerais, located next to the residence of the Count of Santa Marinha, the first construction approved outside the urban area, still in the late nineteenth century. In this region, near the Central Station and Rui Barbosa Square (also known as Praça da Estação), the first industrial landscape of the city emerged, with the installation of blacksmiths, sawmills, and weavers, in addition to small establishments producing construction materials and popular consumer goods, which were installed alongside hotels, cafes and trading houses (Diário Oficial, 2013). As the train was the main means of transportation at the time, this region was a kind of "gateway" to the city, and the Casa do Conde complex and

the industrial warehouses, which housed several activities related to the industry and the railroad, were one of its articulation points.

However, with the advance of the automobile, which replaced the train as the main means of transportation, this landscape changed substantially. The Praça da Estação region was emptied of its original character, industries migrated, and the area underwent significant physical changes, with the construction of viaducts and tunnels and the demolition of many blocks between 1971 and 1986, in order to build the Lagoinha Complex and to accommodate the Metropolitan Train. The integrity of the Casa do Conde and other buildings was threatened, which led the Brazilian Institute of Architects (IAB) to launch a pioneering campaign to preserve the architectural complex of Praça da Estação. It is interesting that already at this time, the IAB-MG suggested giving a cultural use to the old structures, transforming the galleries into theatres, libraries, fairs, and folklore museums.

This campaign partially achieved its results, with the listing of the Praça da Estação complex by the State Institute of Historical and Artistic Heritage of Minas Gerais (IEPHA/MG), in 1988. The cultural protection of the ensemble coincides with the intensification of the change of use of the region, with the growing deactivation of rail transport, which worsened with the privatization of RFFSA, in 1996. In that period the municipal government began to be concerned about the region, also protecting it by its listing as a local heritage site and implementing a project of re-urbanization of the square. However, despite these movements, the Casa do Conde Complex remained abandoned until the year 2000, when Casa Cor (a design fair) was held there, drawing attention to the complex's potential, occupying the building as well as the central area and the complex's warehouses. Since then, the region has been used for several projects and events that have reinforced the symbolic and cultural aspect of the region. Finally, as of 2005, the site has been managed by the Brazilian Institute of Historic and Artistic Heritage (Casa

do Conde) and FUNARTE, which adapted the warehouses to transform them into theatres and an art gallery.

Figure 14.1: FUNARTE's warehouses in Belo Horizonte, transformed into theatres and art gallery (Source: FUNARTE)

This was the picture when we began planning the redevelopment of the complex in 2020: despite interventions in the warehouses in 2009 and 2010, the FUNARTEpremises in Belo Horizonte had several problems both physically and functionally, and especially in terms of integration with the Praça da Estação complex. According to the value-based conservation perspective adopted, we started from the premise that, when intervening in this complex, we should identify the heritage values present there, a task to which we dedicated ourselves at the beginning of the work. The fact is that, if some of these values are already being addressed by methodologies from those disciplines that have historically been concerned with conservation – notably, art history, archaeology, and material science, amongst others – the great challenge seems to be the need to adjust conservation

practice to the new intersubjective conception of heritage. For this, in addition to the traditional methods of our field, it seemed essential to resort to others, largely from the social sciences, which can help us identify the sociocultural values, the complexity of social relations, and the cultural dynamics at play in that context. Herein lay the methodological challenge of this new approach: to capture the dynamic, interactive, and embodied nature of social value, which cannot be captured by traditional ways of assessing significance (Jones, 2015). From several previous experiences, we realized that in order to move beyond historic and artistic readings of the object of intervention, we should investigate their social value, combining interviewing methods with methods of social participation, allowing the stakeholders to actually influence the design decisions.

For this, in addition to the historical and architectural research, we conducted focus groups, led by a psychologist/geographer, with the various stakeholders, which were stratified, dividing the target audience into internal and external, each group being composed of stakeholders with non-conflicting interests. The first group included the local employees of FUNARTE (local coordinator, driver, lighting technician, production assistant, among others), and the second group included the external public, composed of producers, technicians, and artists that use the space (actors, singers, producers, choreographers, circus artists, among others). It is worth mentioning that the focus groups were initially carried out in person, in FUNARTE's space; however, with the Covid19 pandemic, it was necessary to adapt the method to meet the recommendations of social distancing. For the direction of the discussions, two initial agreements were made: every problem or suggestion to be considered and registered had to have the approval of the majority of the group and the group should only deal with issues that were directly related to the proposed theme and on which the group could interfere.

Even using this online format, the result was satisfactory, and the final report drew a detailed portrait of the meanings of that

space for involved stakeholders. There was much agreement in the perception of both groups, and the importance of the facilities for the art scene in Belo Horizonte clearly emerged, highlighting their privileged central location, the beauty of the place, as well as their characteristic of offering wide and flexible spaces, which constitutes a differential in relation to other local facilities. Another feature noted by the two groups was the relationship between FUNARTE's warehouses and the external area that constitutes a kind of square, to which the activities carried out internally can be extended, interacting also with popular manifestations. Finally, both groups accurately located the type of cultural agent who would be the main user of the facility: new artistic groups, especially in the area of theatre, whodid not yet have access to other spaces in the city, and who benefit from the existing infrastructure without having to pay.

The internal group proved to be an integrated team, committed to its activities and with excellent relations with the space they manage, knowing it deeply. During the process of listening, many technical details about the facility emerged, identifying their problems and possible solutions, as well as their potentialities. The engagement of the employees was also noticed by the external group, which highlighted the warm reception they receive from those who work there. The artists and producers also suggested keeping both the identity of each warehouse and the flexibility of the spaces, which allows a better interaction among the artistic languages. For this group, the issue of internal and external security of the complex appeared, which needed to be reinforced, as well as the need to reconnect FUNARTE with its surroundings, integrating it with the Praça da Estação complex, which they identified as an important place for the history and contemporary art scene of the city. In this sense, they suggested that the venue should receive a more inviting entrance, open to the city, expanding its potential audience.

Based on the results of the focus groups, the general concepts of the intervention to be proposed for the complex were

derived, starting with the idea of creating a permeable enterprise, reinforcing the sense that FUNARTE's premises belonged to the architecture and landscape of the Praça da Estação complex, in the city centre of Belo Horizonte, an important cultural axis of the city, reducing the physical and virtual barriers that exist today. With this, the historical character of the complex, consisting of warehouses linked to the railroad, would also be reinforced, safeguarding the necessary flexibility required for its reuse, which would guarantee the multi-use character of the complex and its character as a centre for experimentation in the field of arts in the capital of Minas Gerais.

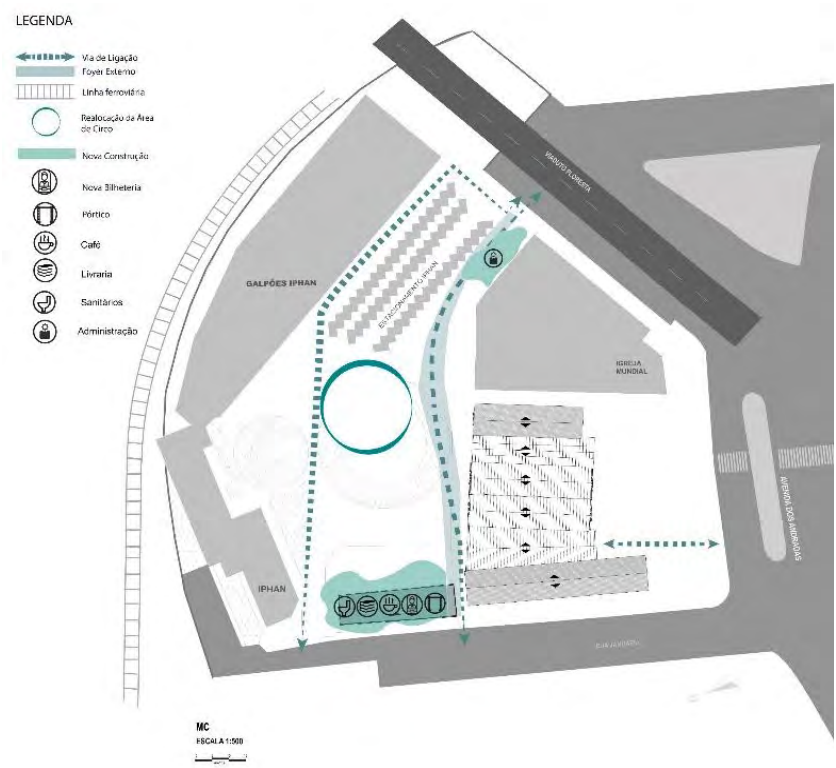


Figure 14.2: Physical-spatial scheme of the proposed intervention for FUNARTE in Belo Horizonte (Source: Authors)

These ideas were translated into physical-spatial concepts, which, in turn, were incorporated in the architectural design, which sought to dialogue with the various values identified in the architectural ensemble. In this the question of reconnecting FUNARTE to its surroundings appeared as central, connecting Rua Januária and Viaduto da Floresta, and linking the complex with Praça da Estação. This action would complete what is known in Belo Horizonte as the City Centre Cultural Corridor, with the addition of an internal square created in front of the FUNARTE warehouses, which will receive a mobile tensile structure to reinforce the possibility of using this space. Finally, the proposed interventions for the warehouses, which are currently used as theatres and art galleries, will ensure their flexibility, responding to the vocation identified by the various stakeholders.

References:

Australia ICOMOS. 2013. *The Burra Charter 2013*: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Burwood, Australia: Australia ICOMOS.

Avrami, Erica; Mason, Randall; De La Torre, Marta (Orgs.). 2000. *Values and Heritage Conservation:* Research Report. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Diário Oficial do Município de Belo Horizonte – Edição nº 4252 – 16 de fevereiro de 2013. Available at: https://dom-web.pbh.gov.br/

Castriota, Leonardo Barci. 2022. *Patrimônio e Valores I*. A via crítica de Alois Riegl. Belo Horizonte: Miguilim: IEDS.

Coulombié, Julieta Elizaga; Ladrón De Guevara, Bernardita. 2009. "La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual". *Conserva*. N. 13, 2009, p. 81-94.

De La Torre, Marta (ed.). 2002. *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

IEPHA-MG. 2014. Guia de Bens Tombados. 2. Ed. Belo Horizonte: IEPHA-MG.

Jones, Siân; Leech, Steven. 2015. *Cultural value*. Valuing the historic environment. London: Arts & Humanities Research Council.

Mason, Randall. 2006. "Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation". *CRM: The Journal of Heritage Stewardship* 3, N.2, 2006. p. 21-48. Available at: http://www.minervapartners.org/minerva/files/MasonCRM.pdf.

Riegl, Alois. 2015. *Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Sorensen, Marie Louise S.; Carman, John (ed.). 2009. *Heritage Studies*. Methods and Approaches. London: New York, Routledge.

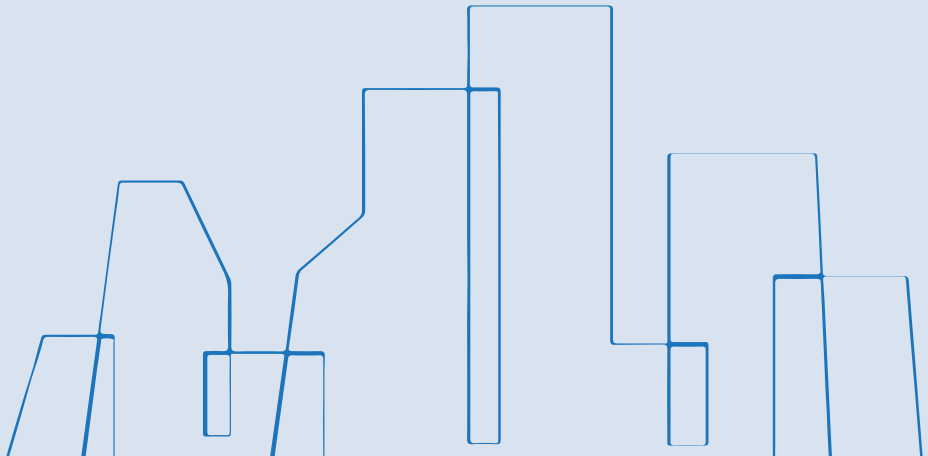
Szmygin, Boguslaw. 2002. "A variety of conservation principles and methods – The basis of contemporary heritage preservation". In: *Estrategias relativas al patrimonio cultural mundial*. La salvaguarda en un mundo globalizado. Principios, prácticas y perspectivas. 13th ICOMOS General Assembly and Scientific Symposium. Actas. Comité Nacional Español del ICOMOS, Madrid. pp. 196-198. Available at <http://openarchive.icomos.org/575/>.

Zancheti, S.M.; Hidaka, L.T.F.; Ribeiro, C.; Aguiar, B. 2009. "Judgement and validation in the Burra Charter process: introducing feedback in assessing the cultural significance of heritage". *City & Time* 4 (2): 5. 2009.

15

THE TECHNIQUE AND TIME OF CITIES – THE CASE OF CULTURAL ENVIRONMENT PROTECTION AREAS IN THE CITY CENTRE OF RIO DE JANEIRO

Claudio Antônio S. Lima Carlos



Conservation of Buildings that Form Urban Ensembles

This paper briefly analyses the existing building techniques in thousands of traditional houses in the Historic Centre of Rio de Janeiro (the city centre or *Centro* and the Harbour Zone), which are in imminent risk of disappearing despite their registry as intangible heritage.

These buildings comprise a set of more than two thousand units that were legally protected in the 1980s, and nowadays are part of the Cultural Environment Protection Area (APAC, in Portuguese) comprising the Cultural Corridor, SAGAS (Saúde, Gamboa, Santo Cristo neighbourhoods and part of the city centre), and Cruz Vermelha. They form an important architect ensemble testifying to the important transformation of the citycentre at the end of the 19th century and the beginning of the following one. In this period, there was a legal obligation to adopt new internal arrangements which prioritized higher ceilings, ventilation, and direct lighting of rooms arranged in the central portion of the lots inherited from the structure established in the colonial period. Characterized by small-fronted buildings with great depths, they were built in side-by-side semi-detached arrangement. The concern with the health and the thermal comfort of these buildings represent a technical and constructive evolution, which dispensed with the reorganization of the colonial urban structure. Roughly speaking, these traditional townhouses consist of a wall frame in mixed masonry or solid bricks, with wooden floors, ceilings, and roofs.

The threats to the permanence of these important constructive techniques, which contribute to their integrity and authenticity, materialize in two main aspects:

1. permissive criteria for intervention in their interiors allowed by current legislation;

2. progressive deterioration that causes the regular losses of specimens, due to fires and/or landslides, and the chronic emptying of the City Centre.

In relation to the first aspect mentioned, it can be observed that the current legislation provides and encourages great freedom of appropriation of the interiors of traditional houses, allowing the total reconfiguration of their internal arrangements, the subdivision of their ceilings that are at least approximately 4m high, as well as the discarding of the original building techniques, mostly using wood, replacing this with metallic or concrete structures.[58] However, the same legislation imposes an obligation for the careful conservation of the outsides, marked by roofs and main façades, due to the traditional semi-detached construction. Thesecriteria effectively reduce these traditional architectures to mere façades that contribute to the composition of a "historical" scenario in Rio's city centre. They significantly compromise the internal environmental quality of these buildings, as well as their important documental role in relation to an important period of Carioca architecture.

In relation to the second aspect mentioned, it can be observed that these buildings have suffered from a progressive deterioration, due to the emptying of thecity centre – worsened in the last two decades – and for uses that have been incompatible with the characteristics of their physical structures. Due to this, fires and landslides of these typologies are common, which contribute to the loss of an important witness to the constructive memory of the city.

58 Decree 391/1903, published during the administration of Mayor Pereira Passos, with regard to ceiling heights, established a minimum of four meters for the first floor, 3.80m for the second, and 3.60m for all the others. The exception was in the compartments intended for latrines, which could have a ceiling height of 2.40 m. (PINHEIRO, 1918, p. 176-194)

Concerns about the irreversible loss of testimonies of the original construction techniques become even greater due to the2019 New Construction Code, which stipulated the aforementioned intervention criteria and considered them suitable for all protected buildings in the city. In 2021, the revitalization project for the city centre proposed by the municipal government called *Reviver Centro*, encouraged the occupation of the region, recommending the use of the aforementioned criteria indiscriminately, without any previous study of the real situation of the protected architectural complexes located in the area. In addition, for no specific reason, the city's project excluded the port region and, consequently, the neighbourhoods of Saúde, Gamboa, Santo Cristo and part of the city centre (APAC Sagas), which were part of the unsuccessful Urban Operation Consociated called Porto Maravilha.

It is worth mentioning that the materiality of urban sites is the support that records different periods. Thanks to their permanence, urban sites constitute repositories of techniques, at different scales and levels, understood as "a know-how that characterizes the presence of a human culture" (Oliveira, 2008, p.3). The technique can be seen as "synonymous with time". Each technique is capable of representing a moment of the possibilities of human achievement, thereby having such an "important role in the historical interpretation of space" (Santos, 2002).

The Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage (UNESCO, 2003) defines it as the set of practices that include techniques, together "with the instruments, objects, artifacts, and cultural places associated with them". It highlights the need for the transmission of techniques between generations, which allows appropriation, improvement, and recreation. It is understood, therefore, that the transmission of traditional techniques leads to their evolution and improvement, in opposition to unjustified and sudden substitutions and/or deletions. It is worth including here Hassan Fathy's observation (1982, pp.34-39) that "real architecture cannot exist except in a living tradition" and

this should not be seen necessarily as antiquated or synonymous with stagnation.

Further, this constitutes the cultural heritage of cities, which must be valued and studied, not to support conscientious copies, but to allow for their improvement and continuity, enabling, in the future, the generation of new products, as noted by Camillo Sitte (Choay, 1979, p.215).

In the case of townhouses in the city centre, in relation to both the construction techniques and the traditional internal arrangements, neither of these cycles is closed. They still respond with some efficiency to the local and functional climatic demands of the city, given the permanence, in full use, of some intact specimens until today, despite the difficulties faced by their occupants to enable satisfactory building conservation.

With the intention of "modernising" the two-storey houses, among architects and builders in general there can be observed the formation of a kind of consensus that points to the discarding of traditional techniques, combined with the careful restoration of the façades and roofs. In this sense, the timbers that make up the floors of the *sobrados*, *sambaduras*, and partitions, amongst others, are changed for steel or concrete structures, which generate a true historical and typological rupture (Lima Carlos, 2007, 2019).

It is intended to advance the discussion of the subject here, examining the importance of registering the traditional carpentry techniques present in these architectures as intangible heritage, in the face of the inevitable and irreversible losses caused by the façade imposed on the city. Unfortunately, there is an irreversible trend toward the disappearance of these techniques and internal layouts in a short period. On the other hand, it is worth noting that in the current records of the city's intangible heritage there is no reference to these traditional building techniques, despite the thousands of protected houses in the city centre.

The techniques identified in the construction of these modest works are mentioned in the book *Trabalhos de Carpintaria Civil*, from *Biblioteca de Instrução Profissional*. Published in Portugal and Brazil at the beginning of the 20th century, this book illustrated the adoption and adaptation by builders working in Rio de Janeiro of certain techniques common among Portuguese carpenters. This makes it an important document for our architecture.

Given the above, this article initially makes a brief analysis of traditional carpentry techniques in the composition of the interiors of Rio's townhouses. Then, it turns to the international recommendations that point to the need to register the intangible heritage and the national and municipal legislation aimed at this, as well as the performance of the municipal government in this field of cultural heritage.

Traditional Wooden Building Techniques Present in Rio's Townhouses

In this stage, the building techniques used in the traditional houses of Rio de Janeiro are examined in relation to their origin in Portugal, as already mentioned, and their subsequent adoption by local builders whosought to adapt them to the climatic and functional reality of the city. Four materials were used: stone, lime, ceramics (bricks used in the masonry that make up the wall frame and tiles in the covering of the roofs); and, most especially, wood, used for floor, partition, and roof structures, in addition to the finishing (floors and ceilings).

These buildings consist of a frame formed by walls, with an approximately rectangular projection, built-in thick mixed structural masonry (stone, lime, and, to a lesser extent, ceramic elements – massive bricks). Wood accounts for most of the structure of these two-storey houses and has a structural, compartmentalization, and finishing function.

The Structural Function of Wood

In these architectural typologies, wood plays a key role in the bracing of the wall frame, constituting the structure of the roofs and floors, which are composed of regularly spaced thick beams parallel to the front. The strategy provides rigidity to the wall frame which is consolidated at its top by the roof structure. The structural importance of these elements is evidenced when a fire that completely consumes them occurs, causing the loss of rigidity of the wall framewhich, invariably, collapses. The manual *Trabalhos de Carpintaria Civil*, from the *Biblioteca de Instrução Profissional*, defines two-storey houses as the "woodwork that makes up the floors of the different levels of a house, and should be considered separately: the beam, the floor, and the ceiling." The framework forms the skeleton of the house, the "floor" is the upper lining, and the 'ceiling' is the lower lining.

The framework consists of a "series of beams or joists arranged in parallel and with a small gap between them". These beams are seated at the ends, in the "cage" or*frechais*, or their ends are set in the walls. In this case, the manual advises that the ends of the joists receive special treatment to prevent rotting: oil paint, tar, in addition to a coating of zinc sheets or cork slabs. Also mentioned is the possibility of supporting them on "*cachorros de pedra*", protruding into the interior of the house. This solution was not always feasible, given the decor planned for the interiors (Segurado, n.d, p.108). In the townhouses in the city centre of Rio de Janeiro, it can be noted that the recurring solution used was setting the ends of beams in the masonry that make up the mural frame.

To avoid displacements or deformations of the cladding, due to distributed axial loads, a complimentary piece called "*tarugo*" was used, which consisted of pieces of beam equal in length to the spans established for the cladding. In "*tarugos*" the upper face was slightly larger than the lower face and they were "placed from the bottom up" and therefore had to be introduced "by force", to be well adjusted and without gaps (Segurado, n.d, p.113).

Due to the need to insert free spans for lighting and ventilation prisms, stairs, and chimneys – which is not the case in Rio de Janeiro –,

the manual recommended that the framework suffer interruptions called "chains". This provided the structural independence of the stairs, as well as insulating the wood from high temperatures, in the in the case of the chimneys, to give it greater durability.

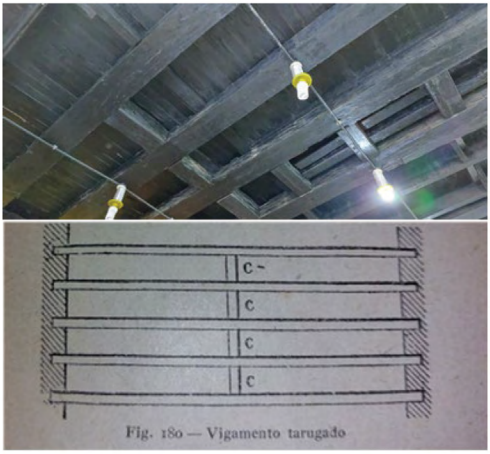


Figure 15.1 – Beams of a townhouse in Sete de Setembro Street, Rio de Janeiro city centre and a schematic drawing of a "*vigamento tarugado*": Claudio Lima Carlos, Feb. 2022, and *Manual de Trabalhos de Carpintaria Civil*, Library of Professional Instruction, Ed. Bertrand, p.113.

Compartmentalization of Interiors

The internal compartmentalization of the two-storey houses was doing by using vertical panels structured in wood called "partitions". These elements could vary, the simplest being implemented after the completion of the cladding and installation of the floor, with its horizontal parts, both lower and upper, being nailed directly to the floor and ceiling. Partitions were structurally constituted in light elements that were supported by the framework. In cases where it was necessary to overcome large spans, the manual suggests unloading part of the weight of the panels on the masonry side walls. (Segurado, n.d., p.104).

The partitions to be "*stuccoed*" (a stucco finish – using sand, lime, and plaster-based mortar) and needed to receive "lathing"

on their surfaces, which is a set of wooden sheets of "trapezoidal section" nailed horizontally, spaced from 2m to 3cm, and with the larger bases facing forward.

After a brief analysis of the construction systems used in the traditional townhouses of the historic centre of Rio de Janeiro, it was found that wood, stone, and lime constitute an indivisible and representative structural framework of a century-old constructive tradition that has evolved since the beginning of the occupation of the site of the city in the colonial period, until the 20th century. Unfortunately, at the moment it is at risk of being destroyed.

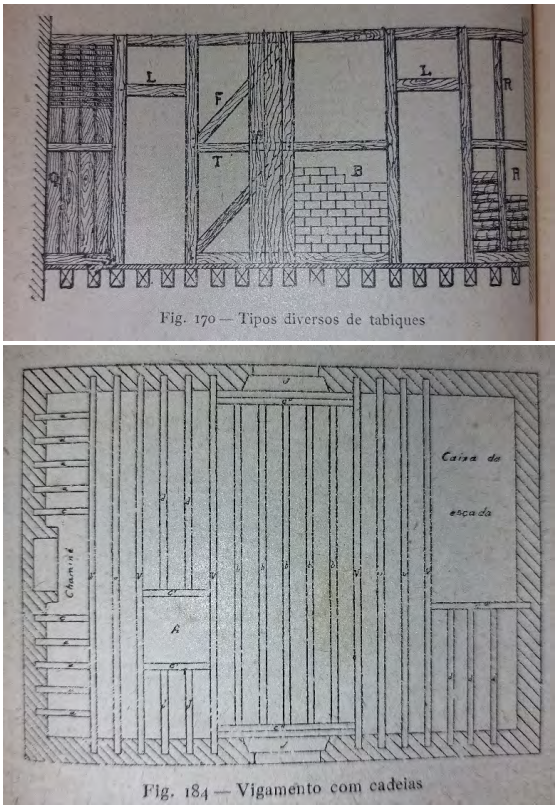


Figure 15.2 – Schemes of types of *tabiques* and a floor plan of a townhouse with "chains". *Manual de Trabalhos de Carpintaria Civil,* Library of Professional Instruction, Ed. Bertrand, pp.102 and 112.

Therefore, the deliberate objective of highlighting a certain morphological characteristic of the buildings (façades and roofs) should be avoided in conservation interventions, in other words, avoiding the deliberate discarding or disregard of traditional wooden construction systems that are inseparable from the internal layouts (Jokilehto, 2006). This questionable attitude, which unfortunately was enshrined in legislation and is practiced by most of the city's architects, removes an important page from its constructive history, preventing the evolution and improvement of these traditional techniques, which would be of great value to the cultural context of the city.

The Intangible Heritage in the Federal Constitution and Municipal Legislation

The Federal Constitution in 1988 stipulated that Brazilian cultural heritage consists of material and immaterial goods, whether individually or jointly. They carry references to identity, acts, and memories of the different groups that make up Brazilian society, amongst which are "ways of creating, doing and living"; and "urban complexes and sites of historical, scenic, and artistic value", and others. It is highlighted as one of the attributions of public authorities, with the collaboration of communities, the promotion and protection of Brazilian cultural heritage through records, surveillance, tipping, expropriation, and other forms of precaution and preservation.

In 2000, Decree No. 3551 stipulated the registration of cultural assets and created the Intangible Heritage National Program (*Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, in Portuguese), defining it as knowledge, crafts, parties, rituals, artistic, and recreational expressions, which, integrated into the lives of different social groups, are configured as identity references of the groups that practice them. This definition indicated the intertwining of cultural expressions with social, economic, and political dimensions, amongst others, which

articulate these multiple expressions as living cultural processes capable of referencing the construction of social identities (Castro, Fonseca, p. 14).

In 2006, Resolution No. 1 complemented Decree No. 3551. It stipulated an etymological understanding of the term "tradition", i.e., "saying through time". It means, among other aspects, productive practices that are "constantly reiterated, transformed and updated, maintaining, for the group, a link between the present and its past". It can, thus, be seen that the concept of intangible cultural heritage has assumed, in the country, a broad character, endowed with a strong anthropological bias, potentially encompassing expressions of all groups and social strata (Castro, Fonseca, pp.11-12).

In 2003, the same year as the publication of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage by UNESCO, the municipal government issued Decree 23,162, which established the registration of cultural assets of intangible nature that constitute Rio de Janeiro's heritage. The Decree stipulated that intangible cultural asset identified as relevant to the cultural heritage of Rio de Janeiro must be registered in four books referring to four different categories: (1) Book of Knowledge Registration; (2) Activities and Celebrations Record Book; (3) Forms of Expression Record Book; (4) Place Record Book.

Since then, several intangible cultural goods have been registered in these books, while in 2013, another was created by Decree 37,271: the Registry Book for Traditional and Notable Economic Activities. The creation of the new volume was based on studies of the historical and cultural interest in the economic activities of Rua da Carioca and on the need to open a specific Record Book for economic activities. In 2016, Decree 42,557 declared the *umbanda* houses located in the city as intangible cultural heritage, innovating and expanding the spectrum of protective coverage. It should be noted that religious cults of African origin were prohibited in the country, especially in the

capital, and were severely repressed by the state from the 1890s to the 1940s.

To date, 55 legal acts have been issued by the municipal government or the city council, including Municipal Decrees and Laws, which established the registration of hundreds of intangible cultural assets that portray the cultural diversity of the city in all its regions. These include bars, taverns, religious festivals, places of religious worship, traditional places of commerce, neighbourhoods, musical genres, itinerant photographer activity, popularly known as *lambe-lambe*[59], etc. It can be noted that the nature of the registered assets seeks to highlight important cultural aspects of the city, without, however, losing sight of the exploration of the tourist appeal of most places where the cultural assets are located. These point to the "Carioca Soul" or "*Carioquice*" (the condition of being *Carioca*, a person who is born in the city of Rio de Janeiro), registered as intangible heritage by Decree 39,797/2015.

Despite the relevance of the intangible assets registered, there is a gap in the Book of 'Knowledge' concerning the traditional construction methods of the architectural characteristics of the historic centre of Rio de Janeiro, as can be seen in the thousands of protected buildings in the aforementioned APACs. It is understood that the materiality of architecture carries within itself the immateriality of various types of knowledge that testify ways of doing, living, transformations, and forms of appropriation. These transformations and forms of appropriation should be considered in their entirety, and their elements should be appropriated in the present for their transmission to future generations, with contributions, improvements, and non-deliberate deletions. However, these important buildings face the imminence of the complete disappearance of most of their

59 Decree No. 25,678, 18 August 2005, declares as the work of a traveling photographer known as "*lambe-lambe*" to be part of Rio's cultural heritage.

traditional building systems. There remains the alternative of registering these traditional techniques to provide their passage to future generations with the related primary documentation (original approval projects), which would allow, in the future, a more complete historical view of this important heritage.

References

Castro, Maria Laura Viveiros de, Fonseca, Maria Cecília Londres. 2008. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte.

Choay, Françoise. 1979. *O Urbanismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Fathy, Hassan. 1982. *Construindo com o Povo*: arquitetura para os pobres. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária.

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2020. *Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC)*: Origem a aplicação do instrumento de proteção urbana na cidade do Rio de Janeiro (1979-2014). 2020. Curitiba: Ed. Appris.

Jokilehto J. 2006. "Considerations on authenticity and integrity in world heritage context". *City & Time* 2 (1):1. Disponível em http://www.ct.ceci-br.org . Acesso em 07/12/2020

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2007. "Renovação urbana contida por formas históricas". *Revista Fórum Patrimônio*: amb. constr. e patr. sust., Belo Horizonte, v.1, n.1, set./dez.

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2019. "Atualização x integridade: Interiores de edificações protegidas em face dos parâmetros de intervenção previstos pela legislação do Rio de Janeiro". In: *Estudos brasileiros sobre patrimônio* – Volume 3, Darly Fernando Andrade (ed.), 185-195. Belo Horizonte: Ed. Poisson. https://doi.org/10.36229/978-85-7042-172-2

Lima Carlos, Claudio Antônio. 2021. "Conservação ou destruição da memória construtiva carioca? Critérios de intervenção adotados em obras modestas protegidas do Rio de Janeiro". In: Ângelo, Elis R. B. (org). *Textos Completos do III Congresso Internacional e*

Interdisciplinar: experiências de gestão e educação em patrimônio". Porto: Ed. Cravo.

Oliveira, Eva Aparecida. 2008. "A técnica, a techné e a tecnologia". *Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí* – UFG, vol. II, no. 5: 1-13. https://doi.org/10.5216/rir.v215.510

Santos, Milton. 2002. "O tempo nas cidades". *Revista Ciência e Cultura*, vol.54 no.2 São Paulo Oct./Dec. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020

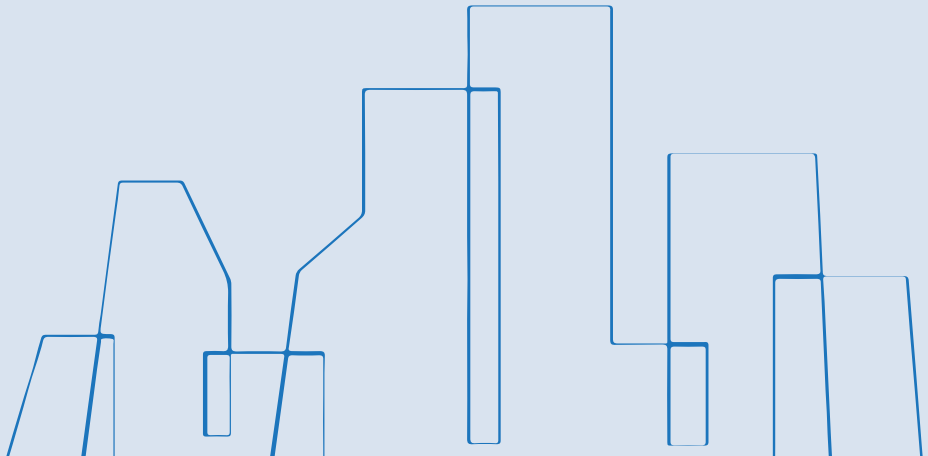
Segurado, João Emílio dos Santos. s/d. *Trabalhos de Carpintaria Civil*. Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa/Rio de Janeiro/Belo Horizonte/São Paulo: Editora da Livraria Bertrand.

Sitte, Camillo. 1992. *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*. São Paulo: Ed. Ática.

16

ARCHITECTURE, THEATRE AND CULTURE: WITH SPECIAL REFERENCE TO ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRAZIL

Júlio Sampaio and Leonardo Castriota



The Genesis of Arcozelo Village

This article looks at the formation, transformation, decay, and analysis of the current conservation conditions of Arcozelo Village (*Aldeia de Arcozelo*), located in Paty de Alferes, Rio de Janeiro, which is considered one of the greatest experiences in the trajectory of Brazilian theatre. The material presented is based on work carried out by the Federal University of Minas Gerais and the Federal Rural University of Rio de Janeiro, as part of a project to refurbish the cultural facilities of the National Arts Foundation (*Fundação Nacional de Arte/FUNARTE*), which has been underway since 2020.

The present analysis of the trajectory of Arcozelo Village is based especially on secondary sources (Di Palma, 2011, FUNARTE 2019, amongst others), with an emphasis on the architectural inventory of the State Institute of Cultural Heritage of Rio de Janeiro (*Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro/ INEPAC*). This study (INEPAC, 2010) registers the main plantations, most of them protected, from the 19th century coffee period in the Middle Paraíba and South Central Fluminense regions. It was not possible to extend this investigation to libraries, archives, and institutions due to the Covid-19 pandemic. Nor did the research team have access to probable private collections or those of local residents for the same reason. The only possible interview took place on 21 May 2021, on the premises of Arcozelo Village, with Mr. Marcelo Mourão (Paty de Alferes municipal attorney), Mrs. Helenice Pontes (Arcozelo Village administrator) and Conceição Soares (a former employee of Arcozelo Village, from the time of the Paschoal Carlos Magno administration).

Using information obtained from the INEPAC inventory, FUNARTE data, Arcozelo Village itself, and from various internet sources, it was possible to understand, with relative precision, the preliminary timeline of the trajectory of the conception, consolidation, modifications, occupations, and deterioration of the architectural and landscape complex. This will be evaluated below.

The first available information indicates that Freguesia plantation (*Fazenda Freguesia*), the original architectural core of the current Arcozelo Village, one of the oldest in the region, dates back to the 18th century. The existence of this plantation was related to the social and economic context (as seen in references to grain production and accommodation) of the Second Royal Gold Road (*Caminho Novo de Garcia Rodrigues Paes*), which linked the gold producing region of Minas Gerais to the city of Rio de Janeiro, from where this product was sent to Lisbon, capital of the Portuguese empire. Freguesia plantation (at that time, known as "Rossa" and "Sítio do Alferes") was one of the largest in the region and had great importance in the emergence and consolidation of the urban nucleus of the current town of Paty do Alferes, a similar logic to the constitution of several towns that emerged along this route.

At the beginning of the 19th century, the present day Middle Paraíba and Centro-Sul Fluminense regions began to produce coffee and became the epicentre of this economic phase throughout Brazil. Several plantations were transformed into large agrarian centres, with complex structures for coffee cultivation, including extensive areas for planting, drying, storage, and processing. They also held large numbers of slaves. These plantations were aimed at the international market. Standing out in this context are the central buildings on these plantations. They constituted sophisticated residential units, with remarkable architectural solutions in terms of style, composition, and finishings. In this region, the towns of Vassouras and Barra do Pirai benefited from the economic strength of the São Roque and Ribeirão plantations, respectively, amongst others.

Paty do Alferes also tookadvantage of the large coffee production of Freguesia plantation, which incorporated Maravilha plantation (*Fazenda Maravilha*). Its architectural ensemble was expanded at this time and fit the profile of the other similar plantations mentioned. The parts currently known as the mansion (*Casarão)*, the administrative wing (*Ala da Administração),* and probably part of the restaurant (*Ala do Restaurante*) are remnants

of this period. The mansion (*Casarão*) is a typical example of this universe of plantation buildings.

Also in this period, during the economic phase of coffee, Freguesia and Maravilha plantations were the scene of a slave rebellion in 1838, which could have changed the history of slavery in the region and, possibly, in the country, if it had been successful. The escape of hundreds of slaves, led by Manoel Congo, Mariana Crioula, and Epifânio Moçambique, was harshly repressed by local and national authorities, resulting in the death of several slaves[60]. It almost resulted in the involvement of the army, led by Duque de Caxias, who had previously participated in putting down similar revolts. The recognition of this struggle for the end of slavery was honoured by the Institute of Historical Archaeology of the Middle Paraíba Region (*Instituto de Arqueologia Histórica do Médio Paraíba*), which studied this uprising in depth, identifying the names and origins of the slaves involved in the conflict, immortalized in Arcozelo Village with the refurbishment of the Slave Chapel (*Capela dos Escravos*), in 2002.

In the second half of the 19th century, the vitality of coffee production began to decline throughout the Middle Paraíba and Center-South regions, compromising the sustainability of Freguesia plantation, which changed its name to Arcozelo in 1876. The property reached its current size, changed ownership, and began the diversification of agricultural production, focusing on dairy cattle in the early 20th century, when the silos were built.

During the first four decades of the 20th century, the primary functions of Arcozelo plantation (*Fazenda Arcozelo*) gradually declined until it was transformed into a hotel in 1945. This transformation of use was especially motivated by the promotion of the region as one of the best climates in the country. Thislobby, initially led by the public health doctor Miguel Pereira, contributed

60 In relation to this, see the documentary "Azangule" available at < https://www.youtube.com/watch?v=mDjZlVGe7CI>, accessed on 7 June 2021.

significantly to the tourist reputation of the entire region from the 1930s onwards.

The establishment of the Arcozelo Hotel (*Hotel Arcozelo*) produced some important changes in the former Arcozelo plantation. The balcony, located on the back façade of the Mansion, is attributed to this renovation. However, the hotelonly operated for a short period. In the mid-1950s the plantation was subdivided and the architectural ensemble was gradually abandoned, until its owners (the last of them being João Pinheiro Filho) decided to donate it to the theatrical critic, playwright, poet, novelist, diplomat, councillor and entertainer Paschoal Carlos Magno, who had loved the plantation when he visited it one summer in the late 1950s.

The donation was made in 1958, through the João Pinheiro Foundation (*Fundação João Pinheiro*), which became the supporter of Arcozelo Village. Paschoal was already known nationally for his brilliant performance in the trajectory of Brazilian theatre. In 1965he put into practice the ambitious project of Arcozelo Village on the premises of the former plantation and hotel. It became a cultural and educational centre of great proportions, with an emphasis on the performing arts, regarded as one of the largest of its kind in Latin America.

The Village's architectural program adapted part of existing buildings (the mansion[61], parts of the current head office sector, the museum, restaurant, and silos) and incorporated other constructions throughout the 1960s and 1970s. In the meantime, the apartments, restaurant and the school/library[62] (*Alas dos Apartamentos, Restaurante and Escola/Biblioteca*) were built and/or renovated. Also from this period are the bandstand (originally for concerts by marching bands), the amphitheatre (*teatro de*

61 Which at that momenthoused a museum linked to the Brazilian theatre.

62 The construction of the school was a condition stipulated by the João Pinheiro Foundation. Paschoal suggested the name of Liddy Mignone, wife of Francisco Mignone, his close friend.

arena), the São Francisco Chapel (*Capela de São Francisco*, a renovated chapel from the time of the coffee plantations), the Slave Chapel, and the staff residences (some of them currently with irregular occupations).

Arcozelo Village achieved a national and international reputation with its training courses in theatre[63], dance, concerts, festivals, exhibitions, etc.[64] This remarkable achievement was carried out with few resources and many difficulties which, from a certain moment, especially in the late 1970s, had repercussions on the conservation of the entire cultural complex, despite Paschoal Carlos Magno using his own resources for most of these initiatives. The situation worsened with his death in 1980. Then, around 1985 the village was transferred to FUNARTE, which maintained part of the cultural programs until the closure of activities in 2014, due to the increasing deterioration of the entire architectural ensemble, motivated by successive cuts in its budget. However, in this period, at the end of the 1980s, under the management of Commander Martinho (Martinho Cardoso de Carvalho), the Village had a "rebirth", with several renovations being carried out in some buildings (restaurant, apartment, hostel, and the bandstand), thereby allowing the resumption of cultural activities. This ran from the 1990s until around 2006. On that occasion, at the initiative of Commander Martinho, the former Ana Nery Wing (*Ala Ana Nery* – apartment and laundry room from the early 1960s), located between the mansion and the apartments – was demolished in order to enhance the

63 Important names in Brazilian theatre passed through Arcozelo Village, such as: Othon Bastos, Ruth de Souza, Beatriz Segall, Tereza Rachel, and Maria Pompeu, among others. See also the tribute of several of them to Paschoal Carlos Magno at < https://www.youtube.com/watch?v=tgCWHkvGn-4>, accessed on 21/6/2021.

64 On the importance of Arcozelo Village in the Brazilian cultural scene, see: <https://www.instagram.com/tv/CQPTMOhJMbl/?utm_source=ig_web_copy_link> and <https://www.youtube.com/watch?v= qUOY-O9Uqfk>, accessed on 21/6/2021.

ambience of the mansion, keeping it isolated, according to the original construction. Another important achievement of this administration was the Slave Chapel, from 2002, which incorporated relics linked to the daily life of slaves and a secular altar brought by Paschoal Carlos Magno, from Goiás state, on the occasion of the opening of the Village. Shortly afterwards, in 2004, the second floor of the Theatre Wing (*Ala do Teatro*), where he had lived, was transformed into a museum in his honour, in the place where there was accommodation for visiting FUNARTE employees. However, at the end of the first decade of the 2000s, this scenario came to an end.

In 2016, the Federal Public Prosecution Office took FUNARTE to court to reverse the situation in which the village found itself. The following year, an engineering company was hired to make a superficial diagnosis of the village's conditions for a bidding process for emergency works that did not occur. At the beginning of 2020, FUNARTE hired the Federal University of Minas Gerais, using a Decentralized Execution Agreement or TED (*Termo de Execução Descentralizada*), to prepare proposals for the refurbishment of its existing facilities. In the case of Arcozelo Village, a diagnosis of conservation conditions was decided upon, with the participation of the Federal Rural University of Rio de Janeiro (UFMG/UFRRJ, 2021). The FUNARTE/UFMG TED endedin December 2022 with the conclusion of the executive projects for FUNARTE'sfacilities in Minas Gerais, São Paulo, and Brasília, as well as for the Glauce Rocha, Cacilda Becker, and Duse theatres, in Rio de Janeiro.

In the meantime, there were two partial collapses: part of the school/library in 2020, due to a tree falling on the roof, and a section of the theatre/administration/museum wing, the following year, probably due to the structural collapse of a section of roof above the theatre, severely affected by termites. At the end of 2021, FUNARTE, at its own initiative, renovated the São Francisco Chapel and the bandstand.

Current conditions

The current configuration of Arcozelo Village is the result of a very complex historical process, as explained above. After the subdivision of the Arcozelo plantation in the 1950s, and the additions that took place during the consolidation of Paschoal Carlos Magno's enterprise, the property is now 57,000 m^2in size, with a constructed area of 6,161.76 m^2. The village can be reached by Paschoal Carlos Magno Avenue, the road that connects Paty do Alferes to Paraíba do Sul town. It has only two accesses: one for pedestrians, controlled by the guardhouse (near the administration), and another for vehicles, which extends from the silos wing to the head office, passing through the school/library, hostel, and museum wings, where the car park for visitor vehicles is located.

The village architectural ensemble is composed of seven blocks, which include a bandstand, two chapels (São Francisco and Slave Chapels), an open-air theatre (Amphitheater Italia Fausta), a guardhouse, a water tower, the pool house, and four single-family residential units for employees. Two gardens are located between the Slave Chapel, the mansion and, in the inner courtyard, formed by the administrative unit and the theatre wings (*Teatro Renato Viana,* for about 240 people) of the restaurant and apartment wings. The other sections are composed of relatively flat open spaces, currently covered by thick undergrowth. The western end is cut by the Saco River (*Rio do Saco*) – (Figure 1). Only the mansion, parts of the museum/administration wings and the apartments are in use. The other buildings are deactivated.

1	Ala dos silos
2	Ala da escola/música/biblioteca
3	Ala dos albergues
4	Ala do museu/teatro/administração
5	Coreto
6	Capela de São Francisco
7	Guarita
8	Capela dos escravos
9	Casa da piscina
10	Castelo d'água
11	Ala dos restaurantes
12	Ala dos apartamentos
13	Casarão
14	Teatro arena
15	Residência de funcionários
16	Casa de funcionários (divisa)
17	Casa de fucionários/hóspedes

Figure 16.1 – Architectural and landscape ensemble, Arcozelo Village.
Source: UFMG, 2021.

The mansion is the most emblematic building in Arcozelo Village. It is the starting point of the formation of the entire architectural ensemble. The building has two floors and four façades whose arrangement is tripartite like a classical column with its base, shaft, and capital. All of this is topped by barrel roof tiles.

The building plans are centred around a rectangular internal courtyard, forming four wings with different configurations, with irregular stone slab floors and a probable circular water fountain in the central part. Access to the upper floor is through the imposing staircase in two flights, with intermediate levels that mark the composition of the main façade, which is the most sophisticated part of the mansion. It is inspired by the typical compositional

patterns of the Brazilian Colonial Period, especially from the 18th century, which extended to the first decades of the 19th century (Alcantara, 2010). The building construction system also repeats the pattern of that time. It is composed of solid wood supports at the ends of the façades, which support the wooden structures of the upper floor (rafters) and the roof. The external masonry consists of mixed parts of bricks and wattle and daub while the internal ones of partitions (Figure 2).

Figure 16.2 – Aerial view of the mansion and surroundings with the apartments, restaurant, museum/administrative units, hostel, and the São Francisco Chapel. Photo: Ricardo Neves, 2021.

At the other end, next to the vehicle access, is the current Silos Wing, which was originally built to house the industrial functions of Arcozelo plantation. Later, it was converted into apartments in Arcozelo Village and is currently unoccupied. In the original structure of the Silos, four floors were incorporated. Each of them has two very well-articulated apartments, consisting of

a bedroom and a bathroom, in the shape of circles (Silos), with symmetrical compartments. The roof is formed by a concrete slab topped by platbands, which actually constitutes a terrace, which allows a privileged panoramic view of the entire village.

Further on, five other wings complement the entertainment, teaching, administration, accommodation and services sectors of the Paschoal Carlos Magno cultural complex. Two of them, the museum/administrative buildingand the restaurant, have architectural elements remaining from the period of construction of the Mansion. The latter stands out due to the presence of a pulpit from an old church in Goiás, where Paschoal Carlos Magno used to read poetry and excerpts from plays at mealtimes.

Next to the mansion is the Slave Chapel (the name given to it after the 2002 renovation), which is considered the smallest building in the Arcozelo Village and also the most recent. However, it has significant importance because of what it represents in historical and affective terms. On the other hand, this chapel is not evident in the architectural ensemble in question in stylistic and constructive terms. The highlight is the relics correlated with slavery, the main centenary altar, and the panels, which tell the story of the 1838 uprising led by Manoel Congo, Mariana Crioula, and Epifânio Moçambique.

Next to the pedestrian access is the Italia Fausta Amphitheatre, with a capacity for about 1,200 spectators and built in the early days of the Arcozelo Village. This stands out in the architectural ensemble. It is positioned between the São Francisco Chapel and the guardhouse, in front of the administrative building. It has an arena format, with a section that can be understood as a stage, whose delimitation is made by the first step of the other eleven existing semi-circular ones and by a sequence of trees aligned in a straight line. At the lateral ends of the stands, in the containment masonry (walls), is a row of large trees, which intertwine over the steps, forming an imaginary vault that delimits the entire arena, protecting it from the sun and

improving the acoustics of the theatre. In the upper part of the stands, in the circulation area, there are two statues representing the seasons in porcelain, seated on massive brick pedestals. The layout indicates the previous existence of two other statues, which no longer exist.

Between the constructed parts of the village are stretches of open areas and three gardens: one with a more traditional landscaping and the other two with undefined stylistic aspects. The first is in front of the Slave Chapel. It refers to design aspects of classic French landscaping, defined by five plants arranged symmetrically, with small trees combined with two palm trees. The second is located between the administrative building, the restaurant, the apartments, and the mansion. It is intersected by the access to the garage (passage) of the apartments wing, with stone paving and bordered by lawns with medium-sized scattered trees and a supposed fountain with a statue in its central part. Finally, the last garden, placed between the amphitheatre and the administrative building, is of simple composition, equipped with plants and a statue in its centre.

The village also has three significant stretches of relatively flat, unoccupied areas, positioned between the main façades of the library wings, the hostel, and the wall of Paschoal Carlos Magno Avenue, where there is a car park and an old playground known as Monteiro Lobato; and between the rear façades of these wings and Capivara Road and also in the middle of the mansion and the pool house (*Casa da Piscina*). Also worth mentioning, from a landscaping point of view, the probable original floor of irregular stones, similar to what was typical between the 18th and early 20th centuries, which is positioned in front of the mansion main façade. Among these aforementioned spaces, there are still some statues of personalities linked to the history of the village, one of them by Paschoal Carlos Magno, and others from Greek mythology, especially related to the seasons that may have been moved from the Italia Fausta Amphitheatre. This classically inspired statuary resembles those existing in the Duse Theatre,

located in Santa Teresa, Rio de Janeiro, the former residence of Paschoal Carlos Magno.

The buildings constructed by Paschoal Carlos Magno are integrated with relative conformity and compatibility with the stylistic and constructive aspects of the previous phases. From the point of view of preserving the authenticity and integrity of the architectural ensemble in question, these additions are legible and reveal traces of their time, notably due to the construction systems used that can be visually perceived in the finishes, frames, structures, among other aspects. The complementation of the bibliographical research of the formation of the village and the accomplishment of an archaeological prospections would improve the diagnosis of this state of preservation. In this sense, an evaluation of the documentation contained in the FUNARTE Documentation and Research Centre (*Centro de Documentação e Pesquisa/CEDOC*) is highly recommended[65]. However, it is important to highlight, as already noted, that Paschoal Carlos Magno's enterprise has the most perceptible, integral, and preserved materiality of the entire historical trajectory analysed.

As for the state of conservation, the current situation of Arcozelo Village is precarious. This marked degradation is the result of a long process of abandonment that led to the aforementioned action by the Federal Public Prosecution Office in 2016. The deterioration factors detected are diverse and quite complex. Some parts of the village are at imminent risk of collapse, such as the restaurant, apartment wings, and the mansion. Recently, part of the library, hostel, museum, and theatrewings collapsed. In this context, the mansion is the most fragile building in the whole village due to its age and the vulnerability of part of its construction systems, aggravated by inadequate interventions in

65 CEDOC was inaccessible during the period of the Covid-19 pandemic. In 2021, FUNARTE closed this collection indefinitely due to the precarious conditions of the building that houses this documentation centre, which is located in the Rio de Janeiro City Centre.

previous moments, combined with the lack of maintenance. Also worth mentioning is the precariousness of the building facilities of the entire group of buildings, which imposes severe limitations on the use of architectural units.

In relation to the FUNARTE/UFMG/UFRRJ TED (2021), in addition to this preliminary assessment of conservation conditions, conservation guidelines were also developed to reverse the deterioration. The actions are divided into two main lines of work: in the treatment of the 392 areas of damage identified in the preliminary mapping carried out in 2021[66] and in the possibilities of new proposed uses. Short, mid, and long term interventions were defined. Priority interventions focused on building stability, especially emergency shoring and roof protection. These measures were complemented by the restoration of the integrity of the deteriorated architectural and landscape elements and the restoration of the building infrastructure, which have to be compatible with possible new uses. All these proposed actions are critically contextualized within the scope of basic methodological concepts and procedures in the field of the conservation of cultural heritage knowledge, especially the built heritage[67]. In addition, it is worth noting that new uses for the ensemble are considered in this work as essential for the sustainability of the entire conservation strategy, which must reconcile material, immaterial, social, and economic dimensions, which are made possible from a management plan[68], led by a steering committee.

Finally, it is worth pointing out that all the goals and actions listed as conservation guidelines converge, according to the team's view, on the valorisation of the particular aspects that justify the framing of this architectural and landscape ensemble in question in the universe of cultural assets preferably protected at the

66 Considering recommendations by Ashurst, John and Ashurst, Nicola (1988).

67 Based on Brereton, 1991 and Feilden, 1996.

68 See UNESCO, 2014.

national level. From the studies of the aforementioned TED, the cultural importance of this ensemble was evident as indisputable, which would justify a more in-depth study. Contrary to the previous refusal of the National Historical and Artistic Heritage Institute (*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN*) to list Arcozelo Village, the diagnosis drawn up by the UFMG and UFRRJ team showed that we are dealing with an architectural and landscape complex, linked by the main buildings of an old coffee plantation, which have exceptional historical value, as it is linked to important events in the history of Brazil: the slave rebellion, led by Manuel Congo, in 1838, which could have changed the history of slavery in the country; and the creation of the unique cultural structure, conceived and implemented by Paschoal Carlos Magno in 1965, where much of the history of Brazilian theatre is concentrated, whose name identifies the architectural ensemble in question. Thus, more than simply constituting an old coffee plantation, of which there are many better preserved and more significant examples, Arcozelo Village stands out, as seen, as an ensemble, consisting of its various elements and its different historical layers, which are present from the 18th century plantation to the interventions carried out by Pascoal Carlos Magno in the second half of the 20th century, which came to place the complex in the Brazilian cultural scene.

References

Alcantara, Dora. 2010. "As fazendas do Vale do Paraíba: O começo de uma caminhada". In: *INEPAC. Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense.* Rio de Janeiro: Inepac, 2010, pp. 415-425.

Ashurst, John; Ashurst, Nicola. 1998. *Practical building conservation*. Vol 1/5. Hants: Ashgate Publishing Limited, 1988.

Brereton, Christopher. 1991. *The repair of historic buildings: advice on principles and methods*. London: English Heritage.

Di Palma, Elizabeth Ferreira, Queiroz, Margareth Ferreira Di Palma e Souza, Alan de Carvalho. 2011. *A História do Município de Paty do Alferes para Professores*. S.l. Instituto de Arqueologia Histórica do Médio Paraíba.

Feilden, Bernard. 1996. *Conservation of Historic Buildings* (4th. ed., 1st. ed. 1982), Oxford: Butterworth Architecture.

Fundação Nacional de Arte/FUNARTE, Processo 01530.000891/2019-97.

Instituto do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro/INEPAC. 2010. *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Rio de Janeiro: Inepac.

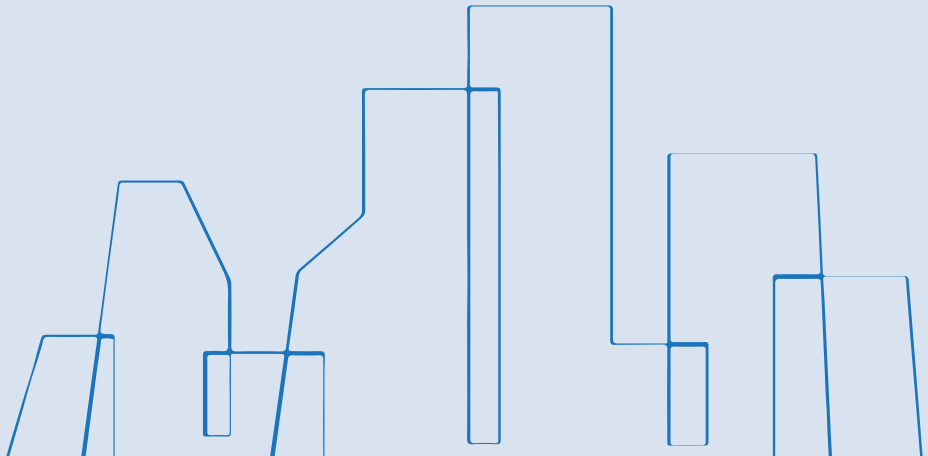
Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. 2021. *Caderno das Condições de Conservação da Aldeia de Arcozelo*. s.l: s.e.

UNESCO. 2016. *Gestão do Patrimônio Mundial Cultural*. Brasília: UNESCO Brasil, Iphan.

17

MEMORY, IDENTITY, AND PROJECT: HERITAGE IS DEVELOPMENT.

Leonardo M. de Mesentier



Why discuss development? Because, supposedly, public policies should be oriented towards the promotion of development, and cultural heritage preservation is a public policy. Also, because the notion of development is an idea under construction (or reconstruction) and it is necessary to hold a debate in the sense of its improvement to better serve contemporary society. In this perspective, thinking about cultural heritage in its relationship with development, and vice-versa, can help, on the one hand, to understand the purpose of heritage and, on the other hand, to free development from a strictly economistic perspective, which is a present-day tendency. Thus, it is worthy to retrieve some authors and their formulations on the notion of development.

Initially, it should be pointed that the notion of development was to a certain extent captured by the economistic perspective and it is as such reflected on the common sense. Thus, in the common sense, the notion of development became associated with the idea of increased income, expressed in indicators such as Gross Domestic Product (GDP) and per capita GDP. However, GDP and per capita GDP are only income indicators. The risk deriving from this ideological construction is to reduce the debate on development to the problems of capital accumulation, disregarding a set of issues that are extremely relevant for society.

Amattya Sen (2000, pp.63-69), for example, argues that expectations of increased income does not necessarily imply an increase in life expectation. Thus, when recognising that enabling people to live longer is important for development, leads to the question, for example, if the growth of per capita GDP alone can indicate the development of a society, since societies with the same per capita GDP present different life expectation figure. In this perspective, the Mexico City Declaration / ICOMOS of the World Conference on Cultural Policies suggested that thinking about development "in quantitative terms, without taking into account its qualitative dimension" limits social perspectives (Cury, 2000, p.273).

Development drawing on its objectives

The notion of development evokes the historical flow of human society. This notion has been part of social thought for a long time and the object of many debates and much reflection. Therefore, it is necessary to clarify the understanding of development. The starting point will be Celso Furtado's (1984) idea that development is in the centre of the contemporary view of the world and that it is 'natural' that the idea of development 'contains a message with a positive sense' (Furtado, 1984, pp.105-106).

Considered as a process that contains a "positive sense", which can be observed in the long duration of history, development can be looked at from its objectives (Sen, 2000). With the perspective proposed by Sen, it is worthy to retrieve Leslie White's idea of considering development as a process through which a society has advanced in the sense of making life safer and longer (White, 2009). In an analogous way, thinking about development from its objectives (Sen, 2000) places freedom as an objective of development. For Sen, however, the notion of freedom is not limited to the idea of an individual's right to freedom of choice. The author sees freedom as a broad social condition involving not only the right of choice, but also the existence of social means to accomplish the choices made.[69]

Anyhow, if one considers that freedom involves not only individual freedom, but also the freedom of collective subjects to make choices through democratic means, which often restrict individual freedom,[70] then freedom can also be considered as an important objective of development. It can be added to White's formulation that development should also imply an increase of individual and collective freedom and add one more objective of development, admitting that it should conduce to a more

69 Simplifying Sen's rich argument, the idea is that it does not suffice to have freedom to come and go, if there is no money to pay for the fee.

70 For instance, when a community bans the use of cigarettes indoors or makes vaccination mandatory for its members.

satisfactory, pleasurable life. In this perspective, despite advances and regressions, development can be seen as a progressive process through which a society has reached and will continue to reach more freedom and a life that is safer, longer and more satisfactory, in the *longue durée*of history.

It is necessary to consider that development has occurred through history with advances and setbacks, with periods of progress and others of stagnation or regression. Comparing life in Europe in the late-Middle Ages with the present time, it is necessary to recognise, for example, that in the*longue durée* of history, the European continent has developed and its inhabitants have reached a quality of life with more freedom, which became safer, longer, and more satisfactory. However, during the Second World War, freedom, security, longevity, and satisfaction with life decreased, indicating a reversal in European development. In the post-war period, Europe began to develop again, achieving greater situations of freedom, security, longevity, and satisfaction with life than those existing in the pre-war period. It is worth mentioning the interesting balance made by Piketty (2020, pp.26-30) on increased literacy rates and reduced mortality from the early19th century onwards.

Linking the idea of development to the increase of freedom, security, longevity, and satisfaction with life leads to an understanding that development, in addition to being a desirable state, is a process whose scope is not predetermined. With advances, setbacks, and stagnation periods and with unequal scopes in different societies, social groups and territories, development is a process that results from human will and inventiveness and, on the whole, presents a positive sense of construction of a freer, longer, safer, and more satisfactory life.

The two vectors of development

With development seen as increase of freedom, security, longevity, and pleasure of living, one can admit that it is fostered by two different vectors:

1) The first vector aims at controlling the forces of nature, based on the creation of technological means – the production of mobile phones, X-ray devices, vaccines, antibiotics, electric energy, and many other things – that have made life safer, longer, and more satisfactory, and expanded the possibility to practice freedom;
2) The second vector corresponds to the control of social forces, based on the construction of values, moral structures, and a normative body of social life that is consolidated in the norms of the law and in the practice of public services (Habermas, 1983), regulating inter-subjective relationships between social groups, classes, ethnicities, and territories. Phenomena such as increased public security increase, greater gender equality, reduced racial prejudice, pollution control, and behaviour while using motor vehicles, are associated with this development vector, also making life become safer, longer, and more satisfactory, and expanding the possibility to exercise freedom, both collective and individual. In this sense, Furtado affirms that development is achieved "through the invention and implementation of new social structures" (Furtado, 1984, p.105).

Laraia (1986) states that, according to anthropologist Claude Lévi-Strauss, the feature that differentiates humans from other animals is the emergence of norms, whichexpress the collective will and are superimposed on individual will and human instincts (Laraia, 1986, p.54). From this formulation, one can understand that the very act of the foundation of social life lies on the meaning of development based on the control of social forces and behaviour, linked to cultural values.

In practice, these two vectors interact with each other. The cure of a disease (control of nature), for example, depends on the

development of science, but the decision to invest in medical or military research is a decision guided by moral or normative principles (control of society). The development of communication media is associated with technological development (control of nature), but it has a strong influence on the communicational processes that affect society's moral and normative construction (control of society).

Development has, therefore, two vectors and it is possible to recognise their interaction, but also their autonomy, independence, differing rhythms and characteristics, because they result from structures which, despite their linkage, are distinct and autonomous. The difference in rhythm between the development vectors is evidenced when one compares different societies, drawing on a historical perspective. By making this comparison, one cannot but associate these differences of development to the different political-ideological dynamics of societies (Piketty, 2020), which are strongly influenced by culture.

Development as an outcome of the action of social subjects

Celso Furtado argues that development is not a process that is spontaneously and naturally born from social structures. For this author, "development is invention, it comprises an element of intentionality" (Furtado, 1984, pp.105-106). By accepting this perspective, it is also necessary to observe that, on the one hand, development is not the immanent result of a previous process and, on the other hand, development implies the existence of a project for the construction of a desired future. According to Souza (2013), the process of development 'is open and unpredictable', 'it does not refer' to a previously known trajectory (Souza, 2013, p.275).

If development is an invention and it demands a project, then it results from the action of a social subject capable of inventing it and translating it into a project. It should be added that the process of thinking about projects is associated with the

existence and articulation of structures of collective intelligence (Lévy, 2015) capable of learning, thinking possibilities, and formulating projects to achieve development. This possibility is given to a political party, firm, civil society organization, city, or country, and any entity capable of being constituted as a subject, having the capability of learning, thinking about possibilities, and formulating projects.

However, it is necessary to recognise that the limits and possibilities of development of each part of a social entity will be conditioned by the development of the entity in which it is inserted. In this sense (subordination of a part to the entity), it is noteworthy that Halbwachs (2006) argues that individual memory is conditioned by collective memory. Hence, though the development of the entity depends on the development of the parts, the entity will always be superimposed on the parts. Therefore, the connection between the structures of collective intelligence is decisively important for the construction of alternatives of development.

But, if development is the result of a social subject's action, what explains the different development capabilities of social subjects? The answer to this question might start with an approach of the relations between memory, identity, and project.

Development: memory, identity, and project

Social subjects have part of their structuring strength associated with their identity, because it enables them to recognise themselves in relation to other collective subjects, with whom they establish relationships of conflict or collaboration. Woodward (2012) argues that the contents of our identity is what tell us what we are, and what we can become. The contents of identity are, therefore, a strong guidance for the projects that each social group or socio-territorial formation (country, city) can prepare, in the sense of promoting their development (Woodward, 2012, p.18).

When referring to social subjects, their very existence presupposes a strongly constituted collective identity. The base for a collective identity's awareness and valuation is the collective memory. Therefore, memory, identity, and project are strongly interconnected. Gilberto Velho analyses the relations that exist between memory and project, as well as their importance for the formation of social identities. He believes that a project can be of a social group, political party, or another category, to which we can add socio-territorial formations. He argues that the condition for the preparation of a project is inextricably linked to the idea of a subject who drafts and carries out the project.

When referring to a project, it is not a formal project, as usually happens in entrepreneurial and administrative actions. The idea of a project here wishes to evoke a potential movement about the future of the subject and its social context, a movement that seeks to positively redesign the future to promote development. In Brazil, a good example was the Modern Movement, which found continuity in the Modern Art Week of 1922, going through the Centre of Popular Culture of the National Union of Students (UNE), *Bossa Nova,* and *Cinema Novo*, encompassing even Tropicalism. Throughout an extended historical period, in the continuity of this movement that expressed a project of cultural modernization for Brazil, groups of intellectuals identified with the affirmation of modern ideas, came together to produce actions aimed at development, drawing on the construction of the idea of Brazilian modernity.

Memory is what enables us to formulate and conduct projects, for it gives consistency to a perception of historical trajectory, and the project is a projection into the future of this very trajectory. The project's consistency depends on memory, which provides basic indicators of a past that produced the circumstances of the present. Project and memory are fundamental to offer a base for identity, because project and memory are connected to give meaning and movement to identity (Velho, 2013, p.65). Consequently, the process of memory construction is linked with

the preparation of projects, through relations that establish the continuity or discontinuity of the social subject's trajectory.

According to Le Goff (1996), having the control over memory and oblivion was "one of the great concerns of classes, groups, and individuals who dominated and dominate historical societies" (Le Goff, 1996, p.426). Gilberto Velho argues that memory is fragmented; therefore, the formation of identity will depend on narratives that organise fragments of memory and ways of attributing meaning to the past. For this reason, control over the production and diffusion of supports and narratives about memory, and the power over the media and the capacity to express the interests, objectives, and sentiments (including the mastery of language) are fundamental for the success of a group's project (Velho, 2013, p.67).

The mastery of language constitutes not only an element of identity recognition but also an element of the production and reproduction of memory and identity narratives. Some organising structures of social narratives on memory, such as museums and cultural heritage, and those aimed at the historiographic production and diffusion of history, are not homogeneously accessible to all social groups. Even more important is media control of cultural contents and the means of production of that content. It becomes evident that social groups do not have homogenous conditions for the production and reproduction of memory and identity.

In the same way as Habermas (1983, p.67) indicates that no identity is constituted independently from confrontation with other identities, Gilberto Velho argues that identity is constituted in an intersubjective manner and that the project is a basic instrument of negotiation between one social subject and other subjects. Therefore, the project appears as an expression in the world of the social subject's self-knowledge and autonomy. Considering that to existconfrontation with other subjects is necessary, the project is re-elaborated and re-organised in

the process of this permanent confrontation; and due to the transformation of the project, memory goes through a permanent construction and re-construction, providing new significations to identity (Velho, 2013, p.67). One can conclude that in political disputes the attack on memory and on representations of identity can determine the control of one social subject over another.

Since development is a property of a collective subject, it is associated with identity, memory – which constitutes the subject – and the project that is constituted drawing on the subject, which expresses its perspective of development, in the sense of redefining it towards the future. Here it must be clarified that the constitution of a subject is a necessary but not sufficient condition for the success of a project, because the success of the project also depends on ideology, which, associated with identity, links the elements of a project: its objectives, discourses, modes of representation, and the like. Thus, the success of the project depends, on the one hand, on whether the ideology on which the project is based is capable of expressing an understanding of the historical reality that involves the subject of the project; on the other hand, to what extent this ideology enables the subject's creativity in finding answers needed to promote the development. However, an identity's consistency can remain even if the project turns out to be unsuccessful. This perspective places culture and ideology as central elements for thinking about development, insofar as various aspects of the cultural dimension of social life are essential for the process of articulation of ideologies with social identities.

Heritage, memory, identity, and development

The relation of cultural heritage with development is evidenced in the understanding that development is attained from structural transformations in social life, which do not occur spontaneously. Because they are not spontaneous, these transformations imply the existence of a social subject, capable of constructing projects

that lead to development, drawing on an identity constituted on the base of memory.

Heritage comprises assets and manifestations that serve as support for social memory and as a reference for collective identity. By preserving heritage, the political subject seeks to preserve elements that serve as a base for the constitution of its memory and identity as a collective subject, so that it is possible to preserve the capacity of conceiving and achieving development.[71] Cultural heritage composes the symbolic systems of a given culture and contributes to the construction of the memory and the identity of a city or a country. Therefore, it constitutes a factor for the strengthening of the socio-territorial formation, as a collective subject capable of promoting its own development.

According to Woodward, the symbolic systems that compose culture make possible the perception of who we are historically. The representations of identity, produced from the symbolic systems, establish references for individual and collective identities, and the symbolic systems on which these are based provide possible answers for questions like: "Who am I? Who could I be? Who do I want to be?" (Woodward, 2012, p.18). In this sense, the processes of identity representation provide the base for social groups and socio-territorial formations to formulate their development projects.

Due to its capacity to constitute in the collective imaginary a representation that expresses memory and identity that is common to the different social groups, cultural heritage can strengthen the vector of development responsible for the control of social forces, contributing to the cohesion around common objectives, so that conflicts between social groups do not result in violence. The absence of violence in the solution of social conflicts is a condition for this to occur in an environment of democratic political life.

71 As previously mentioned, heritage is not the only institution responsible for the construction of memory and identity in contemporary society.

The assets and manifestations that constitute cultural heritage are, among others, elements external to consciousness that contribute to the formation and reproduction of contents of memory and identity of collective subjects. Halbwachs (2006) indicates the relevance of the external environment to memory, showing how this external environment has the power to reactivate recollections when memory gets in contact with it. The maintenance of memory depends on external supports that reactivate recollections. Likewise, identity needs material external references, such as rites, hymns, flags, clothing, cultural heritage, and others, to be affirmed in the consciousness.

However, so that heritage serves the construction of memories and social identities, hence development, two conditions are necessary: first, objects and practices that form heritage should be constituted of representations of the most varied groups comprised in a socio-territorial formation; second, there should be a constant cultural appropriation of assets and practices that constitute heritage by all social groups comprised in a socio-territorial formation. Therefore, processes of cultural appropriation should be prioritised in relation to other forms of appropriation, such as touristic appropriation, for example.

References

Bourdieu, Pierre. 2007. *O poder simbólico*. (10ªEd.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourdieu, Pierre. *2013. A distinção: crítica social do julgamento*. (2ªEd.) Porto Alegre, RS: Zouk.

Cury, Isabelle. 2000. *Cartas patrimoniais*. 2 ed. – Rio de Janeiro: IPHAN.

Fonseca, Maria Cecília Londres. 1996. "Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80". In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Número 24.

Rio de Janeiro: Ed. IPHAN/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Furtado, Celso. 1984. *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gramsci, Antonio. 1982. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Habermas, Jürgen. 1983. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense.

Halbwachs, Maurice. 2006. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Harvey, David. 2014. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins.

Laraia, Roque de Barros. 1986. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.

Le Goff, Jacques. 1996. *História e memória*. Campinas, SP: Editora UNICAMP.

Lévy, Pierre. 2015. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Folha de São Paulo.

Piketty, Thomas. 2020. *Capital e ideologia*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

Sen, Amartya Kumar. 2000. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Souza, Marcelo Lopes. 2013. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

Velho, Gilberto. 2013. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar. (organizadores: Hermano Viana, Karina Kuschnir, Celso Castro)

Woodward, Kathryn. *2012*. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: Silva, Tomaz Tadeu da

(org); Hall, Stuart; Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis, RJ: Vozes.

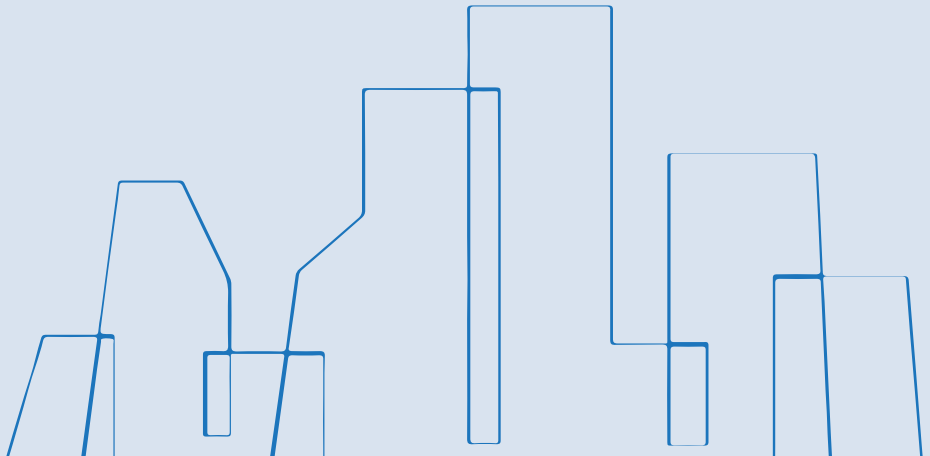
Wallerstein, Immanuel. 2001. *Capitalismo histórico e civilização capitalista*. Rio de Janeiro: Contraponto.

White, Leslie A. 2009. *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

18

THE THEATERS OF COSTA PEREIRA SQUARE: THE MODERNIZATION OF THE CITY OF VITÓRIA IN THE 1st REPUBLIC.

Nelson Pôrto Ribeiro



Vitória reached the end of the 19th century with its colonial configuration: not only were the urban limits practically the same, but there were no public spaces in the city in the sense that these terms are used in modern urbanism: the square and the park, the sports stadium, as well as theatres, cinemas, and cafes.

Only the administrations of Moniz Freire and Jerônimo Monteiro – a period from 1892 to 1912 interspersed with other administrations – would intervene in order to transform the former colonial village into a republican and cosmopolitan city: buildings for the new institutions of the new regime would be built; the supply of water, sewage, and energy would finally be implemented; roads would gain a new street layout and be paved; public squares and parks would be built as places of entertainment;while culture would also emerge, such as theatres, cinemas, clubs and cafes.

20 years elapsed between the first administration of Moniz Freire and the end of the Jerônimo Monteiro's administration, but these administrations remained the period in which the great modernisation works of the capital of Espírito Santo were planned and executed. Monteiro ended up receiving most of the glory, since the changes were implemented in his administration, but, unfairly, since most of the projects predated him and were planned by his predecessor, Moniz Freire, including his visionary view by hiring the promising engineers Saturnino de Brito and Felinto Santoro. The former was responsible for preparing the Novo Arrabalde Project while the latter was responsible for improving the capital (Ribeiro, 2019. pp.63 and 239).

The first of these politicians was a lawyer who graduated from the Largo de São Francisco Law School. In addition to being an editor, newspaper founder, Freemason, abolitionist, and republican, he was the most eminent positivist in Espírito Santo. He used the local press to propagate his ideas, where he was the editor of the periodical *Provincia do Espírito Santo*, later renamed *Estado do Espírito Santo*. He was also one of the main drafters

of the state constitution enacted during the Afonso Claudio administration – another positivist disciple – which was harshly criticised for its positivist character by conservative newspapers, including *Comércio do Espírito Santo* (Ribeiro, 2021. p.88).

Jerônimo Monteiro, on the other hand, had a more conservative profile as he was from an oligarchical family from the south of Espírito Santo which seized power with the decline of the Freire group. He also studied law and during the period in which he was in government (1908-12), his brother Jerônimo, was the Bishop of the new diocese of Espírito Santo, created in 1895. Despite his ties with the landowners and the church, Jerônimo had a progressive administration and implemented Freire's main projects, but also went beyond them.

Thus, at the end of nineteenth century and beginning of the twentieth, the colonial city would be transfigured into a republican city; buildings for new institutions in the new regime would be built or renovated, energy and water supply would be provided, roads would gain a new street layout and be paved, while public parks and other places of entertainment would be built: theatres, cinemas, clubs and cafes.

The city that replaced the colonial village would be dominated by the secular, by the public space in its political, pedagogical, and recreational senses. The desacralization of the city would be accompanied by a greater diversity in the public functions of buildings and spaces, as expressed through new public and private institutions.

Republican sociability was something completely unknown to the colonial city. Public parks, which did not exist previously – with the exception of the small Municipal Garden –would be designed as romantic landscaping, which prevailed in the models imported from the Republic capital, as well generating cultural spaces around them, such as cafes, social clubs, cinemas, and theatres.

In 1896 the construction of Teatro Melpomene in Praça Costa Pereira would mark the region, which until then had been solely dedicated to Nossa Senhora da Conceição (Our Lady of the Conception) –important in the religious life of the colonial city. In the 1920s this new vocation was established, the square was redeveloped, Teatro de Pau, after a fire in 1923, was demolished and the Carlos Gomes theatre was built in the same square in 1926. However, six years laterit would be replaced by the no less imposing Teatro Glória.

The purpose of this chapter is to study the role of these theatrical establishments in the modernisation of the city of Vitória, especially during its transition from a colonial village to a provincial capital having the capital of the Republic as a model.

Costa Pereira Square and Melpomene theatre

The 'lower town' of Vitória – in the coastal region with its small piers – was dominated from the point of view of the sacred by the small Church of Nossa Senhora da Conceição da Prainha, located between the square with the same name and a small cove, probably an infected mangrove swamp which was flooded at high tide.

Nossa Senhora da Conceição da Prainha was built in 1755 (Daemon, 2010. p.219). In the well-known 'Plan of Vila da Victoria', drawn in 1767 and attributed to José António Caldas, it can already be seen: containing a nave and chancel with the sacristy on one side.

The parish had a great presence in the social and religious life of the city during the 18th century and afterwards. Feast days, celebrated on December 8, were carefully prepared, as can be seen from the banns printed in contemporary newspapers at the end of the 19th century. These describe these festivities as beginning the day before with the celebration of Vespers, continuing on the morning of the event with a solemn mass followed by a

procession, and ending at night with *Te Deum Laudamus* followed by fireworks (*Estado do Espirito Santo*, 30/11/1893. p.3).

In critical times when the city was gripped by epidemics, such as in 1895 when smallpox broke out, the sacred rituals of exorcizing the disease passed through the devotion of the Saint through a "mass of penance and procession" and later a mass of jubilation for the "extinction of the epidemic" (*Estado do Espirito Santo,* 12/4/1896. p.2).

Devotion to Our Lady of Conception was strongly supported by the local population, meaning that funds were provided to refurbish the church in the early 1890s (*Estado do Espirito Santo,* 30/4/1890. p.3), a few years before its expropriation and demolition.

What happened in this short period of time for a large and traditional religious devotion, with a significant presence in the Espírito Santo community and a recently renovated church, to submit to the whims of urban reforms and allow itself to be practically extinguished through a process that culminated in the demolition of the building and the relocation of the image of the saint to another church?

Despite the partial earthworks of the square since 1818, it is only in the early 1990s that a deliberate 'project' for the urbanization and beautification of the region took shape, carried out by the Directorate of Public Works of the provincial government. This was headed by Filinto Santoro, an engineer of Italian origin, who in 1895 crowned this process with the construction of a theatre (Ribeiro, 2019. p.240).

Since 1871, Espírito Santo society had aspired to the construction of a theatreas the city lacked one. Then the lieutenant of the imperial body of engineers, Manoel Feliciano Moniz Freire, director of the recently formed Melpomene Dramatic Society, acquired the ownership of a coastal piece of land in the 'Largo da Igrejinha da Conceição' for the construction of a theatre (Ribeiro, 2019. p.117). Even after Moniz Freire'sdeath the following year,

social aspirations persisted through the aforementioned society, which in the 1880s ran a 'little theatre' (*O Espirito Santense,* 10/7/1887. p.3), probably in a rented residential building.

Leading this process was a military engineer who was the father of President Moniz Freire. 20 years later, the latter accomplished this long term social aspiration, probably on the same land acquired 20 years earlier by his progenitor and actually gave it the same name (the Dramatic Society).

Melpomene Theatre or the Wood Theatre – since it was built in 1895 primarily in Riga Pine– was designed and built by the engineer Felinto Santoro, director of the aforementioned department. Various artists and artisans were involved in its internal decoration, characterising the beginning of the formation of a category of professionals who would be important for the establishment of a new sociability in the 1st Republic of Espírito Santo, based on an architecture with specific residential spaces planned and decorated for well-being. This included the fumoir; the music room; the veranda; the romantic garden etc... Among the apprentices of Espiridione Astolfoni, an Italian immigrant who was responsible for the internal decoration of the Theatre, was a young man no more than 13 years old, named André Carloni (Derenzi. 1974), who would later play an important role in the history of Espírito Santo Architecture.

The Melpomene Theatrefilled an immense gap in the cultural life of the city, which until then did not have a specific space for the dramatic or even cinematographic arts. Since 1907 there had been a cinematograph at Eden Parque, but the space was inadequate. Almost immediately afterwards, in 1909, Pathé was set upin the theatre, with the acquisition of a "splendid machine" (Diario da Manhã. 11/8/1909. p.3). It provided shows three times a week with films coming from Rio de Janeiro by ship. Sometimes the same reel was advertised in the local press under a different name, deceiving the Capixaba public, which was always short of options.

In this urbanisation process in the Square, the beach behind Rua Costa Pereira was identified as being 'the unhealthiest beach in the capital'. In 1890, drainage and sanitation works began in what was now called Largo Costa Pereira, followed by the planting of trees, the installation of a *'kioske',* and the repair of a fountain in what was then called Praça Costa Pereira (*Estado do Espirito Santo*, 22/1/1890).

It is evident that these improvements involved a secularization project for the region whose name, even before the demolition of the church, had been changed from Largo da Conceição to Praça Costa Pereira – president of the Province in the period of 1861-63. This began in the old colonial city of the 19th century the practice of removing the sacred nomenclature from urban places, replacing it with a civil nomenclature, honouring public and historical personalities. Not only this, because the transformation of Largo into Praça was also a modernisation of space. The Largo had assumed an urban space with medieval characteristics in which the 'casual' encounter between two or more streets is appropriated without regulation by the population, while Praça presupposes design and purpose.

But the final blow to the sacredness of this region came with the project for building a theatre on the site. This would be the first public place for this type of entertainment in the city of Vitória, and symptomatically, in the same week that the Melpomene Theatrewas completed and its electric lighting system opened – the first in the city – the process of expropriation of the church aiming at its demolition to widen the square was signed by the president of the province, as if the lights were literally driving out religious obscurantism.

Pressured by the local Catholic population who saw the demolition of his church as a capitulation, Monsignor Pedrinha, Parish Priest of the capital, justified himself in a letter published in the periodicals of the time, arguing that "the Holy See is aware of the construction of a theatre very close to the chapel, making

the latter completely unsuitable for the functions of Catholic worship, accepted the government's proposal – alienating it through indemnification" (*Estado do Espirito Santo,* 7/14/1897, p.1). The confrontation here is sensitively felt as that of a profane space which, after being established, defiles any and all possibilities of sacred ritual, making the region itself 'unsuitable for Catholic worship'. The almost immediate demolition of the church to expand the square (probably at the end of 1896) with the transfer of the image of the saint to Rosário church followed by the ending of worship by an act of the Parish Priestwas the final blow to the religious practices which had previously marked the colonial period. From then on, the sacred would be restricted to the upper city.

The process of secularisation in the region was intensified in the 1920safter the 1924 fire in Teatro Melpomene, which resulted in the demolition of the latter. This was accompanied by the redevelopment of the square, with a landscaped garden and the construction of a new theatre in an eclectic style, confirming the new vocation of the region as the place of mundane and theatrical amusements of the city, a vocation that was instituted by the provincial engineers of the 19th century, and reaffirmed 20 years later with the construction of two important theatres.

The Construction of Carlos Gomes Theatre

The construction of a new theatre in the now urbanized square took place within a typical context of the cultural and artistic development of *Belle Époque* Capixaba society. Furthermore, public parks were built with romantic landscaping around which a new sociability developed, whose paradigm was that which took place in the capital of the new Republic: the cultural life of cafes, clubs, cinemas, and theatres.

In 1908, as part of the reformulation of Pedro Afonso's colonial square in Praça João Clímaco, a romantic garden with an arbour, bandstand, and rocailles was built in front of the Jesuit

College. A space immediately appropriated by the local elite for *corso* and *footing*, a mundane practice that Espírito Santo society experienced for the first time, which consisted simply of parading through the public space by car or on foot.

But the great public park of the 1st Republic would be built in 1912 in a new location, recently reclaimed from mangrove swamps through embankments, drainage, and paving. The elite of the time would settle this region with their eclectic palatial residences that emerged around a 24,000 m^2 park of romantic landscaping. Parque Moscoso was designed by Paulo Motta, the self-taught professional who would establish himself in Vitória da *Belle Époque* as the 'official landscaper' of the city.

It is in the context of the emergence of these landscaped gardens that we can talk about the 1920s reformulation of Costa Pereira Square. Involved in this was the same landscaper. Afterwards it became the centre of Capixaba cultural life.

Although the name Praça Costa Pereira was used in the contemporary press since the 1890s, it was only in the 1920s that the old colonial Largo was demolished in order to obtain the regular shape of the square, which it maintains to this day. A cartographic survey of the city in 1917 shows that at that time at least, there was an intention to, through demolitions obtain a larger space for a square of romantic landscaping. Moreover, a new theatre would be built in the centre of this square. It is curious that the square was to be built in the space where the Melpomene was, suggesting that it would be demolished. However, the demolition of houses for the opening of the Square in the configuration it is today would only happen in 1924.

> The real builder of Praça Costa Pereira was the engineer Moacir Avidos, secretary of Agriculture, Transport, and Works and director of the Capital Improvement Services, in the government of his illustrious father, Florentino Avidos (1924-28), also an engineer [...] The landscaping

> and afforestation were designed and executed by Paulo Motta (Derenzi, 2019. p.86).

Following a fire in 1923, the Wood Theatrewas demolished. The following year Carlos Gomestheatre was built in the same year. As the annual report of the Florentino Avidos government states:

> It was up to the government, in view of the commitments made with the Municipality, to build a building for this purpose (the new theatre); but, in view of the great expense that such a work required, I preferred to obtain from the Municipality the exemption of this commitment in exchange for other favours that I did him and to help private enterprise, which, for this, was solicitous. The municipal government granted property tax exemption and the government donated the land necessary for the construction of the theatre, helping the construction with a loan (...) to the concessionaire, Mr. André Carloni, who carried out the work, in order to provide the city with a modern theatre, larger than the former Melpomene. The construction is made of reinforced concrete and was carried out in conditions of solidity and safety, with the requirements for the purpose for which it is intended (Avidos, 1928. p.295).

This was based on a public-private partnership with the architect André Carloni. He had started his professional life in the decoration of the Melpomene Theatre 30 years previously, and in the meantime had become an important builder and entrepreneur in Espírito Santo. Indeed, in the 1910s and 1920s he was probably the most important builder in the state, building Domingos Martins Palace for the State Assembly, Santa Casa de Misericórdia, and several residences for the local elite. Like Motta, Carloni was self-taught. Usually in the large constructions he was involved in, the project which was designed by someone else. For

Santa Casa the project for the main pavilion was designed by the São Paulo architect Ramos de Azevedo. However, for the Carlos Gomes theatre, a project steeped in neo-classicism (Figure 1) revealing scholarship and knowledge, the records only mention his name.

Figure 18.1. Costa Pereira Square and Carlos Gomes theatre. Anonymous. c. 1925. Collection of CAR-UFES.

Afterwards, Carloni himself ran the theatre through his newly founded company, called S.A. Trianon, which ran the 'bar, restaurant, [and] public entertainment industry' (*Diario da Manhã*, 2/3/1926. p.4). Like Melpomene Theatre, Carlos Gomes was a flexible space where theatre, music and film sessions took place. This would be a characteristic of the concert halls of the 1st Republic of Espírito Santo.

The Construction of Gloria Theatre

The construction of Glória Theatreconfirmed that a major cultural enterprise, fully funded by the private sector, was possible at the end of the 1st Republic of Espírito Santo. It was built in the same square, six years after the opening of Carlos Gomes Theatre. It also confirmed that the square was the cultural centre of the city, with Parque Moscoso used for leisure and Praça João Clímaco for politics.

Glória was built by Companhia Brasileira Melhoramentos e Construções, a contractor originally from Rio de Janeiro, who, at the same time that was also responsible for the construction of the warehouses in the Port of Vitória (*Diario da Manhã,* 18/8/1927. p.18).

The theatre belonged to the firm Santos e Cia and was "built according to the design and under direction of the same knowledgeable professionals who built the beautiful Odeon building in Rio de Janeiro. ' [...] all in reinforced concrete following the lines of modern architecture' (*Diario da Manhã,* 29/10/1931. p.1).

According to Werneck Lima (2000), the architect of the Odeon Theatre – built a few years earlier (1924-26) – was the German engineer Ricardo Wriedt. Glória Theatre opened in January 1932 (*Diario da Manhã,* 21/01/1932. p.1). It introduced in Vitória the proto-modernism of the art deco style (Figure 2), and according to the local press at the timeits facilities were magnificent, guaranteeing the city a cultural centre of the same level, if not superior, to that of the great state capitals of the country.

Figure 18.2. Glória Theatre, c. 1932. Anonymous. Private collection.

Conclusion

The implementation of these public-private spaces created for the city of Vitória a new and previously unknown sociability.

Entertainment – outside of religious celebrations such as fairs and processions – was so restricted in 19th century Vitória that in 1854 the newspaper *O Correio da Victoria* congratulated the municipal administrator for the renovation of Campinho's Bridge, from which a certainly unusual movement can be seen. For contemporary society the enjoyment of the open space involved aesthetics and well-being caused by the landscape and ambience: "The new bridge of Campinho has been frequented in these last moonlit nights by many families, who go there to enjoy the fresh air, and pleasant company".

However, this scenario changed completely with the advent of the Republic and with the first effective reurbanisation of the city and the establishment of public facilities for entertainment and culture. The cultural life of the city of the 1st Republic is unrecognisable when compared to the previous period.

The construction of the theatres at Praça Costa Pereira introduced Vitória to the culture of the *Belle Epoque*: together with these spaces of culture, the city was gifted with places aimed at consumption, coexistence, and living that were built around the romantic garden, making it the heart of the city centre from the 1920s onwards, a position it maintains to this day, especially after the revitalization of the two theatres: Carlos Gomes was sold to the state government in 1933 and later leased to individuals for a period. It is currently part of the cultural circuit of the Secretary of Culture of the State of ES and since 2020 has been closed for restoration and rehabilitation. After a long period of decay, Glória was acquired by the Sesc system which, after restoringits façades and revitalizing its interior spaces, opened in 2014 as Centro Cultural SESC Glória.

References

Daemon, Basílio de Carvalho. 2010. 2ª edição. *Província do Espírito Santo:* sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística. Vitória: Secretaria de Estado de Cultura.

Derenzi, Luiz Serafim. 1974. *Os Italianos no Estado do Espírito Santo*. Vitória: Editora Artenova.

Derenzi, Luiz Serafim. 2019. 3ª edição. *Biografia de uma ilha*. 3ª edição. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura.

Diário da Manhã. Vitória (periódico).

Espirito Santense, O. Vitória (periódico).

Estado do Espirito Santo. Vitória (periódico).

Lima, Evelyn F. Werneck. 2000. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação das praças Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Novaes, Henrique (org). 1917. *Vitoria*. Plano Geral da Cidade organizado pela Prefeitura Municipal. Manuscrito.

Ribeiro, Nelson Pôrto. 2019. *Dicionário de engenheiros e construtores atuantes na Capitania e na Província do Espírito Santo*. Vitória: EDUFES.

Ribeiro, Nelson Pôrto. 2021. "A engenharia, o positivismo e a imprensa no Espírito Santo do século XIX". *Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*, Ano V. N° 9: 83-96.

Evelyn Furquim Werneck Lima
Niuxa Drago
Carolina Lyra
(org.)

A ARQUITETURA, AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O PATRIMÔNIO CULTURAL

Reflexões contemporâneas, da teoria à prática

loope EDITORA

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Sumário

NOTAS SOBRE OS AUTORES 306

INTRODUÇÃO: ENTRE A ARQUITETURA, AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O PATRIMÔNIO CULTURAL 314

Evelyn Furquim Werneck Lima, Niuxa Drago e Carolina Lyra

PARTE 1 – ARQUITETURA E TEATRO

"ACTS OF ASSEMBLY": EXIBINDO ESPAÇO DE PERFORMANCE NA QUADRIENAL DE PRAGA DE 2023 322

Andrew Filmer

PERSISTÊNCIA: UMA ESTRATÉGIA PARA A ARQUITETURA TEATRAL 346

Magdalena Kozień-Woźniak

OS HISTORIADORES E A ARQUITETURA TEATRAL. ESTUDOS HISTORIOGRÁFICOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS . . 363

Evelyn Furquim Werneck Lima

DOIS PROJETOS PARA O THEATRO LYRICO DO RIO DE JANEIRO NOS ARQUIVOS DO NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO (NPD) DA FAUUFRJ 381

Niuxa Dias Drago

A RESIDÊNCIA DE FLÁVIO DE CARVALHO: UMA OBRA DE ARTE VIVA 403

Carolina Lyra

SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ (EM/UFRJ), O PALCO DAS CONFERÊNCIAS DE LE CORBUSIER NO RIO, 1936 419

Andrea de L. P. Borde

LINA E APPIA: REFERÊNCIAS À ADOLPHE APPIA NA OBRA DE LINA BO BARDI 431

Rogério Marcondes Machado

PARTE 2 – PRÁTICAS ARTÍSTICAS

LUZ E TRANSPARÊNCIA: PARA UM TEATRO VERDE EXPANDIDO (PAUL SCHEERBART E BRUNO TAUT) **446**

Cristina Grazioli / Tradução: Leonardo Munk

TEATRO, CIDADE E PARTICIPAÇÃO: ENTRE A MEMÓRIA E O DEVIR .. **470**

Isabel Bezelga

PRÁTICAS DE CENOGRAFIA SUSTENTÁVEL **491**

Helder Jorge Maia S. Moreira

ESPAÇO INFINITO: CRIAR ESPAÇOS TEATRAIS ENTRE A REALIDADE VIRTUAL E ATUAL. **506**

Jorge Palinhos

PARTE 3 – PATRIMÔNIO CULTURAL

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL NO BRASIL DE HOJE: ALGUNS DESAFIOS **520**

Beatriz Mugayar KÜhl

OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO BASEADA EM VALORES: O CASO DO PROGRAMA DE REQUALIFICAÇÃO E EXPANSÃO DOS EQUIPAMENTOS DA FUNARTE **535**

Leonardo Barci Castriota e Vilma Pereira de Sousa

A TÉCNICA E O TEMPO DAS CIDADES – O CASO DAS ÁREAS DE PROTEÇÃO DO AMBIENTE CULTURAL DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO **552**

Claudio Antônio S. Lima Carlos

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA: O CASO DA ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRASIL.. ..... **566**

Julio Cesar Ribeiro Sampaio e Leonardo Barci Castriota

MEMÓRIA, IDENTIDADE, PROJETO: PATRIMÔNIO É DESENVOLVIMENTO **582**

Leonardo Marques de Mesentier

OS TEATROS DA PRAÇA COSTA PEREIRA: A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA NA 1ª REPÚBLICA **596**

Nelson Pôrto Ribeiro.

Conselho Editorial

Andrea da Rosa Sampaio (UFF/CNPq/FAPERJ)
Cristiane Rose Siqueira Duarte (UFRJ/CNPq/FAPERJ)
José Simões de Belmont Pessoa (UFF/CNPq/FAPERJ)
Lidia Kosovski (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)
Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO/CNPq/FAPERJ)

A ARQUITETURA, AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O PATRIMÔNIO CULTURAL

Reflexões contemporâneas, da teoria à prática

NOTAS SOBRE OS AUTORES

Andrew Filmer é Senior Lecturer de Teatro e Performance no Departamento de Teatro, Cinema e Televisão da Universidade de Aberystwyth, Reino Unido. Sua pesquisa examina os locais de encontro entre a performance e a arquitetura e as explorações performativas do esporte, particularmente a corrida de resistência. Co-editou o livro *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies* (2018) e editou o número especial duplo da revista *Theatre and Performance Desig* sobre "Arquiteturas de Teatro" (2019). Andrew é co-coordenador do Grupo de Trabalho Teatro & Arquitetura da Federação Internacional de Pesquisa Teatral e é curador da *Performance Space Exhibition* na Quadrienal de Praga de 2023.

Magdalena Kozien-Wozniak é arquiteta, Ph.D. e Dra. Sc., docente e pesquisadora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Politécnica da Cracóvia desde 2001, e autora de *Theatres of Interference. Contemporary Theatrical Architecture and Informal Space of a Theatre*. Trabalha também em ateliê de design agraciado com dezenas de prêmios e menções:o projeto do Museu Nacional da Região Przemyśl foi indicado ao *European Mies Van Der Rohe Award 2008* e mencionado no *SARP Award of the Year Competition* em 2008. O Teatro Capitol em Wrocław ganhou o Grande Prêmio no concurso *Piękny Wrocław 2013* e foi mencionado no Prêmio SARP do Concurso do Ano 2013. A Galeria de Arte Contemporânea BWA em Nowy Sącz tornou-se o melhor edifício de Nowy Sącz na 1ª década do século XXI.

Evelyn Furquim Werneck Lima é arquiteta e urbanista, Mestre em Artes Visuais e Doutora em História Social (UFRJ/EHESS), Professora Titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas. Pós-Doutora na Universidade Paris X e Estágio Sênior no Collége de France. É Pesquisadora 1-A do Conselho Nacional de Desenvolvimento

Científico e Tecnológico (CNPq), e Cientista do Nosso Estado da Fundação Carlos Chagas Filho de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Membro do Instituto dos Arquitetos do Brasil, do Conselho do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, e do Grupo de Trabalho de Teatro e Arquitetura da Federação Internacional de Pesquisa Teatral (IFTR). Publicou dois livros premiados, *Avenida Presidente Vargas, uma drástica cirurgia* (1990 e1995) e *Arquitetura do Espetáculo* (2000) entre uma dezena de livros autorais e organizados e mais de uma centena de ensaios e artigos sobre arquitetura teatral, história da arquitetura, e patrimônio cultural. É a líder dos Grupos de Pesquisa "Estudos do Espaço Teatral" e "Espaço, Memória e Projeto Urbano", cadastrados no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq e foi professora-visitante em três universidades estrangeiras.

Niuxa Dias Drago é arquiteta e urbanista formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Professora Adjunta do Departamento de História e Teoria da FAUUFRJ e Diretora Adjunta de Graduação da mesma faculdade. Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Narrativas em Arquitetura (LANA/PROARQ) e do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO). Atriz formada pela Escola de Teatro Martins Pena. Membro associado da ANPARQ e do IFTR. Autora do livro *A Cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade* (2014).

Carolina Lyra é cenógrafa, doutora em Artes Cênicas pela Unirio, mestre em Artes Cénicas – Cenografia, pela ESMAE (Instituto Politécnico do Porto), graduada em Cenografia pela EBA-UFRJ. É investigadora no Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Leg-T5 - Unirio) e Investigadora no Centro de História de Arte e Investigação Artística (Chaia - Évora) no Grupo de Trabalho Cenografia e Espácio-materialidades das Artes Performativas. Autora do livro É preciso ouvir o Homem [Nu]: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho (2022) no prelo. É co-autora do projeto para o espaço expositivo da Mostra de Estudantes Brasileiros da PQ19 (Quadrienal de Praga 2019), organizadora

de eventos científicos nos centros de investigação a que pertence, membro da direção da APCEN (Associação Portuguesa de Cenografia) e presidente do Conselho de Direção da Escola Básica da Ponte (Portugal).

Rogério Marcondes Machado é arquiteto, graduado em 1986 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Em 2017, obteve o título de Doutor por essa mesma instituição com a tese *Flávio Império: teatro e arquitetura 1960-1977*: as relações interdisciplinares. Trabalha como arquiteto, cenógrafo e pesquisador tendo como foco de pesquisa as relações entre teatro, arquitetura e urbanismo. Tem artigos publicados nas revistas: *Sala Preta*, *Urdimento*, *ArqUrb*, *Vitruvius* e *Escena Uno* (Argentina).Mais informações: www.rogeriomarcondes.com

Andrea Borde é arquiteta, urbanista, Mestre em artes visuais, Doutora em urbanismo (Universidade Federal do Rio de Janeiro) com estágio doutoral em arquitetura e desenho urbano (École National d'Architecture Paris-Belleville) e pós-doutorado em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Professor Associado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) e do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) onde coordena o Laboratório de Patrimônio Cultural e Cidade Contemporânea (LAPA). Membro do Conselho do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (CMPC/IRPH/PCRJ) e do Comitê Técnico do Plano Diretor da UFRJ, onde coordena o Grupo do Patrimônio Cultural. Professora Visitante Sênior no IPRAUS (UMR AUSser 3329) com Bolsa Capes Print. É bolsista de Produtividade do CNPq e Cientista do Nosso Estado da FAPERJ.

Cristina Grazioli é Professora de *História e estética da iluminação cênica* e *Teatro d Formas Animadas*na Universidade de Pádua. Suas pesquisas centram-se na relação entre teatro e artes visuais, teatro alemão no início do século XX, Estética de Marionetes, Iluminação no teatro. Entre suas publicações: *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Esedra, 1999; *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, 2008; R.M. Rilke, *Scritti sul teatro*, Costa & Nolan 1995;

Humain-Non humain "Puck". La Marionnette et les autres Arts, n. 20, 2014 (co-editor com Didier Plassard); *Dire Luce. Una riflessione a due voci sulla luce in scena*, Cuepress 2021 (com Pasquale Mari). Pesquisadora Principal no projeto *Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena* (sciami.direluce.com); está escrevendo um livro sobre o conceito de "Transparência" de Scheerbart e Taut.

Isabel Bezelga é Doutora em Estudos Teatrais e Especialista em Teatro e Educação e Metodologias Artísticas Interculturais. Professora de Artes Teatrais na Universidade de Évora, onde é Diretora do Mestrado em Teatro. Desenvolve pesquisas sobre*site specific* e teatro comunitário e participativo na I&D CHAIA/UE, onde coordena a linha de Teatro e Performance, principalmente ligada ao desenvolvimento do Projeto de Performance, Patrimônio e Comunidade. Tem desenvolvido atividades como atriz, professora, formadora, consultora de artes e avaliadora na Comissão de Acompanhamento e Avaliação da Atividade Teatral do D.R.C. Alentejo (Ministério da Cultura), na Comissão Científica de Avaliação das Bolsas de Doutoramento em Artes (FCT) e na Concepção das Orientações Curriculares do Teatro no Ensino Básico e Secundário (Ministério da Educação). É líder de vários projetos artísticos, sócio-culturais e educativos internacionais,de outras produções acadêmicas diversas, como organização de congressos científicos internacionais e edição de livros e artigos acadêmicos.

Helder Maia é cenógrafo, professor na Escola de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE/IPP), pesquisador do Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) e do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio). Autor de vários ensaios e artigos sobre cenografia. É Licenciado em Cenografia e possui Doutoramento em Belas Artes- Escultura pela Faculdade Belas Artes de Pontevedra da Universidade de Vigo. Articula a sua atividade de cenógrafo em cinema e teatro com o ensino da Cenografia na Esmae desde 1998, onde assumiu a coordenação da área de cenografia entre 2008 e 2017, a coordenação do Mestrado em Teatro entre 2008 e 2012, e o cargo de Diretor de Departamento de Teatro entre 2014 e 2020. Desenvolve pesquisa em áreas rela-

cionadas com a expressão dos materiais na linguagem plástica do espetáculo, intervenções artísticas em espaços e análise do sentido de sustentabilidade aplicado à Cenografia.

Jorge Palinhos é escritor, dramaturgo, acadêmico e pesquisador sediado em Portugal. Seus interesses de pesquisa têm sido Narrativa, Drama, intersecção entre Espaço e Drama, Prática Social e a intersecção entre performance, audiovisual e artes digitais. Foi agraciado com o Prêmio Miguel Rovisco 2003 e com o Prêmio Manuel-Deniz Jacinto 2007, e esteve na *short-list* do Prêmio Luso-Brasileiro de Teatro António José da Silva 2011. Foi dramaturgo e dramaturgista convidado na Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012. É dramaturgista da companhia belga *Stand-up Tall*, e docente convidado do curso de Dramaturgia do Teatro Nacional Dona Maria II. Possui Doutorado em Estudos Culturais, com tese sobre dramaturgia lusófona contemporânea. É docente convidado da Escola Superior Artística do Porto e da Escola Superior de Teatro e Cinema.

Beatriz Mugayar Kühl é Professora Titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), Brasil, onde se graduou em 1998. Tem o Certificado de Estudos Avançados na Conservação de Cidades e Edifícios Históricos (1990) e Mestrado (1992) pelo *Raymond Lemaire Centre for Conservation*, *Katholieke Universiteit Leuven*, Bélgica. PhD (1996) pela FAU/USP e Post-doc (não consecutivo) pela Universidade Sapienza de Roma (2001- 2005). É responsável por cursos de licenciatura e pós-graduação, relacionados com história da arquitetura e conservação desde 1998. Há mais de vinte anos, dedica-se à pesquisa relacionada com aspectos teóricos da conservação e arqueologia industrial no estado de São Paulo, com especial interesse pelas vias férreas. Tem várias publicações, entre as quais os livros: *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*, Cotia, Ateliê / FAPESP 2009 e 2018; *Arquitetura do Ferro e Arquitetura Ferroviária em São Paulo*, Cotia, Ateliê / FAPESP, 1998.

Leonardo Castriota é arquiteto e urbanista, doutor em Filosofia pela UFMG, e pós-doutor no Instituto Getty Conservation (GCI) e na Universidade Politécnica de Madrid. Atualmente é Professor Catedrático da Universidade Federal de Minas Gerais. É Secretário-Geral do Comité Brasileiro do Conselho Internacional sobre Monumentos e Sítios (ICOMOS/BRASIL) e Vice-Presidente do ICOMOS Internacional. Foi Vice-Presidente da Associação Nacional de Investigação Interdisciplinar e Estudos de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas (ANINTER-SH), de 2012 a 2016. Foi pesquisador na Fundação Rockefeller e no *Getty Conservation Institute*, pesquisador do Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq e da FAPEMIG. Foi Chefe do Patrimônio Cultural no Município de Belo Horizonte (1993-1994). É membro do IPHAN e do Conselho Estadual do Patrimônio de Minas Gerais (CONEP-MG). Foi Presidente do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IAB-MG) (1999-2003) e Diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (2002-2006). Tem uma extensa produção bibliográfica, com vários livros e artigos científicos que abordam a preservação do patrimônio e a história da arquitetura.

Cláudio Lima Carlos é arquiteto e urbanista, Mestre em Ciências da Arquitetura (PROARQ/FAU/UFRJ); e Doutor em Urbanismo (PROURB/FAU/UFRJ). Professor associado no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professor efetivo, desde 2015, do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, do Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (PPGPACS/IM/UFRRJ) e Professor do Mestrado Profissional em Design e Patrimônio, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (MPPP/FAU/UFRRJ). Curador da coleção de projetos de arquitetura do campus de Seropédica na UFRRJ. Membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, (ICOMOS-BR), desde 1999. Trabalhou no Departamento Geral do Patrimônio Cultural (DGPC), do Departamento Municipal de Cultura da Cidade do Rio de Janeiro, ocupando os

cargos de Diretor da Divisão de Projetos e Obras (DPR-2), Diretor do Departamento de Projetos e Restauro (DPR) e diretor-adjunto da DGPC. Foi Conselheiro do Conselho Municipal para a Proteção do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (CMPC).

Júlio Sampaio é graduado em Arquitetura e Urbanismo (1985), Pós-graduado em Sociologia Urbana pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ (1988), Mestre em Conservação de Edifícios Históricos pelo *Edinburgh College of Art* (1992), e Doutor em Arquitetura pela Universidade de York, Inglaterra, Reino Unido (2002). Tem experiência acadêmica e técnica em conservação arquitetônica, com passagens em agências de conservação do patrimônio cultural (INEPAC, DGPC, Corredor Cultural, entre outros). É membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios/ICOMOS Brasil e Vice-Presidente do atual Conselho (triênio 2021-2024) e do Comitê Internacional de Formação Científica do ICOMOS-CIF/ICOMOS. Atualmente é *Senior Lecturer* no Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Tecnologia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Professor no Curso de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS) do Instituto Multidisciplinar da UFRRJ, Colaborador do Mestrado Profissional em Conservação e Restauro de Monumentos e Centros Históricos da Universidade Federal da Bahia (MP-CECRE UFBA) e membro da Rede PHI - Patrimônio Cultural Ibero-Americano.

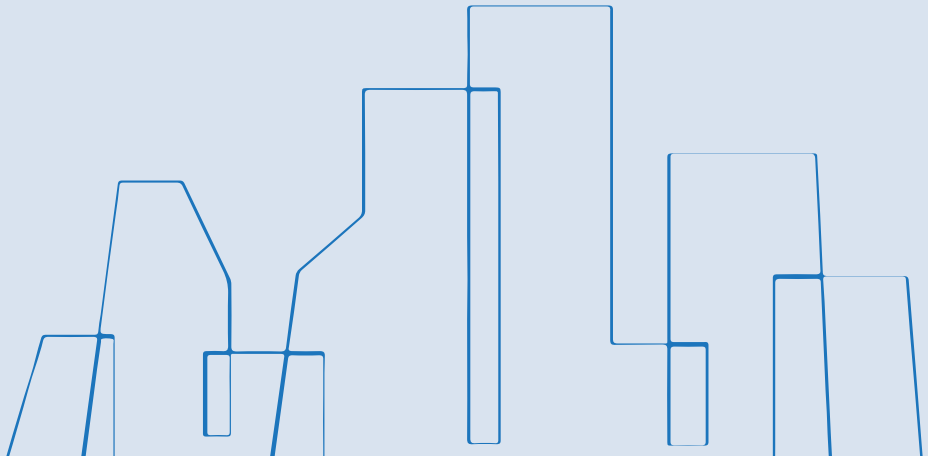
Leonardo Mesentier é Doutor em Planejamento Urbano e Regional pelo IPPUR/UFRJ e Professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo no PPGAU e EAU - UFF. Foi arquiteto do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico do Brasil (IPHAN), onde exerceu as funções de Coordenador de Projetos Especiais e Coordenador de Estudos e Pesquisas. Publicou ensaios e artigos sobre desenvolvimento urbano e heranças culturais. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo na UFRJ (1983), e Mestrado (1992) e Doutorado (2001) pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR – UFRJ).

Nelson Porto Ribeiro é Professor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Espírito Santo. É professor colaborador do doutorado em História da UFES e professor colaborador do *International Doctoral Programme in Sustainable Built Environment* da Universidade do Minho - Portugal. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985), Especialização em *Rehabilitación y Restauración de Edificios Históricos* pelo *Centro Nacional de Conservación Restauracion y Museologia de Cuba* (1997), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1990), Doutorado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e Estágio Sênior (pós-doutoral) na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (2010) e no Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade de Lisboa (2018). Investigador do CNPq, é autor/organizador de 11 livros na área do Patrimônio Histórico, História da Cidade e História da Construção.

1

INTRODUÇÃO: ENTRE A ARQUITETURA, AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS E O PATRIMÔNIO CULTURAL

Evelyn Furquim Werneck Lima
Niuxa Drago
Carolina Lyra



O fenômeno teatral tem se apresentado não apenas em espaços experimentais ou adaptados, mas também em estruturas icônicas, projetadas por arquitetos do *star-system* internacional muitas vezes causando impactos no tecido urbano das cidades como resultante de paradigmas construtivos introduzidos com o capitalismo tardio. É fato que a arquitetura teatral passou recentemente por inúmeras discussões conceituais que se pretende aprofundar, o mesmo ocorrendo com a cenografia, visto que o palco passou a ser um espaço de relações e justaposições, pois o mundo do século XXI não está mais organizado em estruturas sequenciais.

A arquitetura e as práticas artísticas permitem uma infinidade de inter-relações, em especial a partir do início do século XX, quando diferentes grupos teatrais experimentaram marcas de outro tipo de teatralidade, de uma outra estética, de uma outra forma de intervenção no campo social (Paranhos, 2011) e, certamente, no século XXI, quando se multiplicaram os "espaços encontrados" para a performance. Dos espaços públicos às paisagens inusitadas, das edificações desafetadas de diferentes tipologias às igrejas e hospitais, entre outras. O conceito de obras *site-specific* se expande, permitindo experiências muito diversificadas "de várias narrativas e arquiteturas, históricas e contemporâneas, de duas ordens básicas: (i) aquela que é preexistente no local, suas características e acessórios e (ii) aquela que é trazida ao lugar, como a performance e sua cenografia" (Pearson; Shanks, 2001, p.23).

Este livro objetiva reunir textos de especialistas de diferentes países seja com base em diferentes teorias, mas também de práticas experimentadas, que refletem sobre essas relações, incluindo também a reconversão e o reuso de imóveis, entre outros aspectos do patrimônio arquitetural e urbano. Decorrente de algumas das inúmeras discussões apresentadas no *4th International Conference on Architecture, Theatre and Culture,* o livro buscou agregar textos de pesquisadores de diferentes latitudes discutindo arquitetura, teatro e patrimônio cultural comprovando a interdisciplinaridade do grupo de acadêmicos que se debruçam sobre

os estudos da arquitetura, do teatro e demais práticas artísticas, e do patrimônio. Foram selecionados dezoito capítulos da autoria de conferencistas e palestrantes que apresentaram suas pesquisas no Congresso, para compor este livro, que pretende espelhar como vão as pesquisas nas três áreas temáticas. Pretende-se examinar não apenas a arquitetura teatral, aqui entendida como espaço de performance, mas também experiências contemporâneas de diferentes práticas artísticas, além das possibilidades de aproveitamento e reuso de patrimônios culturais desativados por meio de usos adequados, fato que confere sustentabilidade ao meio-ambiente.

Com esta publicação, espera-se dar continuidade a discussões anteriores e traduzir o estado da arte nos diferentes campos que interferem e colaboram para o desenvolvimento dos processos e métodos de construção da cena moderna e contemporânea, estendendo também o alcance aos estudos do patrimônio cultural e industrial.

Nesse sentido, o livro articula-se em três partes, sendo a primeira destinada à Arquitetura Teatral (mas também às relações dos espaços de performance com a cidade e os "espaços encontrados"); a segunda, sobre as Práticas Artísticas em diferentes modalidades e a terceira, sobre o Patrimônio Cultural e a Memória Urbana.

Parte 1 – Arquitetura e Teatro

A ideia de "lugar" amplia o conceito de espaço sacralizado pelo Funcionalismo, direcionando a discussão para o ambiente das inserções e das especificidades. A partir disso, percebe-se o acréscimo do conceito de "lugar" ao conceito de espaço teatral (Lima, 2022). Esta nova formulação implicou a adoção de lugares não especificamente teatrais, cujo contexto físico, material, influi sobre a cena, pois traz em si a memória local. A partir de então, muitos diretores têm realizado experimentações em espaços pouco tradi-

cionais para a performance, apesar da resiliência do edifício especificamente construído para as artes cênicas.

Abrindo a Parte 1, que reúne os capítulos sobre a arquitetura, o pesquisador australiano Andrew Filmer, curador da *Performance Spaces Exhibition* na próxima Quadrienal de Praga em 2023, discute seu conceito para a exposição que servirá como um fórum para investigar como teatros e espaços de performance operam como "acts of assembly" e locais comunitários, entendendo que atualmente a performance pode ocorrer em múltiplos locais. O que sustenta essas questões centrais é o entendimento de que o espaço performa, e que teatros e espaços de performance não apenas fornecem a infraestrutura para várias montagens, mas também constituem atos distintos de reunião.

Em seguida, a arquiteta e pesquisadora polonesa Magdalena Kozień-Woźniak apresenta diferentes tipos de espaços teatrais contemporâneos, defendendo o contato direto e real dos espectadores com os atores e dos espectadores consigo mesmos, além da extensão dos teatros por espaços públicos que também sejam apropriados pela performance. Afirmando que as relações que o teatro constrói com seu entorno fazem parte do processo de construção desses significados, a autora analisa três exemplos recentes de teatros bem solucionados.

Na sequência, a arquiteta Evelyn Furquim Werneck Lima discute os estudos historiográficos modernos e contemporâneos sobre a arquitetura para o teatro e a performance. Em um primeiro momento, na visão de três historiadores da arquitetura, e, posteriormente, nos escritos de três teóricos do teatro, verificando que os últimos analisam também as novas possibilidades de "lugares" para performance que se afastam do tradicional edifício teatral. No capítulo seguinte, a também arquiteta Niuxa Dias Drago apresenta um texto crítico sobre dois projetos não executados para o Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, no século XIX, localizados nos Arquivos do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da FAU/UFRJ, contribuindo para a historiografia da arquitetura teatral no Brasil.

Mais adiante, no capítulo 5, a pesquisadora Carolina Lyra analisa a residência projetada por Flávio de Carvalho, na Fazenda Capuava, em Valinhos, São Paulo, considerando-a uma obra de arte viva e nela identificando similitudes com a obra do cenógrafo Adolphe Appia, visto que ambos produziram um ideal de espaço que converge com os objetivos modernistas de recusa da mediação e retorno ao primitivismo. Segue-se o capitulo de Rogério Marcondes Machado que também encontra referências à Adolphe Appia, só que desta vez é na na obra da arquiteta italo-brasileira Lina Bo Bardi.

Fechando a parte 1, a pesquisadora Andrea Borde introduz alguns fatos novos sobre a Sala Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ, local em que Le Corbusier proferiu as conferências do Rio de Janeiro, em 1936, identificando similaridades entre a referida Sala e a Salle Gaveau de Paris.

Parte 2 - Teatro, Cenografia e Práticas Artísticas

Neste segmento reúnem-se os textos que demonstram as inquietações do teatro contemporâneo, quando os espaços públicos e semipúblicos voltam a ser lócus de inúmeras experiências teatrais, com a valorização dos patrimônios imateriais e paisagísticos de certas regiões. Aprofundam-se também as investigações sobre a iluminação cênica nas vanguardas europeias e problematiza-se a ideia da inserção da tecnologia no acontecimento teatral, mas também as inovações de cenografias que atentem para a sustentabilidade do meio-ambiente.

Ao abrir esta parte, o capítulo da pesquisadora italiana Cristina Grazioli discute questões de luz e transparência no teatro de Paul Sheerbart e Bruno Taut, enquanto Isabel Bezelga, investigadora portuguesa, discorre sobre teatro, cidade e participação utilizando como exemplo a cidade de Évora, patrimônio mundial, em uma perspectiva fundamentada no teatro *site-specific* e suas relações de afetação, analisando também o processo de imersão

em espaços patrimoniais envolvendo comunidades em cartografias sensíveis.

Em seguida, outro investigador português, o cenógrafo Helder Maia, expõe práticas inovadoras sobre a cenografia sustentável e o dramaturgo Jorge Palinhos, também português, explora o ato de criação de espaços teatrais na interseção entre a realidade virtual e a atual.

Parte 3 - Patrimônio Cultural

A questão do patrimônio cultural no século XXI tem suscitado inúmeras críticas e conceitos complexos. Como questiona Françoise Choay (2005), como é possível devolver vida aos patrimônios antigos e, ao mesmo tempo, recuperar a competência de produzir novos patrimônios para as gerações futuras? Um dos desafios, no caso dos bens edificados, é promover o reuso sem causar a gentrificação e a espetacularização, em especial quando se tratar de um uso cultural. As discussões aqui apresentadas, muitas das quais ligadas ao uso teatral, permitem algumas conclusões.

O capítulo da arquiteta e restauradora Beatriz Mugayar Kühl apresenta relevantes considerações sobre os desafios da preservação do patrimônio industrial no Brasil de hoje, seguido pelo capítulo de Leonardo Castriota e Vilma Sousa sobre os desafios específicos do programa de requalificação e expansão dos equipamentos industriais da Funarte em Belo Horizonte, adaptados como teatro.

Na sequência, o arquiteto Claudio Lima Carlos discute as técnicas construtivas luso-brasileiras ao longo do tempo e as políticas adotadas nas áreas de proteção do ambiente cultural no centro do Rio de Janeiro e Júlio Sampaio e Leonardo Castriota analisam questões de preservação na Aldeia de Arcozelo, núcleo de teatro idealizado pelo teatrólogo Pascoal Carlos Magno, que está sendo objeto de um projeto de reabilitação, cujas linhas de ação foram

estabelecidas pela FUNARTE e pela municipalidade de Paty de Alferes.

Dois capítulos relevantes encerram o livro. Em "Memória, Identidade e Projeto", Leonardo Mesentier discorre sobre a preservação do patrimônio como um meio de desenvolvimento e, em seguida, Nelson Porto Ribeiro reafirma a questão da modernização da cidade de Vitória na 1ª República por meio da história da construção/reconstrução de edificios teatrais em uma praça da cidade, na qual a vocação para o teatro foi consagrada e na qual, mesmo após a reurbanização, os teatros foram reconstruídos.

Por meio de ensaios decorrentes de conceitos teóricos, mas também de reflexões que espelham a práticas, o livro demonstra, como é possível articular os três eixos temáticos: arquitetura, práticas artísticas e patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas

Choay, Françoise. 2005. *Património e Mundialização*. Evora: Casa do Sul – Centro de História da Arte da Universidade de Évora. Trad. Paula Seixas.

Lyra, Carolina. 2022. *É preciso ouvir o Homem Nu*: um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho. Curitiba: Appris.

Paranhos, Katia R. 2011. Arte e experimentação social: o teatro de combate no Brasil contemporâneo. *Projeto História* nº 43. Dezembro de 2011, 367-388.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2020. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, p. 1-31.

Pearson, Mike; Shanks, Michael. 2001. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge.

PARTE 1

ARQUITETURA E TEATRO

2

"ACTS OF ASSEMBLY": EXIBINDO ESPAÇO DE PERFORMANCE NA QUADRIENAL DE PRAGA DE 2023

Andrew Filmer

Trad. Evelyn F. W. Lima

A pandemia da Covid-19 desequilibrou nossos atos de reunião teatral. Se podemos dizer, de fato, que esses atos já estavam verdadeiramente estabelecidos. A Covid-19 ofereceu um catalisador para repensarmos algumas de nossas ideias sobre teatro e performance, sobre o mundo em que fazemos teatro e sobre a relação do teatro com esse mundo. Como uma crise ecológica, a pandemia desorganizou o uso dos espaços de performance como locais físicos de exibição, exigindo que nos adaptássemos à presença invisível e amplamente indetectável de um vírus. Como resultado, muitos teatros e locais de espetáculos foram fechados por longos períodos. Outros alteraram a configuração dos assentos para permitir o distanciamento físico, ajustaram os processos de produção ou procuraram melhorar a ventilação dos auditórios. Outros, ainda, alteraram sua função e programação, servindo como locais de distribuição de alimentos e apoio às comunidades ao seu redor ou como espaços de defesa de direitos. Muitos se viram alvo de perguntas e campanhas, pois a pandemia expôs o *status quo* desigual da produção teatral e enfatizou questões – incluindo condições de trabalho precárias, práticas excludentes, desigualdades estruturais e uso de recursos ecologicamente ruinosos. Paralelamente, a ampla adoção do *streaming* de eventos e da mídia digital durante a pandemia nos levou a considerar as plataformas digitais como espaços de performance e a própria performance como um agenciamento que pode acontecer em vários lugares, com e para diferentes grupos de pessoas simultaneamente.

Nesse contexto, a questão sobre o que pode ser o teatro contemporâneo ou o espaço da performance parece mais complicada do que nunca, ainda que mais aberta e, certamente, mais urgente. Como curador da *Performance Space Exhibition* na Quadrienal de *Performance Design and Space* de Praga 2023 (conhecida como PQ), quero utilizar a pandemia como um catalisador para reconsiderar as operações e funções dos espaços de performance. A exposição intitula-se "Acts of Assembly" e meu objetivo é que ela sirva como um fórum para refletir como os espaços de performance operam como atos de assembleia e locais para a comunidade. Ao usar o

termo 'assembleia', refiro-me a seus três significados relacionados: à reunião de um grupo ou multidão de pessoas; à montagem ou construção de um objeto ou máquina; e à reunião de um órgão deliberativo ou decisório. A exposição faz três perguntas-chave: Como os espaços de performance criam conexões? Como eles facilitam os encontros? Como funcionam como espaços de ação social e de construção da cultura?

O que sustenta essas três questões centrais é o reconhecimento de que as salas de teatro e os espaços de performance não apenas fornecem a infraestrutura para variadas montagens, mas também são espacial e materialmente performativos. Os espaços de performance proporcionam diferentes condições de encontro, relação, aparência e participação por meio de sua localização e posição, sua articulação do espaço, os materiais de que são construídos, as formas como são gerenciados e programados, e suas histórias. Escrevendo em um contexto pós-colonial, do Quênia, Ngugi wa Thiong'o (1997) identifica espaços de performance como locais onde forças e relações internas e externas são negociadas no contexto do tempo e da história (p.14). Para Thiong'o, a qualidade-chave do espaço de performance é sua abertura – entendida física e politicamente – uma abertura que ele entende como sendo uma resistência ao confinamento repressivo do Estado.

O tema da Quadrienal de Praga 2023 é "Raro". Convida-nos a refletir sobre a importância de eventos e encontros ao vivo e sobre a forma como a cenografia e o design da performance trabalham com as especificidades das situações, ambientes e materiais. Com este tema, a Diretora Artística da PQ, Markéta Fantová, nos incentiva a celebrar a preciosidade das práticas artísticas que criam conexões entre as pessoas. "No atual estado de precariedade, incerteza e mudança de época", escreveu ela, "chamamos os designers de performance, cenógrafos e praticantes de performance a usar sua imaginação e criatividade RARAS para nos ajudar a visualizar como o mundo e o teatro poderiam ser no futuro pós-pandemia" (Fantová, 2021). Ecoando esse tema principal, a Exposição do Espaço de Performance também poderia

ser chamada de *'Rare Acts of Assembly'*. Como curador, quero abordar como espaços de performance proporcionam diferentes condições de encontro, relação, aparência e participação por meio de sua localização e posição, sua articulação no espaço, os materiais de que são construídos, as formas como são gerenciados e programados, e suas histórias.

Neste capítulo, apresento e contextualizo meu conceito para a Exposição do Espaço de Performance e explico como os conceitos relacionados de montagem e *assemblage* nos ajudam a focar na maneira como os espaços de performance funcionam como infraestruturas sociais vitais. Começo refletindo sobre a Quadrienal de Praga e como sua evolução refletiu mudanças na prática cenográfica e na relação entre teatro e arquitetura. Em seguida, discuto como surgiram os conceitos de montagem e *assemblage* a partir do Projeto *Ever After*, que buscou responder à pandemia desenvolvendo ferramentas criativas e estratégias operacionais para fazer performance. Em seguida, reflito sobre como o conceito de montagem conecta de maneira útil os espaços de teatro e performance às energias inquietantes de manifestações e assembleias públicas, além de nos levar a pensar sobre as interconexões e interdependências entre o humano e o mais-que-humano. Por fim, descrevo brevemente minhas intenções e métodos para a exposição.

A Quadrienal de Praga e o Espaço da Performance

Estabelecida em 1967, a Quadrienal de Praga - ou PQ, como é comumente conhecida - é o principal festival internacional de cenografia e design da performance e sua transformação, nas últimas décadas, de uma exposição em um festival, reflete mudanças importantes no desenvolvimento dessas formas de arte. Originalmente modelada na Bienal de São Paulo, a PQ historicamente se concentrou na contribuição integral da cenografia aos eventos teatrais e foi organizada por meio de uma série de seções: uma exposição competitiva de trabalhos de cenografia de diferentes nações; mostras de trabalhos dos alunos; uma seção temática

em que os designers respondem a um tema específico; e uma seção dedicada à arquitetura teatral. Com o tempo, mudanças significativas ocorreram na organização e no foco da PQ. No final da década de 1990, começou uma mudança para performances ao vivo e exibições em vez de exposições de fotografias e artefatos (Svoboda, 2015, p.56) e, a partir de 2003, a PQ se transformou, como resultado da expansão da prática cenográfica, para abraçar a performance, a interação com o público, a experiência sensorial e a própria cidade de Praga (Lotker, 2015, p.7). A mudança de uma exposição para um evento multimodal e a expansão da cenografia para além do design cênico tradicional se refletem na mudança do nome da PQ, em 2008, de 'A Quadrienal de Praga Exposição Internacional de Cenografia e Arquitetura de Teatro' para 'A Quadrienal de Praga de Performance Design e Espaço.' Sodja Lotker, Diretora Artística da PQ de 2008 a 2015, argumentou que, embora as mudanças recentes possam parecer uma rejeição do passado da PQ, ela as vê "como uma continuação da criação de espaços para desafios cenográficos: a Quadrienal não só como lugar de exposição estática de projetos existentes, mas também como lugar de criação, pesquisa e experimentação". (idem, p.13)

O que significa exibir arquitetura teatral e espaço de performance em tal contexto? O que Lotker (idem, p.7) chamou de "paradoxo da exibição de cenografia" – a cenografia, quando exibida, é removida do contexto da performance – se aplica igualmente a uma exibição de espaço de performance em que o espaço é estático, um objeto representado via imagem, diagrama ou modelo, em vez de uma força dinâmica e fluida. Outro desafio é a problematização da própria arquitetura teatral dentro do campo expandido da cenografia e do design performático. Como Juliet Rufford e eu argumentamos em *Performing Architectures* (2018), a virada espacial, o surgimento da performance como conceito crítico e campo de prática, e o surgimento de abordagens *site-specific* para a criação de performance significam que "as principais questões críticas no design da arquitetura teatral e no espaço da performance

estão agora envolvidas em questões mais amplas sobre a relação entre performance e arquitetura" (Filmer & Rufford, 2018, p.4).

Um breve levantamento da história recente da Seção de Arquitetura da PQ demonstra diferentes tentativas de negociação desse território em constantes deslocamentos. Em 2003, a Seção de Arquitetura procurou ir além dos modos tradicionais de representação da arquitetura e servir como "um ponto de encontro para arquitetos e estudantes de arquitetura e escolas de teatro e todo tipo de criador de teatro" (Bednáî, 2003, p.210).Entretanto, foi amplamente ofuscado pela inovação do *Heart of PQ*. Esta foi uma instalação ceno-arquitetônica de grande escala e um programa de eventos ao vivo com curadoria de Tomáš Žižka, projetado por Dorita Hannah. Instalada no Salão Central do Prédio de Exposições de Praga, o *Heart of PQ* explorou os sentidos na performance, desafiou a separação entre cenografia e arquitetura e ofereceu uma visão da cenografia "em processo". Na PQ seguinte, em 2007, a Medalha de Ouro de Melhor Arquitetura de Teatro não foi concedida, e Dorita Hannah, integrante do júri, observou que "Os locais mais interessantes foram os espaços encontrados para *sites-specific* em que a performance se recusou a ser contida e optou por abandonar seu confinamento tradicional e vaguear - livre daqueles interiores escuros e disciplinados - em busca de locais mais complexos e desafiadores" (Hannah, 2007, p.4). Em vez disso, foi concedida uma menção honrosa à Espanha, pela apresentação de um Observatório online de Teatros em Risco (Svoboda, 2015, p.71).

Para a PQ2011 foi instalada a Seção de Arquitetura na *Prague Crossroads*, uma igreja desconsagrada no centro histórico. Ao intitular a exposição *NOW/NEXT: Performance Space at the Crossroads*, a representante Dorita Hannah desenvolveu uma estrutura tripartida que apresentava uma exposição do espaço de performance NOW (uma exibição de exposições nacionais), BETWEEN (obras em vídeo encomendadas) e NEXT (um laboratório espacial aberto) (Ver Hannah, 2019). Refletindo sobre a exposição, a arquiteta Beth Weinstein comentou que "o futuro parece apontar para longe do culto do edifício-objeto como intervenção

separada do espaço cívico que o cerca" e que muitos dos projetos exibidos "ofereceram relações entrelaçadas entre grandes espaços urbanos ou paisagens e o local ou locais específicos das performances" (Weinstein, 2015, p.72).

Na edição de 2015 da PQ, a Seção de Arquitetura - intitulada 'Espaço de Performance ou Seção Efêmera da Arquitetura' - foi reimaginada pelo representante Serge von Arx como uma série de tours de performance pela cidade de Praga,e explorou o entrelaçamento de cenografia e arquitetura. Por fim, na edição mais recente da PQ, em 2019, o curador Andrew Todd propôs o conceito de 'Nosso Teatro do Mundo' para o que, então, se chamou de 'Exposição Espaço de Performance'. Todd abriu inscrições sob a forma de curtas-metragens que continham os *insights* de designers e usuários.

O que fica evidente por meio dessas mudanças é a luta para manter a presença da arquitetura teatral na PQ e a mudança para "espaço de performance" como um termo que reflete melhor a diversidade de locais, cenários e ambientes nos quais os eventos performáticos ocorrem. Um fio condutor comum é a orientação voltada para o futuro das exposições anteriores e a maneira como os representantes e curadores do passado procuraram revelar e pesquisar novos entendimentos e práticas por meio de palestras, diálogos, workshops e experimentos performativos.

Uma visão estática da arquitetura como objeto está dando lugar a uma visão performativa da arquitetura como evento, o que complexifica a ideia de espaço expositivo de performance. Doreen Massey (2005) propõe que "reconheçamos o espaço como produto de inter-relações; como constituído por meio de interações, da imensidão do global ao intimamente minúsculo"(p.9). A isto acrescenta que o espaço é "a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade" e, portanto, está "sempre em construção" (*ibidem*). A performance possui o poder transformador de gerar espacialidade (Fischer-Lichte, 2008, p.110) e o conceito de 'espaço--evento', de Dorita Hannah - "como um meio de articular de que

modo o espaço atua através do tempo e do movimento e como a performance é espacializada através do evento, especificamente na arquitetura teatral" (Hannah, 2018, p.9) - chama nossa atenção para as forças recíprocas em jogo. Como Hannah também argumentou, persuasivamente, a performance é incontrolável e o design de teatros e espaços de performance requer complexidade e dinamismo, resiliência e transitoriedade(pp.328-9). À medida que a arquitetura teatral foi problematizada e suas tipologias tradicionais reavaliadas criativa e criticamente - e em muitos casos rejeitadas - a cenografia e o design da performance se expandiram para assumir um papel ativo na formulação do espaço social (ver Brejzek 2011). Mas, apesar disso, os teatros continuam a desempenhar papéis vitais social e artisticamente, como locais de encontro, resistência e experiência comunitária. Adotando um foco curatorial na dinâmica de diferentes atos de reunião e um enquadramento da performance como *assemblage*, a *Performance Space Exhibition*da PQ23 buscará explorar as continuidades produtivas e os antagonismos entre a arquitetura tradicional do teatro e as qualidades emergentes mais amplas do espaço de performance.

Perspectivas pandêmicas: o projeto *Ever-After*

Examinar o impacto da pandemia de Covid-19 no teatro e na performance é vital para pensarmos sobre continuidades e antagonismos, e mirarmos possíveis futuros para os teatros e espaços de performance. A pandemia não é apenas uma crise de saúde pública, mas um aviso de que estamos, como espécie, necessariamente enredados e inseridos nos ecossistemas da Terra. A pandemia não apenas expôs as fragilidades e limitações dos locais e práticas teatrais existentes, mas também apontou para a gravidade das crises ecológicas mais amplas que enfrentamos – ambientais e sociais.

Nesta seção de minha palestra, gostaria de refletir sobre o potencial catalítico da pandemia de Covid-19 analisando o exemplo do Projeto *Ever After* e contextualizando meu interesse nos conceitos relacionados de assembleia e *assemblage*. O Projeto *Ever*

After foi uma tentativa de explorar as implicações da pandemia para o teatro e a performance de maneira a encorajar o surgimento de novos formatos. Iniciado pelo teatrólogo Mike Pearson em abril de 2020, *Ever After* foi um projeto de design conceitual, liderado pelo *National Theatre Wales* em parceria com acadêmicos e profissionais da *Aberystwyth University* e do *Institute of Making* da University College, em Londres. Liderado por Mike Pearson, o grupo de pesquisa principal era composto pelo artista e diretor Mike Brookes; a artista, radialista e diretora do *Institute of Making*, Zoe Laughlin, e eu.

O projeto procurou responder à pandemia avaliando seus prováveis impactos e concebendo caminhos viáveis, imaginando e propondo princípios, propostas e recomendações transferíveis das novas abordagens às práticas teatrais. O Teatro Nacional do País de Gales (ou NTW, como geralmente é chamado) estava numa posição organizacional única para ponderar as possibilidades do fazer teatral no futuro. Fundado em 2010 como o teatro nacional de língua inglesa do País de Gales, o NTW é uma companhia sem sede que forjou um histórico significativo de produções localizadas e contextualmente específicas em toda a extensão do País de Gales.

Mais do que operar um modelo de teatro itinerante, a NTW trabalha cada projeto com diferentes equipes artísticas, em locais específicos e com comunidades específicas. A inovação digital tinha sido o foco principal das produções anteriores da NTW, envolvendo transmissões ao vivo ou híbridas que a companhia disponibilizava nas redes sociais. O NTW estava, portanto, numa posição privilegiada para se engajar no diálogo sobre as atividades passadas e as aspirações futuras.

Metodologicamente, o projeto *Ever After* baseou-se no apelo de Bruno Latour para que aproveitássemos a interrupção da pandemia para fazer um balanço do que queríamos ver retornar após a crise. Num pequeno ensaio, publicado em março de 2020, nos primeiros meses da pandemia, Latour sugeriu que

“aproveitássemos a suspensão forçada da maioria das atividades para fazer o inventário daquelas que gostaríamos que não voltassem, e aquelas, por outro lado, que gostaríamos de ver se desenvolverem” (Latour, 2020, p.3). Com isso, Latour viu a pandemia como uma oportunidade para contestar os sistemas globais de produção, a fim de evitar o retorno aos negócios como de costume. Influenciados pela sugestão de Latour, identificamos seis dimensões de performance em que o impacto do Covid-19 poderia ser analisado. Estruturada como uma investigação em seis blocos temáticos, focamos primeiro na **reunião/montagem,** depois nas **relações**, **materialidade e design**, **espaço e arquitetura**, **técnicas e expressão** e, finalmente, nos **processos de produção**. Mas a questão da assembleia - de como nos reunimos em circunstâncias alteradas e mutáveis- permaneceu em todos os blocos, reforçada pelo testemunho mediado das reuniões de protesto em Tel Aviv e Atenas - mostrando manifestantes reunidos com afastamento de dois metros em praças públicas - e a erupção furiosa dos protestos *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) após o assassinato de George Floyd.

A questão de como nos reunimos, em quais configurações espaciais e por quais meios, tornou-se um fio condutor e o projeto destacou o valor do pensamento de *assemblage*. O pensamento de *assemblage* pode ser esquematizado desde o trabalho de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1987), passando por pensadores como Manuel DeLanda (2006) e Jane Bennett (2010). Pensar em agenciamentos é pensar ‘relacionalmente’, e se posicionar dentro e entre; afetado, implicado, “entredobrado” (Bennett, 2010, p.23); é reconhecer que a performance se dá como uma constelação instável de corpos, coisas, materiais e forças e que a forma teatral é maleável e sempre reconfigurável.

Se ficou claro, pela nossa concepção de “assembleia”, que o teatro enfrentava o profundo dilema de não saber como continuar durante a pandemia, ficou claro também que a rua - como disse Mike Brookes - era um lugar para procurar pistas, e “as formas que já e sempre estamos encontrando e reencontrando, para nos

auto-organizarmos e nos apresentarmos nos espaços públicos menos definidos em que temos que viver..." (Brookes, 2020, comunicação pessoal).Também ficou evidente que formas experimentais de performance (duracional, peripatética, paisagística, instalação, autoteatro, intermedial) ofereciam vários caminhos a seguir. Enquanto isso, o auditório do teatro – anteriormente criticado por Dorita Hannah como um espaço disciplinar ou carcerário – tornou-se um espaço de paranoia. No verão de 2020, a imagem amplamente divulgada do auditório do *Theatre am Schiffbauerdamm* em Berlim "desdentado"(Figura 1) - com faixas de seus assentos removidas para fornecer algum grau de segurança - apenas reforçou a sensação generalizada da presença do vírus. A imagem também revela, penso eu, até que ponto o auditório do teatro tradicional é um aparato antropocêntrico, adaptado ao conjunto particular de condições ecológicas estáveis que desfrutamos no Holoceno, mas mal adaptado às instabilidades do Antropoceno.

Figura 1 – Auditório do Theater am Schiffbauerdamm em Berlin, adaptado durante a pandemia de COVID-19. Foto: Moritz Haase, 2020 (Berliner Ensemble).

O que emergiu de *Ever After* foram várias propostas que oferecemos ao *National Theatre Wales*, focadas em desenvolver e estender sua história de produção *site-specific* através e além da pandemia. Propusemos que toda produção pudesse ser concebida como um ato integrado de desenho de projeto em que forma e escala pudessem ser adaptadas de acordo com o contexto espacial e cultural; além disso, propusemos que a necessidade dos componentes básicos texto, ação, cenografia, trilha sonora e tecnologia fossereconsiderada projeto a projeto (não é necessário incluir tudo em cada produção); e propusemos que a empresa buscasse aprimorar a conectividade para permitir que a performance estivesse em vários lugares simultaneamente.

Espacialmente, imaginamos condições de performance como aquelas encontradas no espaço público, no qual devemos negociar a presença uns dos outros e encontrar maneiras de nos auto-organizar. O conceito de Zoe Laughlin de um 'limiar de responsabilidade' no qual o espaço da performance pode existir como abrigo mínimo entre as regras mais codificadas do auditório e as regras menos codificadas da paisagem articula os tipos de negociações entre responsabilidade individual e institucional que podem operar em diferentes formas de encontros. Uma das conclusões levava à desmaterialização da arquitetura teatral e sua substituição pelo que chamamos de "auditório de infraestrutura" – uma infraestrutura para ver e ouvir dentro da qual um público pode ser localizado e orientado por meio do design da performance. Pensamos no auditório do teatro menos como arquitetura e mais como essa infraestrutura tática e recomendamos a criação de um espaço onde se pudesse testar várias montagens e possíveis configurações de performers e espectadores, com a integração de diferentes tecnologias. Algo a que nos referimos como um *'broadcastable Dutch Barn'*[1], conforme visualizado nesta imagem de colagem por Mike Pearson (Figura 2).

1 NT – A tradução para o português poderia ser "galpão transmissível". A idéia do "galpão" (Dutch Barn) pressupõe a fluidez das fronteiras entre performers e público, enquanto o "transmissível" (broadcastable)

Figura 2 – Imagem-colagem de um 'Broadcastable Dutch Barn'. Fonte: Mike Pearson, 2020.

Assembleia e Montagem

No âmago do interesse de Judith Butler em desenvolver uma teoria da 'assembleia' performativa está a identificação de que "há uma guerra contra a ideia de interdependência, contra [...] a rede social de mãos que busca minimizar a inviabilidade das vidas" (Butler, 2015, p. 67). Nos movimentos de massa e aglomerações de pessoas nas revoltas da Primavera Árabe e no movimento *Occupy*, entre muitos outros, Butler vê a reelaboração ou reconfiguração do espaço público e a possibilidade de uma 'ética da coabitação' (p.70) afirmada contra regimes políticos dominantes. Enquanto Butler prioriza as ações dos corpos, ela também reconhece que os corpos são mantidos juntos e apoiados. Este apoio é infraestrutural, quer na forma de localizações e arquiteturas existentes, quer nas infraestruturas materiais ou técnicas que fornecem ali-

diz respeito às possibilidades tecnológicas de transmissão do, e para o, espetáculo.

mentação, água, comunicações e serviços médicos. Os corpos não apenas reúnem e reivindicam seu direito de aparecer, mas, também, segundo Butler, se mantêm e dão visibilidade às formas sociais que buscam de maneira mais geral. Com base nesta ideia de Butler, Jonas Staal (2017) propõe uma "prática de montagem" (p. 5) que pode funcionar por meio de movimentos sociais e apoiar o desenvolvimento de novas coletividades. O recente projeto de Staal com Radha D'Souza, 'Tribunal para Crimes Climáticos Intergeracionais' (2021), encomendado pelo Espaço *Framer Framed* em Amsterdã, organizou uma série de audiências nas quais foram instaurados processos contra grandes corporações internacionais, incluindo Unilever, ING e Airbus, bem como o Estado holandês. Estes decorreram num espaço expositivo concebido como um fórum, onde o público se posicionava entre imagens de espécies extintas. Essa exploração das formas e possibilidades de montagens é uma preocupação permanente da prática artística contemporânea, seja em espaços institucionais como galerias ou teatros, seja em espaço público. Esses artistas e ativistas buscam desenvolver possibilidades de tomada de decisão deliberativa e direta que possam contestar hierarquias estabelecidas e oferecer novos caminhos para problemas arraigados.

Utilizando a noção de montagem, quero conectar os espaços de performance mais diretamente a essas energias, de modo a explorar como os locais e espaços - físicos e digitais - podem servir melhor como suportes performativo-materiais para novos coletivos e para a emergência de coletividades em momentos de decisão. Isso já é forte nos locais em que os teatros assumem posições de resistência às ideologias políticas, econômicas ou culturais dominantes; onde o "poder da performance nas artes", como coloca Thiong'o, está em conflito com as decretações de poder realizadas pelo Estado, e onde o desejo de manter um espaço aberto de experimentação e expressão cultural é um ato de resistência (1997, p.12). Alguns grupos, como o Teatro Oficina de São Paulo, transgridem as fronteiras entre o teatro e o cotidiano como forma de ativismo estético-político, enquanto outros

operam na modalidade de laboratórios, realizando fóruns ou tribunais. *Le Théâtre Des Négociations / Make It Work*, encenado no Teatro Nanterre-Amandiers, nos arredores de Paris, em 2015, transformou um teatro existente em palco para uma 'pré-encenação' das negociações que ocorreriam durante a 21ª Conferência das Partes (COP21), uma conferência sobre mudanças climáticas em Paris no final daquele mesmo ano. Sob a orientação de Bruno Latour, Laurence Tubiana, Phillippe Quesne e Frederique Ait-Touti, o evento contou com um grupo de várias centenas de estudantes ocupando o teatro por uma semana para simular os tipos de negociações que ocorreriam na COP21, mas para fazê-lo de uma maneira que também tais processos pudessem ser reimaginados. Ait-Touti observou que o empreendimento utilizou todos os espaços de todo o edifício do teatro, deslocando a entrada e reconfigurando o fluxo de pessoas por ela. Questão central para a reconfiguração do espaço foi a abertura da parede do espaço do teatro flexível, "uma forma de sinalizar, literalmente, que a caixa preta das negociações poderia e deveria estar aberta ao público mais amplo possível" (2017, p.156).

A pandemia exigiu que os teatros repensassem como operam, por que e para quem, e isso teve implicações em como pensamos sobre o espaço da performance. A companhia de teatro *Slung Low*, fundada em 2000 e sediada em Leeds, no norte da Inglaterra, oferece um exemplo convincente de como os espaços de performance podem ser reimaginados como aquilo que o sociólogo Eric Klinenberg (2018, p.5) chama de infraestrutura social, "lugares físicos e organizações que moldam a forma como as pessoas interagem" e que ele argumenta serem vitais para apoio mútuo, resiliência e conexão. A *Slung Low* está sediada em Holbeck, uma área do centro da cidade de Leeds marcada por altos índices de pobreza, desde 2010. Como uma *National Portfolio Organisation*[2] que recebe

2 NT – O "Portfolio Nacional" da Inglaterra é um grupo de museus, bibliotecas e organizações culturais que recebem regularmente financiamento público via Agencia Nacional de Desenvolvimento para criatividade e cultura.

financiamento anual do *Arts Council England*, a *Slung Low* adotou anteriormente uma política de compartilhar equipamentos e recursos da companhia gratuitamente, operando uma política de 'Pague o que você decidir'. Em 2019, a *Slung Low* desenvolveu sua missão cívica assumindo a administração do *The Holbeck*, o mais antigo clube de trabalhadores em operação contínua no Reino Unido, fundado em 1871. Ajudaram a estabilizar as finanças do clube e manter seus espaços comunitários existentes, incluindo o bar, além de usá-lo como base de operações e local de atuação, e como um espaço aberto para formação artística. Quando as restrições da pandemia foram implementadas, em março de 2020, a companhia foi obrigada a fechar temporariamente o *The Holbeck*, mas eles escreveram para as famílias locais oferecendo assistência. Em resposta a uma solicitação da Câmara Municipal de Leeds, a companhia concordou em receber demandas de assistência social do bairro durante a pandemia e, somente em 2020, a companhia atendeu a mais de 8.000 demandas e serviu como centro de distribuição de alimentos. Paralelamente, eles encenaram presencialmente, com distanciamento social, e transmitiram apresentações realizadas no clube e seu estacionamento para famílias locais, mitigando os efeitos do isolamento durante as restrições de isolamento social. Questionado sobre porque, como companhia de teatro, eles concordaram em operar como um banco de alimentos, a resposta do diretor artístico Alan Lane foi que "O banco de alimentos era a única maneira de justificar o teatro" (Lane, 2022, p.194). A companhia também insistiu em administrar o banco de alimentos a partir de autodeclarações não-checadas, o que significa que eles não fariam perguntas antes de entregar os pacotes de alimentos, nem limitariam o acesso repetido dos indivíduos aos pacotes de alimentos, como é prática comum.

A experiência da *Slung Low* durante a pandemia demonstra o potencial dos espaços de performance como infraestrutura social vital, fornecendo espaços físicos para apoiar interações face a face, atendendo às necessidades da comunidade local e tornando a vida possível. E oferece um vislumbre dos 'atos de montagem'

(*assemblage thinking)* em ação, no qual a companhia mudou seu modo de produção teatral para trabalhar com uma mistura de pessoas, alimentos, veículos, equipamentos, redes, ideias e espaços para criar nova cultura e significados num ambiente muito particular, um conjunto de contextos difíceis e em evolução.

O humano e o mais que humano

As interconexões e interdependências entre o humano e o mais-que-humano são outros exemplos de como o conceito de 'atos de montagem' pode nos levar a pensar mais sobre o espaço da performance. Como os locais e os espaços podem nos permitir compreender melhor as questões ecológicas prementes, percebendo a terra não como um palco inerte para a ação humana, mas um espaço em constante processo de criação pelos seres vivos (Aït-Touati, 2019). A identificação de Aït-Touati da terra como "terra forma" (2022) – moldada por seres vivos – oferece um contrapeso à "terraformação" que tem sido central ao colonialismo (Ghosh, 2021, p.215). Aqui, a abertura que Thiong'o postula como chave para o espaço da performance precisa ser uma abertura para a agência de outros não humanos. Essa ação de "restaurar a agência e a voz de forma imaginativa a não-humanos" (Ghosh 2021) pode ser vista no projeto *Compost-en-scène* de Marjolijn Guldemond no Festival Oerol de 2014. Nesta obra, formas de barro produzidas pela ação de vermes, bactérias, fungos e humanos criaram uma composição arquitetônica rítmica que emoldurou e reenquadrou a paisagem, antes de ser gradualmente subsumida a ela.

O trabalho do performer Simon Whitehead, *Newground/ Tirnewydd*, restabelece uma antiga pista de dança removida da propriedade em Plas Glyn y Weddw, no norte do País de Gales, na forma de ervas e plantas perfumadas sobre as quais se pode dançar com os pés descalços. Whitehead também é uma figura chave no projeto curatorial coletivo *Maynard Abercych*, que oferece um experimento contínuo em estrutura e forma, focado em dança e movimento num ambiente rural. Na pequena vila de Abercych,

no oeste do País de Gales, Maynard hospeda festivais, residências artísticas, filmes, workshops, aulas e um *Twmpath* regular (uma forma galesa de dança social). Em Maynard, a performance e o design espacial são um desdobramento das ações dos artistas da dança e do movimento; o espaço da performance é uma consideração, mas não o ponto focal das práticas que são empregadas. Em vez disso, Maynard está fundamentado na experiência vivida do movimento que se sintoniza com as especificidades e possibilidades do lugar. Ele está inserido e emaranhadono lugar de uma forma que permite o desenvolvimento de novas ideias para artistas e coreógrafos do movimento, muitas vezes oriundos de zonas urbanas, incorporando-os, ainda que de forma limitada no tempo, em uma paisagem rural de trabalho. A metáfora dominante dentro do *Maynard* é a do tecido e dos fios –de uma ação de tecer, mas também a criação de uma malha elástica. Por essas razões, *Maynard* existe como um modelo produtivo de espaço de performance rural contemporâneo e remete aos primitivos modelos urbanos de espaços de performance,configurados em atenção às complexidades do local e da comunidade, relacionando ao mesmo tempo formas existentes de reunião e movimento, por meio de um compromisso rítmico com o lugar e de uma consciência de permeabilidade entre dentro e fora. No *Maynard*, eventos estéticos acontecem numa variedade de ambientes: doméstico, comunitário, público, agrícola e natural. A abertura das atividades aos processos ambientais externos destaca sua inserção.

O famoso deck de dança da coreógrafa Anna Halprin - co-projetado por seu marido paisagista Lawrence Halprin nos terrenos de sua casa na Califórnia na década de 1950 - serve como o que Adrian Heathfield chama de "arquitetura fantasma" (Heathfield 2018, p.39) para o *Maynard*. No ensaio 'Before Judson & Some Other Things' (2018), Heathfield invoca a noção de uma "arquitetura fantasma" (p.39) para entender como o famoso deck de dança de Halprin veio a informar a estética dos coletivos de dança posteriores, particularmente a *Judson Church*. Para Heathfield, o *dance deck* é uma arquitetura constituída por meio de relações entre o

material, o imaterial e o orgânico. Heathfield observa que o deck promove a convivência e a simbiose pela falta de paredes; estabelece fronteiras altamente porosas e contingentes; reorienta tanto o dançarino quanto o espectador para múltiplas perspectivas possíveis através de sua geometria irregular; abre tanto o dançarino quanto a performance aos processos ambientais; e reconstitui o espaço da performance como espaço em movimento (p.38). A própria Halprin escreveu,

A forma não retangular do deck de dança força uma reorientação completa no dançarino. Os pontos de referência habituais se foram e, no lugar de um espaço cúbico todo confinado por ângulos retos com frente, costas, laterais e topo – uma caixa dentro da qual se mover – o espaço explode e se torna móvel. O movimento dentro de um espaço em movimento, descobri, é diferente do movimento dentro de um cubo estático. (Halprin citado em Merriman, 2010, p.49)

O deck de dança de Halprin e o *Maynard Abercych* catalisam agenciamentos de ação recíproca humana e não humana e oferecem modelos diferentes, mas alinhados, de espaço de performance em que a performance ocorre em e através de espaços vivos em movimento.

Métodos curatoriais e um convite

Esses exemplos oferecem vislumbres e *insights* sobre práticas de montagem e *assemblage* que têm muito a nos oferecer ao considerar o futuro do espaço de performance. Ao concluir esta palestra gostaria de voltar à exposição, discutir o processo de curadoria e articular alguns dos meus princípios curatoriais.

A Quadrienal de Praga opera através da publicação de chamadas abertas à participação em suas várias exposições e programas. Sob o título de 'Atos de Montagem' a minha chamada aberta para a Exposição Espaço de Performance pedia a submissão de qualquer tipo de espaço que tenha sido criado ou adaptado para

performance, seja grande ou pequeno, interior ou exterior, construído ou apropriado, temporário ou permanente. Os espaços não precisam ter sido projetados por um arquiteto; eles podem ter sido criados por cenógrafos, artistas ou pelas próprias comunidades. Eles podem ser o resultado de um planejamento cuidadoso ou de uma ação repentina e urgente.

As inscrições ocorreram na forma de um portfólio de traços materiais que forneçam informações sobre as qualidades específicas do espaço a ser apresentado: suas texturas, suas atmosferas, suas ações e suas operações. Estes podem incluir vídeos em curta-metragem, gravação de som, um objeto ou coisa, um fragmento arquitetônico, uma imagem visual (de qualquer tipo). Os colaboradores foram solicitados a responder a pelo menos algumas das seguintes perguntas: O que o seu espaço faz; como funciona? Como cria espaço para a aparição de indivíduos e/ou comunidades? Como negocia as diferenças sociais e culturais? Como a pandemia de Covid-19 mudou ou alterou a função do seu espaço de atuação? Como seu espaço de performance cria conexões entre o mundo humano e não humano?

A chamada suscitou uma ampla gama de respostas e a amplitude foi impressionante. Estes incluem novos edifícios de teatro, renovações de teatros existentes e adaptações de espaços encontrados; intervenções ativistas no espaço público; locais para reuniões públicas regulares; e várias submissões propõem plataformas digitais e virtuais como espaços de performance, ou espaços digitalmente aumentados, refletindo, em parte, a forma como a pandemia popularizou formas de performance mediadas digitalmente.

A exposição estará localizada no 5º andar, no Pequeno Salão do Palácio do Mercado de Negócios (Veletržní Palác), um edifício funcionalista, parte da Galeria Nacional de Praga, construído em 1928. Ela compartilhará este espaço com *Fragments II*, uma exposição de maquetes de cenografia. A principal sede da PQ23 será o Mercado de Praga (Pražská Tržnice), localizado no local do antigo

matadouro da cidade, a uma curta distância. O Palácio do Mercado de Negócios é um espaço de ordem e ritmo, em contraste marcante com a vivacidade e contradições do Mercado de Praga.

Reconhecendo o paradoxo de exibir cenografia ou espaços de performance,como os mencionados anteriormente, minha intenção é que a exposição não apenas represente 'atos de montagem' e as características dos espaços de performance, mas também os incorpore, ao ser um espaço de encontro aberto à iteração e reconfiguração e onde diálogos, oficinas e performances acontecem. A criação de um espaço de montagem aberto, iterativo e performativo é meu principal método curatorial, um espaço no qual os atos de montagem podem ser encontrados e encenados, bem como contemplados, e no qual a presença de visitantes afeta a forma do espaço expositivo. Paralelamente, também procurarei conectar o espaço expositivo com as ruas externas e também digitalmente, para que os encontros físicos presenciais possam ser conectados digitalmente com outros espaços e lugares e com aqueles que não podem se reunir conosco no local.

Assim termino, com um convite para você se juntar a mim no próximo ano em Praga, se puder, onde nos reuniremos para explorar as raras particularidades dos espaços de performance. A performance é dinâmica, e os espaços de performance também são dinâmicos. São lugares de encontro, aparência, imaginação e resistência. E eles são um meio necessário pelo qual continuamos a descobrir como viver juntos em nosso mundo animado, mas fraturado e danificado. Minha esperança para a Exposição Espaço de Performance é que ela nos provoque a repensar os possíveis futuros pós-pandemia para espaços de performance.

Agradecimentos

Este capítulo é dedicado a Mike Pearson, um colega, mentor e amigo. A influência de Mike como criador de performance e pensador de performance é profunda e faz muita falta.

Referencias Bibliográficas

Aït-Touati, Frédérique. 2017. "For a Speculative Policy: Bruno Latour & Nanterre-Amandier *Le Théâtre des negociations / Make It Work* (2015)". In *Empty Stages, Crowded Flats: Performativity as Curatorial Strategy*, edited by Florian Malzacher & Joanna Warsza, 152-157. Berlin: Alexander Verlag.

Aït-Touati, Frédérique. 2019. "A Moving Earth: Exploring a Terra Incognita Through Performance and Architecture". Filmed May 2019 at Institute for Cultural Inquiry, Berlin. Video, 44:29. https://www.ici-berlin.org/events/frederique-ait-touati/

Aït-Touati, Frédérique, Alexandra Arenes, and Axelle Gregoire. 2022. *Terra Forma: A Book of Speculative Maps*. Translated by Amanda DeMarco. Cambridge, MA: The MIT Press.

Bednáî, Pavel. 2003. "Theatre Architecture (In Context)" *In Prague Quadrennial 2003: The Labyrinth of the World and Paradise of the Theatre*, edited by Helena Albertová, 210. Prague: Theatre Institute.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books.

Brejzek, Thea. 2011. *Expanding Scenography: On the Authoring of Space*. Prague: Arts and Theatre Institute.

Butler, Judith. 2018. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

DeLanda, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fantová, Markéta. 2021. PQ 2023 Artistic Concept RARE. Accessed July 28, 2022.https://www.pq.cz/pq-2023-artistic-concept-rare/.

Filmer, Andrew, and Juliet Rufford, eds. 2018. *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*. London: Methuen Bloomsbury.

Filmer, Andrew, Mike Brookes, Zoe Laughlin & Mike Pearson. 2020. "Report from...Wales The Ever After Project: considering theatre and performance in the era of Covid-19". *Theatre and Performance Design* 6 (4): 383-393. https://doi.org/10.1080/23322551.2020.1856304

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge.

Ghosh, Amitav. 2021. *The Nutmeg's Curse: Parables for a Planet in Crisis*. London: John Murray.

Hannah, Dorita. 2007. "State of Crisis: Theatre Architecture Performing Badly". In *Exhibition on the Stage: Reflections on the 2007 Prague Quadrennial*, edited by Arnold Aronson, 41–49. Prague: Arts and Theatre Institute.

Hannah, Dorita. 2019. *Event-Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. Abingdon & New York: Routledge.

Heathfield, Adrian. 2018. "Before Judson & Some Other Things". In *Judson Dance Theater: The Work Is Never Done*, edited by Ana Janevski and Thomas J. Lax, 36-43. New York: Museum of Modern Art.

Lane, Alan. 2022. *The Club on the Edge of Town: A Pandemic Memoir*. Edinburgh: Salamander Street.

Latour, Bruno. 2020. "What protective measures can you think of so we don't go back to the pre-crisis production model?" Translated by Stephen Muecke. Accessed April 20, 2020. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH_1.pdf

Lotker, Sodja Zupanc. 2015. "Expanding scenography: notes on the curatorial developments of the Prague Quadrennial". *Theatre & Performance Design* 1 (1-2): 7-16. https://doi.org/10.1080/23322551.2015.1023664

Klinenberg, Eric. 2018. *Palaces for the People: How to Build a More Equal and United Society*. London: The Bodley Head.

Massey, Doreen. 2005. *For Space*. Los Angeles & London: SAGE.

Merriman, Peter. "Architecture/Dance: Choreographing and Inhabiting Spaces with Anna and Lawrence Halprin". *Cultural Geographies* 17 (4): 427–49.

Staal, Jonas. 2017. "Assemblism". *e-flux* 80 (March): 1-12. https://www.e-flux.com/journal/80/100465/assemblism/

Svoboda, Ondřej, ed. 2015. *50 Years of Prague Quadrennial*. Prague: Arts and Theatre Institute.

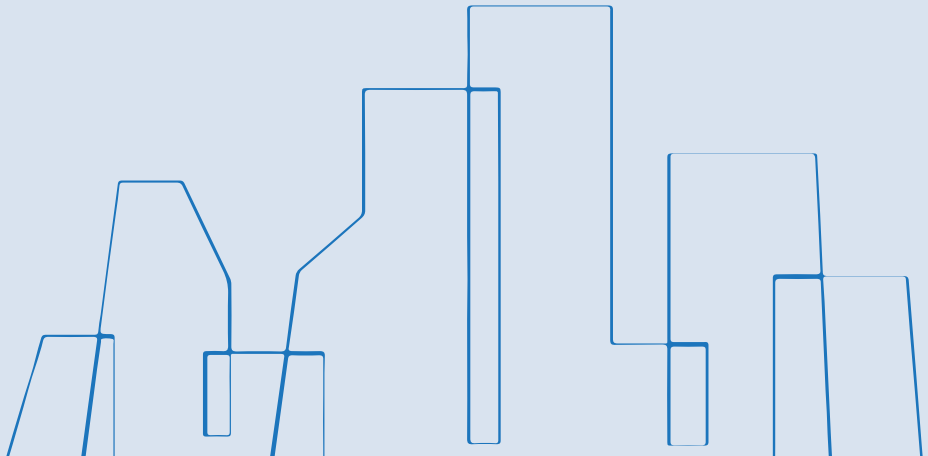
Thiong'o, Ngugi wa. 1997. "Enactments of Power: The Politics of Performance Space". TDR/*The Drama Review* 41, no. 3: 11-30. https://doi.org/10.2307/1146606

Weinstein, Beth. 2015. "Performance Space: Distributed v. Consolidated". In *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*, edited by Arnold Aronson, 60-73. Prague: Arts and Theatre Institute.

3

PERSISTÊNCIA: UMA ESTRATÉGIA PARA A ARQUITETURA TEATRAL

Magdalena Kozień-Woźniak



Atualmente parece que a estratégia de desenvolvimento sustentável que nos acompanha há anos não é adequada: não basta construir um equilíbrio baseado no crescimento econômico e no cuidado simultâneo com o meio ambiente. Uma estratégia de prevenção não é suficiente. As crises ambientais e sociais que estamos presenciando exigem regeneração. Precisamos de uma nova estrutura. Novos valores e novas normas culturais devem basear-se na construção de novas regras de interação entre as pessoas e o mundo natural. Estamos testemunhando uma mudança geracional e a tarefa desta geração é participar das soluções dos problemas mundiais de mudança climática e declínio ambiental. Entre elas está aurgente transformação do ambiente construído, com uma guinada para os materiais naturais e um suporte para o ciclo fechado em design e arquitetura. Há também um direcionamento para a renovação e modernização de edifícios, em busca de evitar a demolição das construções. Hoje o espaço não é para ser usado, mas sim cuidado. Ao criar uma forma arquitetônica, os arquitetos estão transformando contextos sociais, culturais e ecológicos com grande impacto físico no mundo. Exemplos incluem os vencedores do Prêmio Pritzker de 2021: Anne Lacton e Jean-Phillipe Vassal, que modernizaram enormes edifícios de habitação social em Paris e Bordeaux, melhorando seu equilíbrio energético e qualidade estética. Suas realizações, ao mesmo tempo belas e pragmáticas, desafiam o conceito de que a qualidade arquitetônica não pode ser atrelada à responsabilidade ambiental e às necessidades de uma comunidade ética. Paralelamente, a iniciativa da New *European Bauhaus* responde à necessidade de vincular a sustentabilidade à beleza, clamando por um futuro que seja enriquecedor - inspirado na arte e na cultura, respondendo a necessidades para além da funcionalidade, sustentáveis - em harmonia com a natureza, o meio ambiente e nosso planeta; inclusive, que encoraje um diálogo entre culturas, disciplinas, gêneros e idades.

"Lugar" é um conceito importante nessa transformação socioecológica. Significados específicos, experiências, memórias,

emoções e valores simbólicos são aspectos socialmente construídos de um senso de lugar. Explorar fronteiras, acréscimos e identidades já existentes visa um sentido global de lugar que os transcenda, vá além do ponto de vista convencional de que lugares são locais físicos. Os teatros, que são parte imanente da estrutura da cidade, deflagram a construção desse "sentido de lugar". O lugar único e característico serve ao teatro, mas, ao mesmo tempo, o teatro fortalece o apego ao lugar por meio da identificação com os valores da cultura. A complexidade da transformação da arquitetura ao longo do tempo e do espaço inscreve nela um valor particular. O traço característico de um monumento é a riqueza de sua própria história, enquanto a riqueza da história de um edifício é descoberta em sua própria arquitetura. Continua a ser uma forma característica do passado da cidade, que experimentamos repetidamente. O presente contém uma imagem cada vez maior do passado; cada momento presente contém o passado. E é o passado, em seu ininterrupto devir, que faz o presente passar constantemente. Henri Bergson chama de "persistência" essa preservação e acumulação do passado no presente (Deleuze, 1966). Persistência é o passado que ainda estamos vivenciando. Persistência é memória. Certas características e funções originais de um edifício persistem, outras são completamente alteradas. Aldo Rossi (1966) argumenta que,enquantoa forma material, mesmo que assuma função diferente, continuar a funcionar, o edifício está vivo e pode continuar a ser um lugar importante na cidade.

As relações que o teatro constrói com seu entorno fazem parte do processo de construção desses significados. Os edifícios circundantes e a sua finalidade são outra dimensão da experiência teatral. É o contato com a realidade material do lugar, com o entorno do edifício teatral, que marca parte da nossa experiência teatral. É o edifício que faz a distinção entre interior e exterior, entre os mundos real e irreal do teatro, criando a transição entre o cotidiano e o 'reino mágico', como Ian Mackintosh chamou o lugar onde os mundos do público e do ator se encontram (Mackintosh 1993). Gay McAuley, por outro lado, chamou

a atenção para a construção do 'espaço teatral', que traça uma fronteira entre o mundo do teatro e o mundo exterior, entre o performer e o público. A arquitetura desenha limites no espaço. (McAuley 2000) Dar sentido a um edifício, como limite do espaço, pode fazer dele um teatro.

De particular relevância para a maneira como o tema do teatro é enquadrado no contexto de seu ambiente é o livro de Marvin Carlson "*Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*"(1993). Carlson chama a atenção para o fato de que a performance teatral não é mais vista apenas como uma forma de encenar um determinado texto dramático. A experiência teatral passa a ser entendida de forma muito mais ampla – como um evento sociocultural cujo sentido e interpretação se busca não apenas no texto apresentado, mas também na experiência do público reunido para participar da criação de todo o evento. A forma como o público vivencia e interpreta a peça, tal como reconhecida agora, não depende apenas do que acontece no próprio palco. O teatro como um todo, a localização do auditório, outros espaços públicos, sua aparência, e até mesmo sua localização na cidade são elementos importantes no processo pelo qual o público dá sentido à sua experiência. O autor analisa como os espaços de performance geram seus significados sociais e culturais que, por sua vez, ajudam a determinar o significado de toda a experiência teatral.

A integração do teatro ao seu entorno refere-se à forma como o edifício se posiciona no espaço urbano: na rua, na praça, no bairro. Há teatros que dominam o seu entorno, outros se confundem com ele ou se perdem ou se escondem nele. A relação entre o edifício do teatro e o lugar pode ser aparente ao nível das soluções materiais e da tectônica do volume. Em cada caso, as soluções adotadas resultam da especificidade do lugar, do traçado espacial da cidade, mas também dos pressupostos ideológicos e compositivos e dos valores culturais e sociais que o edifício do teatro pretende exprimir.

O significado do lugar: *The Everyman Theatre* em Liverpool, Reino Unido

A arquitetura teatral tem sido sempre reconstruída ou ampliada. Quando, no início do século XX, começou a grande onda de reconstrução de teatros, a principal motivação foi a necessidade de mudar o desenho do palco em relação ao público. Proscênios foram construídos, rampas foram desmontadas, camarotes foram removidos. Por razões técnicas, as torres metálicas do palco foram reconstruídas, compartimentos adicionados, equipamentos sofisticados de tecnologia instalados. A necessidade de segurança contra incêndio exigiu a introdução de cortinas de aço. Hoje, a arquitetura teatral histórica ainda continua sendo reconstruída e ampliada. Às vezes, a reconstrução está relacionada à correção do layout espacial existente. O palco e a área de apoio são, na maioria das vezes, reconstruídos, e as instalações dos bastidores são adaptadas aos padrões atuais. Os edifícios teatrais são ampliados com funções técnicas e de serviço: salas de estocagem, oficinas, ateliês de pintura. São introduzidas novas áreas auxiliares, como bibliotecas, salas de aula e galerias de exposições. Por vezes, o valor que permanece é o caráter arquitetônico externo, outras vezes é o interior da sala de espetáculo. O resto do teatro é, então, reconstruído do zero. Por vezes, o lugar e a substância é que conferem o significado.

A história do *Everyman Theatre* em Liverpool é a história de um "lugar". Construída em 1837, a capela *Hope Hall* foi transferida para uma sala de concertos e, apenas vinte anos depois, para um cinema. Rapidamente, se tornou um ponto de encontro de artistas, poetas e músicos que ficaram conhecidos como *'The Liverpool Scene'*. Por fim, decidiu-se reconstruir o edifício tanformando-o num teatro chamado *Everyman Theatre*, inaugurado em 1964. Uma grande remodelação ocorreu dez anos depois. A fachada foi alterada e o nível do piso do Salão foi rebaixado. Com o tempo, a condição do edifício, que já havia sido reconstruído várias vezes,

se deteriorou. Ele precisava ser reconstruído. Foi então decidido demoli-lo para construir um novo teatro no mesmo local.

O concurso de arquitetura foi vencido por Steve Tompkins e Graham Haworth. Seu objetivo foi projetar um teatro tecnicamente avançado e altamente adaptável, que mantivesse a acessibilidade amigável e comunal do antigo edifício, projetasse os valores de inclusão cultural, envolvimento da comunidade e criatividade local e encapsulasse a identidade coletiva do povo de Liverpool (Frearson, 2014).

O maior desafio para os arquitetos foi conquistar aqueles que estavam preocupados que o caráter do *Everyman* se perdesse no novo edifício. Então, eles tentaram manter esse espírito nos novos espaços. O auditório foi construído a partir de vinte e cinco mil tijolos recuperados do Hope Hall e que ficaram visíveis nas paredes internas dos foyers. Ao desmontar cuidadosamente a estrutura existente, 90% do antigo edifício foi reciclado ou reincorporado. As grandes chaminés de ventilação conferem ao edifício um carácter industrial especial, enquanto o uso de tijolos típicos locais alude às peculiaridades das casas geminadas circundantes. A fachada frontal conta com um letreiro luminoso, relembrando a longa tradição do edifício, que remonta à década de 1970. Voltada para oeste, esta fachada é como uma obra de arte pública em grande escala, composta por 105 brises de metal móveis, cada um carregando um retrato de um morador contemporâneo de Liverpool. Outro aspecto do conceito foi projetar um edifício público urbano com eficiência energética excepcional tanto na construção quanto no uso. O projeto minimizou o espaço, pois os arquitetos destacaram a importância da continuidade e compacidade no local original sensível e histórico. Evitaram a necessidade de adquirir um terreno maior e demolir mais edifícios adjacentes pelo uso eficiente do terreno e pela densidade da forma adaptada. O edifício faz uso da geometria complexa e restrita do local, organizando os espaços públicos em torno de uma série de meios níveis, estabelecendo um passeio sinuoso contínuo da rua ao auditório. O projeto

também combina construção termicamente maciça com uma série de sistemas de ventilação natural e infraestruturas técnicas de baixo consumo de energia. A ventilação natural para o espaço principal de performance e os espaços de trabalho é conseguida através de grandes aberturas de teto e entradas sob o piso, usando massa térmica para pré-resfriamento. Os foyers são ventilados através de telas de abertura e um grande poço de luz. Escritórios e espaços auxiliares são ventilados diretamente pela abertura de janelas. A estrutura de concreto, totalmente exposta (com alta porcentagem de substituição de cimento), e as paredes de alvenaria recuperada fornecem excelente massa térmica, enquanto a orientação e a fenestração otimizam a resposta solar - toda a fachada oeste é projetada como uma grande tela de brises móveis.

Desta forma, a cultura, ao combinar passado, presente e futuro em um só lugar, torna-se um importante componente do desenvolvimento sustentável, especialmente do ponto de vista do projeto arquitetônico (Bonenberg, 2021). Esta criação de *placemaking*[1] não trata de encaixar o maior número possível de atrações em um espaço específico, mas de extrair o maior potencial possível de criatividade desse espaço. É um processo complexo no qual a intuição, as emoções e a experiência desempenham um papel importante.

A Avenida das Culturas: o 'teatro em construção' em Lublin, Polônia

Os teatros, por serem elementos imanentes da estrutura da cidade, podem tornar-se uma ferramenta para sua modernização. Esta seria sua mais verdadeira e importantemissão arquitetônica,

1 NT - Nascido nos Estados Unidos, sob inspiração dos escritos de Janes Jacobs, o conceito de *placemaking* (às vezes vertido para o português como "produção de lugares") diz respeito ao planejamento e gestão de espaços públicos com foco na interação entre os integrantes da comunidade, pressupondo sua criatividade e autonomia para transformar os espaços.

que deve ser reconhecida após Konrad Kucza-Kuczynski (1982). O autor de *The Fourth Dimension of City Architecture* lista três elementos da modernização da cidade: social, cultural e espacial. O elemento cultural contém tanto o elemento psicológico deapego ao lugar, através da identificação com os antigos valores culturais, quanto um momento puramente didático: a antiga arquitetura da cidade é um fragmento de toda a cultura da cidade, região ou país. Há um acoplamento do elemento cultural, testemunhando o esplendor do passado, com uma afirmação psicológica e aceitação de forma que a modernidade não pode mais oferecer:

> [...] dessa forma, a modernização, incorporando elementos culturais, força, por assim dizer, ao projetar, tanto toda a bagagem de conhecimento neste campo quanto, talvez mais importante, a demonstração de delicadeza intuitiva, cultura, moderação e tato de cada um ao trazer o passado para dentro da cidade contemporânea (Kucza-Kuczynski 1982, p.44).

Vale a pena recorrer aqui ao caso peculiar e multifacetado do 'Teatro em Construção' em Lublin, Polônia. A construção do edifício durou mais de 40 anos e foi concluída em 2013, quando foi inaugurado o Centro de Encontros de Culturas, do Escritório de Arquitetura *Stelmach And Partners*. A ideia de construir um teatro dramático em Lublin nasceu no início dos anos 1970. Foi iniciado pelo conhecido diretor e crítico de teatro Kazimierz Braun, diretor do então Teatro Juliusz Osterwa em Lublin. Ele queria que fosse um pequeno e moderno espaço de teatro, para cerca de 500 espectadores (Braun, 2007). Era para ser modesto e barato. Teria sido o primeiro teatro de 'caixa preta' na Polônia e na Europa Oriental. Entretanto, isso não aconteceu. Foi tomada a decisão de construir um grande teatro, filarmônica e casa de ópera. Originalmente, a ideia ainda era ter um palco transformável (ao lado do palco italiano) como uma das duas salas de teatro. No final, porém, não havia espaço para um palco transformável no enorme edifício.

Kazimierz Braun foi expulso da construção em 1974 e renunciou ao cargo de diretor do teatro quando a construção começou. Ao mesmo tempo, a pedra fundamental foi lançada por representantes das mais altas autoridades governamentais. A dimensão do projeto e a crise econômica que atingiu o país nas décadas de 1970 e 1980 não permitiram que fosse concluído. O edifício ficou conhecido como o 'Teatro em Construção'. Foi apenas na década de 1990 que a parte filarmônica do edifício foi concluída e o primeiro concerto foi realizado em 1994. No entanto, o resto do edifício continuou "no osso", caindo em ruínas pelos próximos quase vinte anos. No início do século XXI, decidiu-se concluir a obra. No entanto, decidiu-se não realizar o conceito original de um grande teatro, mas criar um centro cultural multifuncional chamado "O Centro de Encontro de Culturas em Lublin", que abrigaria atividades culturais de natureza performática, teatral e musical bem como atividades culturais, educativas e criativas. O CMC (*Centre for the Meeting of Cultures*) deveria ajudar a construir a imagem de Lublin e da região com base na ecologia, uma cultura de estar no mundo moderno e compreendê-lo.

A estrutura e os equipamentos existentes deveriam ser mantidos, exceto em locais e áreas onde a substituição fosse necessária devido à sua condição técnica ou porque as soluções se tornaram obsoletas. As velhas estruturas precisavam receber uma nova forma, uma nova ideia. Em 2008, foi anunciado um concurso de arquitetura e o vencedor foi o projeto do *Stelmach And Partners Architectural Office*. Os autores queriam que o projeto refletisse os conceitos de tempo e o caráter multicultural da própria Lublin. Bolesław Stelmach descreveu o projeto:

> A autenticidade do projeto CMC não vem apenas de uma leitura atenta das formas do passado e do futuro, juntamente com suas interpretações universais – vem, acima de tudo, da compreensão do papel que um ser humano tem que desempenhar aqui, bem como de uma consciência da natureza inacabada da forma petrificada.

> Uma condição para poder alcançar a verdade é o abandono consciente daquilo que é permanente, em favor do devir. E assim, pretendemos não apenas manter os elementos autênticos do edifício que evocam um estado de espírito definido, mas também abrir esses espaços – alterando suas formas – para o que poderia acontecer dentro deles. Nesse sentido, a estrutura do objeto deve permanecer inacabada. A sua identidade não pode derivar unicamente das propriedades do cimento ou do tijolo; a identidade é mais importante, nascendo através do processo de ser usado (Stelmach 2013, p.91-93).

Os principais elementos da composição são o grande salão multifuncional e a Avenida das Culturas cortando toda a estrutura do edifício. Eles são complementados por espaços com escadas suspensas e um foyer que os conecta. Mostrar o processo, ou melhor, os processos de transformação do espaço do Teatro em Construção foram - ao lado do conceito de encontro de culturas - a ideia mais importante do projeto. Os elementos existentes da estrutura de tijolos foram, portanto, justapostos com novos elementos de concreto. Por um lado, a fachada é formada por telas de vidro com vários elementos para shows de luzes multimídia. Por outro, o edifício é encimado por três níveis de jardins suspensos, com vistas amplas, repletas de vegetação endêmica, como sinal de futuro. Pretende ser um espaço de encontro de diferentes tempos - um lugar que foi moldado por diferentes épocas: analógica, digital e a era da unidade da cultura e da natureza. O CMC possui mais de 40.000 m2 de área útil, que abriga mais de uma dezena de instituições culturais. As 'ruas' internas em vários níveis conectam várias 'praças' e 'casas' internas. Há lugar para um teatro, uma sala filarmônica, bem como oficinas culturais para crianças (pequeno CMC) ou atividades educativas. A instalação inclui uma sala de câmara para 208 pessoas com um layout de palco variável - uma "caixa preta" (na competição, era apenas uma pequena sala de teatro para cerca de 100 pessoas, localizada no local originalmente projetado como pequena sala anexa à esquerda da Grande Sala).

Figure 3.1 – O Centro de Encontro de Culturas em Lublin, fachada principal. Cortesia do Stelmach and Partners Architectural Office

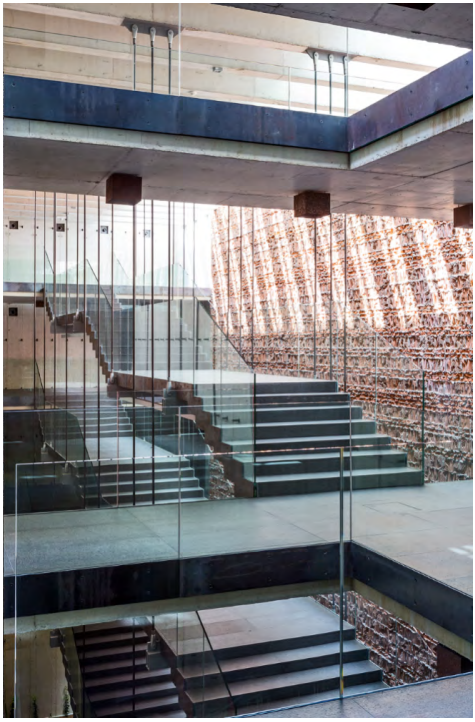


Figure 3. 2 – O Centro de Encontro de Culturas em Lublin, Vista interna. Cortesia do Stelmach and Partners Architectural Office

O conceito de encontro de culturas é revelado na simbólica Avenida das Culturas - uma rua que vai da Praça Teatralny à Rua Maria Skłodowska-Curie através do edifício, uma via para a transmissão de informações e o estímulo da criatividade. A partir desta passagem interna entra-se numa parte do edifício que contém salas com várias funções: sala de câmara, cinema, midiateca e biblioteca, restaurante ou galerias. O Beco das Culturas é um repensar simbólico da ideia comunista e um novo espaço funcional.

A ideia do papel social da cultura, que deveria ser expressa no espaço teatral 'caixa preta' de Kazimierz Braun, retorna em forma de avenida - aberta, acessível, flexível, que dá ao lugar uma segunda chance pela construção de um ambiente criativo adaptado aos desejos e aspirações dos usuários do espaço.

Teatro e monumento: Maribor Puppet Theatre, Eslovênia

O monumento que testemunha o esplendor do passado é conjugado com a afirmação psicológica e aceitação de uma maneira que a modernidade já não é capaz de oferecer. Em vez de construir apenas o "novo", é preciso aprender a reutilizar o "antigo", a usá-lo de novo e de novo. Ao invés de construir o novo, o foco hoje é explorar as potencialidades do patrimônio cultural, atuando com respeito ao lugar, à identidade e complementando com o necessário para o bom funcionamento.

O Teatro de Marionetes Maribor tem uma tradição de mais de 40 anos. Surgiu, em 1974, nas instalações do primeiro andar de um antigo edifício residencial, como teatro de repertório, encenando principalmente novas obras da literatura infantil e juvenil eslovena contemporânea. Desde 1990, o teatro organiza o Festival de Marionetes de Verão em Maribor e já recebeu várias edições da Bienal Eslovena de Marionetes. Trabalha em cooperação com parceiros de festivais em toda a Eslovênia, bem como na Áustria e na Itália. A crescente atividade, ao longo de três décadas, fez com que a falta de espaço se tornasse, cada vez mais, um problema. Uma

busca intensa por um novo local de trabalho começou na década de 1990, como explica Igor Sapač (2011). Inicialmente, a proposta mais aventada era localizar o novo edifício ao norte do complexo do Teatro Nacional Esloveno, perto da torre medieval Čeliga. Por volta de 2000, outra proposta foi preferida, para instalarem-se num grande edifício comercial conhecido como City 2, no lado oeste de Titova cesta. Em 2003, surgiu a ideia de localizar o Teatro de Marionetes no complexo vazio do antigo mosteiro minorita no distrito de Lent, às margens do rio Drava. Como conjunto arquitetônico, o antigo mosteiro minorita, com a Igreja de Santa Maria, surgiu gradualmente através de várias intervenções construtivas a partir do século XIII, tornando-se mais proeminente no período barroco do século XVIII, momento em que a igreja sofreu a sua primeira grande remodelação. O esplendor barroco do mosteiro minorita em Maribor não durou muito. Em 1784, sob as reformas do imperador José II, o mosteiro foi transferido para o complexo do antigo mosteiro capuchinho, que ficava no local do atual mosteiro franciscano. O antigo mosteiro minorita foi usado como vestiário militar de 1784 a 1809 e como quartel de 1831 a 1927.

Desde então, até 1994, serviu como edifício residencial, bastante negligenciado. Antes da Segunda Guerra Mundial, a igreja foi usada durante algum tempo pelo Teatro de Maribor como armazém e oficina. Após a guerra, os armazéns do teatro permaneceram ali e, entre 1990 e 1998, a igreja foi um dos locais onde o Teatro Nacional Esloveno Maribor encenou suas produções. Em 1994, os últimos moradores se mudaram levando o edifício do mosteiro a se deteriorar rapidamente. A administração da cidade estava interessada em demolir o mosteiro, pois a conversão em apartamentos custaria o dobro do que substituí-lo por outro, construído da estaca zero. Ao mesmo tempo, a questão das instalações adequadas para o Teatro de Marionetes tornava-se cada vez mais urgente.

De acordo com Igor Sapač (2011), o conservador de Maribor, Janez Mikuž, elaborou uma proposta para transferir o Teatro de Marionetes para o mosteiro abandonado em 2003. Isso resolveria

dois problemas: a falta de espaço do teatro e a questão do mosteiro decadente. O conservador estava ciente de que colocar uma sala de teatro na igreja minorita significaria ter que obliterar quase inteiramente a aparência barroca preservada do interior. Assim, ele propôs que a grande sala de teatro, urgentemente necessária, fizesse parte do pátio interno do mosteiro, onde antes ficava o claustro medieval. A proposta era imaginativa e, embora controversa, justificava-se pela rápida deterioração do complexo.

Em 2004, o concurso de arquitetura para colocar o Teatro de Marionetes no complexo do mosteiro minorita foi vencido pelos arquitetos Yuri Kobe e Rok Žnidaršič e colaboradores, que, de todas as propostas recebidas, preservaram melhor a substância histórica do edifício, proporcionando espaço para novos conteúdos. Em 2005, foram elaborados planos para a transformação do mosteiro em uma instalação de eventos multimídia e um Teatro de Marionetes. Ao mesmo tempo, começaram os trabalhos preparatórios para a reforma. Entre 2007 e 2010, sob a supervisão da conservadora e arquiteta Irena Krajnc Horvat, a reforma e ampliação foram concluídas. As partes auxiliares do Teatro de Marionetes estão localizadas na estrutura do edifício existente nas partes norte, leste e sul do mosteiro. Assim, há salas para oficinas, almoxarifados, vestiários e escritórios. O pequeno auditório e palco estão localizados na parte leste. O grande auditório foi colocado onde havia o pátio interno do mosteiro. O salão está equipado com assentos em arquibancada. O número de assentos pode ser ajustado para performances com fantoches de diferentes tamanhos. Isso é possível por existir uma parede móvel com cabines e armazenamento de assentos. A torre do palco foi construída na área oeste da parte ocidental medieval do mosteiro. Também serve de suporte para a estrutura do teto de aço do grande salão acima do teatro ao ar livre a oeste da torre do palco, local onde ficava o antigo jardim do mosteiro. No final de 2010, o Teatro mudou-se para um mosteiro reconstruído. Com 2.500 m2 e dois palcos (320 lugares), tornou-se o maior teatro de marionetas da Eslovénia. A reconstrução foi premiada com o Prêmio Plečnik. Mais tarde, a

antiga igreja minorita adjacente foi adaptada em um salão com capacidade para cerca de 300 espectadores. O novo local é gerido pelo *Maribor Puppet Theatre* desde 2015.

O espaço único e diferenciado serve ao teatro, mas ao mesmo tempo o teatro fortalece o apego ao lugar através da identificação com os valores da cultura antiga. Criando lugares que se distinguem pela tradição local, identidade local e identificação local, une os cinco pilares do desenvolvimento sustentável: tecnologia, economia, sociedade, natureza e ambiente construído.

Conclusão

A reconstrução arquitetônica de edifícios existentes envolve um processo nascido da tensão entre norma e inovação, genótipo e fenótipo, conservação e progresso. O método de projeto que o arquiteto adota é o da valorização. É uma abordagem crítica do pesquisador aos valores significativos existentes. É também uma ação baseada na conscientização de valores históricos ou patrimônios materiais rejeitados em prol de uma nova ideia expressa pela arquitetura nos valores sustentados. Tais decisões foram tomadas por Steve Tompkins e Graham Haworth no Everyman Theatre em Liverpool, Grã-Bretanha, Boleslaw Stelmach no Theatre in Construction em Lublin, Polônia, ou Jurij Kobe e Rok Žnidarščič no Maribor Puppet Theatre, Eslovênia. Todos eles combinaram o passado com o futuro, usaram materiais antigos e novas tecnologias, preservaram a identidade do lugar e introduziram novos valores. Esses e outros exemplos de arquitetura teatral (Lima 2018, 2021) podem servir como sinalizadores para uma mudança geracional baseada na necessidade de vincular sustentabilidade à beleza. É a contribuição dos arquitetos para resolver os problemas do mundo: a crise climática, reduzir a pegada de carbono, economizar energia criando um contexto social, cultural e ecológico, priorizando a renovação da matéria existente. Através da persistência, o passado é preservado e acumulado no presente.

Referências Bibliográficas

Bonenberg, Wojciech and Kozień-Woźniak, Magdalena. 2021. "Place making for creative environment", *in: Advances in Human Factors in Architecture, Sustainable Urban Planning and Infrastructure* (eds.) Jerzy Charytonowicz, Alicja Maciejko, Christianne S. Falcão., Springer, Cham. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-80710-8_24

Braun, Kazimierz. 1982. *Przestrzeń teatralna,* Warszawa: PWN.

Braun, Kazimierz. 2007. "W starym teatrze nowy. Lata 1964-74 w Teatrze im. J. Osterwy", *Akcent* no. 2 (108), p.155-175.

Carlson, Marvin. 1993. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Deleuze, Gilles. 1966. *Bergsonizm,* Warszawa 1999: Wydawnictwo KR.

Frearson, Amy. 2014. *Haworth Tompkins' Liverpool Everyman Theatre built with old and new bricks*. Accessed on 23.07.2022. https://www.dezeen.com/2014/04/02/liverpool-everyman-theatre-haworth-tompkins-brick/

Kozień-Woźniak, Magdalena. 2015. *Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*. Kraków: Wydawnictwo PK.

Kozień-Woźniak, Magdalena. 2019. "The location of art in the urban space as a goal of contemporary theatre architecture" *Technical Transactions* Vol. 116, Iss. 3, p. 41-50. http://suw.biblos.pk.edu.pl/resourceDetailsRPK&rId=86804

Kucza-Kuczyński, Konrad. 1982. *Czwarty wymiar architektury miasta*, Warszawa: Arkady.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2021. "Occupation and Transformation of Old Warehouses at Rio se Janeiro Docklands Area into Theatrical Spaces. Performative Experiences In The 21st Century" in *Dramatic Architectures. Theatre And Performing*

Arts In Motion edited by Jorge Palinhos, Josefina González Cubero, Luísa Pinto. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP.

Lima, Evelyn Furquim Werneck. 2018. "Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi" in *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. Edited by Andrew Filmer & Juliet Rufford (ed.), 1st ed. London: Bloomsbury Methuen, v. 1, pp.35-48.

Macintosh, Iain. 1993. *Architecture, actor & audience*, London: Routledge.

Mcauley, Guy. 2000. *Space in Preformance. Making meaning in the Theatre,* The University of Michigan Press.

Rossi, Aldo. 1966. *The Architecture of the City*. Cambridge, Massacusetts 1984: MIT Press.

Sapač, Igor. 2011. *History of Maribor Puppet Theatre*. Accessed July 23, 2022. https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=maribor&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=251&detail=history

Stelmach, Bolesław. 2016. *Teatr w Budowie. Dziennik podróży.* Lublin: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN.

4

OS HISTORIADORES E A ARQUITETURA TEATRAL. ESTUDOS HISTORIOGRÁFICOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS[1]

Evelyn Furquim Werneck Lima

1 Agradeço ao CNPq pelo apoio ao desenvolvimento do projeto do qual este texto é um dos resultados. Alguns recortes deste capítulo foram inicialmente publicados na ArtCultura (UFU), v. 22, p. 48-74, 2020.

Ao percorrer narrativas historiográficas sobre a arquitetura de teatros do século XX até a contemporaneidade, buscou-se compreender o papel do historiador frente às análises críticas da concepção do edifício teatral. Para tal, utilizamos os conceitos de Michel de Certeau (1975) sobre a operação historiográfica objetivando confrontar noções da historiografia geral com a historiografia da arquitetura.

Frequentemente usada como sinônimo de história ou para se referir a um conjunto de obras históricas relativas a um período específico, a historiografia envolve também diferentes abordagens teóricas e medodológicas de fazer história. Certeau em *A escrita da História,* enfatiza que as *maneiras de se fazer* História e as técnicas por ela empregadas variam devido aos distintos contextos culturais de cada sociedade. Como a Nova História se interessa por quaisquer atividades humanas, aplicamos suas teorias na história da arquitetura de teatros produzida nos séculos XX e XXI no Ocidente com base nos conceitos de Manfredo Tafuri (1987), pressupondo que os historiadores devam ser estudados a partir de seus respectivos processos de construção de interpretações, argumentos, críticas, a partir do conjunto de suas obras e da verificação das novas possibilidades epistemológicas.

Foi necessário rever a história da arquitetura em suas diferentes vertentes para discutir qual seria o *corpus* de historiadores que seriam confrontados quanto às metodologias, aportes teóricos e recortes temporais. O critério principal foi selecionar historiadores que não consideram a arquitetura moderna como resultante de uma matriz única, porém de uma história construída de partes conflitantes e fragmentadas que dependem de uma análise crítica com base em conceitos, análises e documentação. Ou seja, buscou-se evitar os historiadores que consideram o Movimento Moderno como único dentro da proposta funcionalista. O segundo critério foi trabalhar com historiadores que não negam a inspiração marxista, ainda que não tenham adotado as metodologias específicas.

Neste recorte da pesquisa, os historiadores selecionados para a análise foram Manfredo Tafuri (1968 e 1980), Kenneth Frampton (1980) e Jean-Louis Cohen (2011) em suas abordagens sobre o edifício teatral.

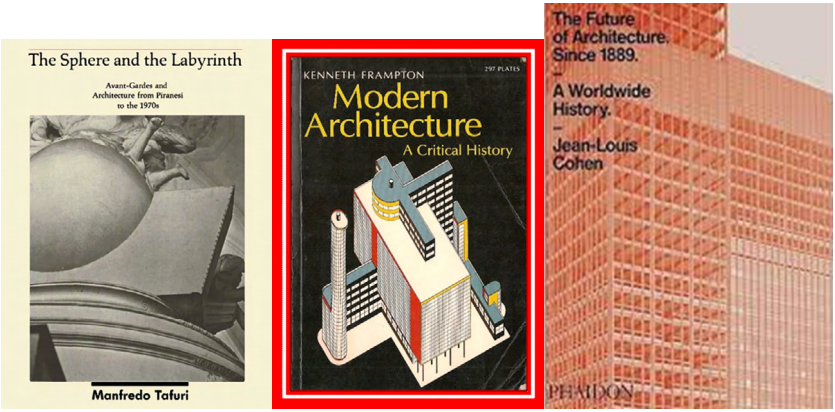


Figura 4.1 – Capas de obras de historiadores da arquitetura que foram analisadas. Reproduzidas por Evelyn Lima. 2021.

Manfredo Tafuri e a crítica da arquitetura [2]

O primeiro selecionado foi o marxista Manfredo Tafuri, um dos criadores de uma historiografia da arquitetura, que escreveu obras de impacto como*Teorie e storia dell'architettura* (1968)*e Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* (1973), e, numa segunda fase, *La sfera e il labirinto* (1980), entre outras. Ele defende

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

que tanto a arte quanto a arquitetura moderna estiveram sempre a serviço do sistema capitalista, pois nasceram de uma reação de choque frente à experiência da vida na metrópole e, nesse sentido, o arquiteto e o artista devem traduzir em suas obras a missão social que pretendem assumir (Tafuri, 1973).

A partir do livro *Teorie e storia dell'architettura* (1968), ao afirmar que "criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir a sua carga de significados", Tafuri está sinalizando que, cada vez mais, o projeto estava se distanciando da crítica. Porém, é na introdução no livro *La sfera e il labirinto* (1980), aqui consultado na versão inglesa *The Sphere and the Labyrinth* (1987),queTafuri esclarece o papel histórico da ideologia. No artigo publicado em 1975, intitulado "Architettura e storiografia. Una proposta di método", Tafuri alega que a história da arquitetura pode ser lida fundamentada nos parâmetros historiográficos relativos, simultaneamente, à incidência do trabalho intelectual e aos modos e relações de produção, sendo, portanto, um processo dialético (1975). Tafuri comparou o trabalho do historiador a um trabalho de investigação com base na *microstoria* de Carlo Ginzburg, fundamentado em indícios e não em certezas.

Em *The Sphere and the Labyrinth* (1987), Tafuri dedica-se mais à arquitetura teatral e analisa o *U-Theater* apresentado por Farkas Molnar no Bauhausbüch de 1925, e o *Totaltheater* de Gropius, criticando a proposta transgressora por se isolar do real, criando um espaço de ilusão. Mas, apesar da crítica contundente, ele reconhece a inovação na proposta de colocar o espectador no centro do evento teatral. Em outro capítulo, critica o projeto para o Teatro Central de Moscou projetado em 1931 por Melnikov. Percebe-se, em *La sfera e il Labirinto*, publicado em 1980, que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da Nouvelle-histoire e da *microstoria* indiciáriade Carlo Ginszburg.

Kenneth Frampton e as análises crítica da arquitetura[3]

Outro autor selecionado para este recorte da pesquisa é o inglês Kenneth Frampton autor de *Modern Architecture and the Critical Present* (1980),*Studies in Tectonic Culture*(1995), *American Masterworks* (1995), Le Corbusier (2001),*Labour, Work and Architecture* (2005), uma edição revisada de *Modern Architecture: A Critical History*(2007), entre outras.

Este autor se apoia na obra de Hannah Arendt e na de Paul Ricoeur para escrever o ensaio "*Towards a critical regionalism*" texto que anuncia o conceito de regionalismo crítico e, posteriormente, o livro *Studies in Tectonic Culture* (1995) em que funde dois aspectos: o da resistência de culturas tradicionais ao processo de globalização, e a afirmação da materialidade da arquitetura, na tectônica. Frampton diz que,depois de ler Arendt, identificou que há uma oposição entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, em que o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem.

Entretanto, é no *Modern Architecture: A Critical History* que se encontram análises críticas de alguns teatros, tal como o Teatro do Werkbund, que seria a última formulação da estética "forma-força" de Van de Velde, construído em 1914. Considera que Auguste e Gustave Perret desenvolveram um estilo peculiar ao vencer a disputa com Van de Velde ao projetar o *Théâtre Champs Elysées*

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

com três auditórios em pavimentos distintos. Ainda sobre outro teatro dos irmãos Perret, o Teatro da *Exposition des Arts Décoratifs e Industriels*, o historiador louva a engenhosidade estrutural do arquiteto, mas desaprova a solução da fachada.

Como a maior parte dos historiadores que se debruça sobre a arquitetura teatral, Frampton examina o *TotalTheater*. No capítulo referente à "Nova Objetividade: Alemanha, Holanda, Suíça, 1923-33", considera o projeto, elaborado para Erwin Piscator, como a obra que mais insere Gropius no movimento *Neue Sachlichkeit*.

A análise de Frampton sobre o *Totaltheater* é bem detalhada a partir das plantas e maquetes, além das declarações do próprio Gropius, e demonstra o entusiasmo do historiador pela concepção e pela adaptabilidade desse edifício teatral em que o auditório conversível também estava equipado com um palco periférico no qual a ação podia transcorrer ao redor do público. Opinião contrária é expressa na análise do projeto para o concurso do Teatro Soviético de Kharkov de 1931, submetido pelo japonês Kavakita, que ele critica principalmente por não ser uma proposta construtivista e nem tampouco seguir as tradições japonesas.

Jean-Louis Cohen e as análises mais contemporâneas[4]

*Este autor, diferente de Tafuri e de Frampton, historiadores que ora louvam ora criticam o Movimento Moderno, adota uma postura mais plural,*dedicando atenção também às arquiteturas da África, Ásia e América Latina além das arquiteturas dos mestres da moder-

4 Jean-Louis Cohen Paris (1949), lecionou na Universidade Paris VIII e ocupa a cátedra Sheldon H. Solow na Universidade de Nova York. Criador do museu e centro de pesquisas Cité de l'Architecture. Publicou numerosos artigos e livros, como os importantes The Lost Vanguard: Russian Modernist Architecture 1922-1932 (2007), Architecture en Uniforme: Projeter et construire pour la Seconde Guerre Mondiale (2011) e The Future of Architecture Since 1889 (2011) e Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes (2013).

nidade, ampliando as análises para obras bem contemporâneas. Cohen aborda tanto projetos e edifícios construídos quanto a produção teórica dos arquitetos, partindo de 1889 até o século XXI.

No âmbito da arquitetura teatral, Cohen analisa o *Palau de la Musica Catalana* (1905-1908) de Llouis Domenech i Montaner, louvando a estrutura de ferro, as largas aberturas com vitrais e a criatividade do arquiteto que ele confronta com a de Gaudi (Cohen, 2011, p.39). Investiga com maior detalhe o *Théatre des Champs Elysées* de Auguste Perret inclusive a solução estrutural para abrigar os três auditórios em diferentes pisos, afirmando que este arquiteto foi o mais radical ao explorar o potencial do concreto armado (Cohen, 2011, p.50). No capítulo em que trata das inovações norte-americanas, faz rápidas considerações sobre o *Auditorium Building* (1886-1889) de Adler e Sullivan, construído no interior de um prédio de escritórios e hotel em Chicago (Cohen, 2011, p.57).

Cohen cita sem, contudo, analisar a Escola de Ginástica Rítmica em Hellerau do arquiteto Heinrich Tessenow (Cohen, 2011, p.93), porém, no capítulo sobre o Expressionismo alemão e holandês, investiga o *Grosses Schauspielhaus* deHans Poelzig, que considera como um contraponto às propostas de transparência da arquitetura de Bruno Taut.Porém, ao se debruçar sobre algumas propostas da Bauhaus, não investiga o projeto do *Totaltheater* do Gropius (Cohen, 2011, p.114 e 156).

Este historiador afirma que o poliedro dourado da *Philarmonie* de Berlin, projetada por Hans Scharoun (1956-1963), com seus *foyers* e camarotes suspensos, revolucionou a concepção de espaços para a música, mas, que foi a Opera de Sidney de Jorn Utzon o marco do início do fenômeno mundial de construir edifícios culturais como atração urbana (Cohen, 2011, p.377).

Após os fichamentos sobre as obras de historiadores da arquitetura, verificou-se que a abordagem da arquitetura especificamente destinada às artes cênicas e à música não é muito

analisada, sendo constatado que, mais recentemente, são teóricos e historiadores do teatro que investigam os espaços teatrais.

Em contraponto, alguns historiadores do teatro analisam o espaço para a performance na contemporaneidade, tais como Iain Mackintosh (1993) e Gay Mcauley (1999), cujas obras são bem-conceituadas, em especial no mundo anglo-saxão. Entretanto, dentro do escopo teórico metodológico da pesquisa, foram selecionados outros três teóricos do teatro que têm raízes neomarxistas e se destacam na historiografia da arquitetura teatral do século XX. O primeiro é Marvin Carlson, que escreveu *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture* (1989) e que esteve presente em quatro Congressos na Unirio, quando pronunciou conferências sobre *The Changing Places of Performance* e *An Iconic History of the Monumental Theatre* (2012; 2017 e 2022), atualizando os conceitos sobre a arquitetura teatral até o século XXI, além de ter publicado *The Theatre of the French Revolution* (1966) sobre os teatros edificados no final do XVIII e início do XIX na França. Em seguida, investiga-se David Wiles e sua obra *A Short History of Western Performance Space* (2003). No entanto, um dos estudos históricos mais recentes e aprofundados sobre a arquitetura teatral é o de Dorita Hannah, intitulado *Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde* (2018).

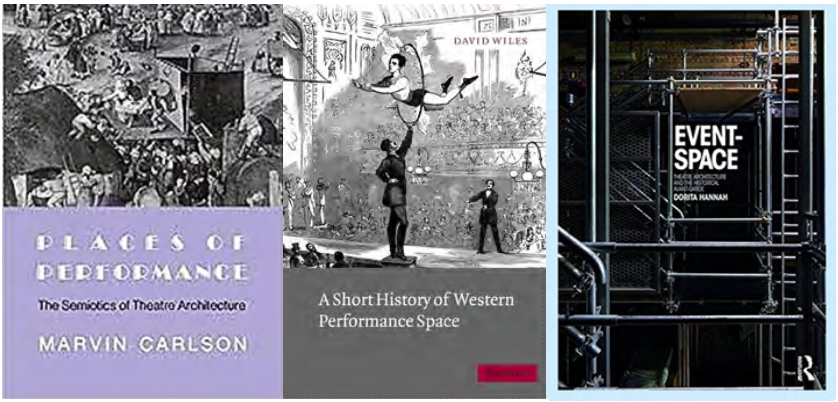


Figura 4.2 – Capas de obras de historiadores do Teatro que foram anali-

sadas. Reproduzidas por Evelyn Lima, 2021.

Marvin Carlson e a história dos espaços teatrais à luz da semiologia[5]

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

Utilizando metodologias emprestadas dos teóricos da cidade como Lewis Munford e Kevin Lynch, além de outros semiólogos, no capítulo "*The Urban Hub*" ele investiga o impacto do edifício teatral em complexos desde a antiguidade greco-romana, a partir da *Aesthetics* de Hegel, analisando posteriormente o "teatro-monumento" em várias cidades europeias, incluindo o Teatro de Manaus e a Ópera de Sidney. É bastante atual a reflexão de Carlson sobre os impactos urbanísticos do projeto da Ópera Bastille, do complexo cultural do Lincoln Center em Nova York, e do *National Theatre* no *Southbank* de Londres. Ele critica os complexos de vários teatros em um único empreendimento cultural reconhecendo que o antigo lugar do "príncipe" renascentista foi substituído, nesses empreendimentos, pelos interesses econômicos daqueles que usam o teatro e a cultura como um símbolo de

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

valorização imobiliária do entorno, a exemplo do também investigado do complexo do *Barbican Centre* de Londres.

No primeiro capítulo, intitulado "*The City as Theatre*", Carlson investiga a semiótica de espaços utilizados para as representações que transformam a cidade no próprio teatro. Tomando como referência as entradas reais e o teatro medieval, espetáculos que ocorriam no espaço público, o autor discute o espaço urbano, a arquitetura teatral e o "espaço encontrado" dos principais diretores do século XX. Ele destaca, entre outras, as montagens de Max Reinhardt que, em 1920, dirigiu o drama medieval *Everyman*, encenado na praça diante da catedral de Salzburg e, nos anos 1930, montou as peças shakespearianas "Sonho de uma noite de verão" em uma floresta e "o Mercador de Veneza", em uma praça veneziana, utilizando o conceito de Victor Hugo que defendia que o espaço é um "personagem silencioso" ou uma testemunha dos eventos, e que os melhores cenários seriam os próprios locais onde os eventos históricos ou dramatúrgicos teriam ocorrido.

Carlson demonstra, em suas conclusões, que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral.

A grande contribuição de Carlson para a historiografia da arquitetura teatral foi ter trazido à luz, ainda nos anos 1980, o deslocamento e o experimentalismo dos encenadores contemporâneos que - em que pesem os muitos concursos para arquitetura teatral ocorridos e os inúmeros projetos de teatros efetivamente construídos, inclusive no século XXI-, assumiram a decisão de encenar suas performances em antigas estruturas abandonadas, em florestas e desertos, em apartamentos e lanchonetes, ou mesmo na rua, ampliando a noção de espaço teatral para o conceito certeaudiano de "lugar praticado", como uma tática para transformar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo Estado. Em duas conferências que pronunciou no Rio de Janeiro, em 2012 e 2017, Carlson discutiu as transformações contemporâneas

ocorridas no espaço teatral, consistindo em "espaços encontrados" e *site-specifics,* exemplificados em análises de grupos teatrais de várias nacionalidades.

David Wiles e a investigação dos *found-spaces* na historiografia

Em 2003, David Wiles[6] publicou *A Short History of Western Performance Spaces*, no qual investiga edifícios teatrais desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, mas também os "espaços encontrados" como igrejas, ruas, bares e galerias que vieram a ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Apesar de Wiles não ser arquiteto, faz um levantamento histórico minucioso com base nos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (*La Production de L´espace*, 1974) e Michel Foucault, (*Des espaces autres*, 1967). Ao defender que o espaço tem função actante na performance, este teórico se apoia no conceito de Lefebvre que "o espaço é social e o objeto arquitetônico está inseparavelmente ligado ao público como sujeito" (Lefèbvre *apud* Wiles, 2003, 205).[7] Wiles discute diferentes espaços apropriados para o teatro em diferentes temporalidades e demonstra que as culturas ocidentais invariavelmente constroem espaços teatrais para enfatizar valores específicos, com objetivos sociopolíticos e religiosos. Uma das razões da escolha deste teórico como fonte primária é que Wiles enfatiza o contexto cultural no qual cada tipologia foi criada, ques-

6 David Wiles é Professor Emérito da University of Exeter, e membro do *Wolfson College* de Oxford. Integra o Grupo de Trabalho Historiografia do Teatro da *International Federation of Theatre Research*. Escreveu, entre outras obras,*Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning* (1997), no qual se dedica ao estudo do espaço teatral na antiguidade clássica, e *A Short History of Western Performance Space* (2003), investigando, em especial, a relação das configurações palco-plateia e os possíveis significados que estas configurações imprimem na tradição artística ocidental.

7 No original: 'space is social, and the architectural object is conjoined inseparably to the audience as subject'.

tão fundamental para a pesquisa proposta. Wiles divide seu estudo entre sete tipos de espaço: Sagrado, Processional, Público e Simpótico, seguidos por capítulos sobre "O Círculo cósmico", "A Caverna" e o capítulo final "o Espaço vazio" inteiramente dedicado a investigar os espaços teatrais do século XX. No que tange ao Movimento Moderno, o autor considera que "a arquitetura de teatros proposta foi um grande fracasso, pois os teatros eram flexíveis, versáteis e despidos de mensagens sociais, comprovando uma impossibilidade conceitual" (Wiles, 2003, 22).[8] Segundo ele, "*a machine à jouer*" confirmou-se tão quimérica quanto a *machine à vivre* de Le Corbusier (Wiles, 2003, 22). Ao observar a evolução das configurações teatrais a partir de Vitruvius, Wiles detalha sua revisão sobre o edifício teatral durante os períodos renascentista, neoclássico e romântico até o estabelecimento da caixa cênica do teatro à italiana com iluminação artificial e espectadores confortavelmente sentados, situação ainda presente em quase todos os teatros do *West End* londrino. A exemplo do diretor e teórico Mike Pearson, que defende espetáculos que reúnam "lugar, performance e público", Wiles também não aceita que "encenar" e "espaço" sejam entidades separadas e não acredita que um determinado espetáculo se mantenha o mesmo, como uma constante ontológica, independentemente de quando e onde é realizado. Wiles argumenta que o espaço da performance e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento pelo menos tão significativamente quanto vice-versa e critica os historiadores para os quais o espaço teatral é simplesmente uma moldura na qual a peça pode ser colocada e retirada sem alterar a experiência da performance. Ao atacar a história linear, o teórico defende, sobretudo, que o conhecimento do passado do edifício teatral pode dar maior flexibilidade aos encenadores, performers e espectadores libertando-os dos conceitos preestabelecidos, valorizando outros espaços

8 No original: 'Theatre Architecture turned out to be one of the modernism's greatest failures, flexible, versatile theatres stripped of social messages proving a conceptual impossibility.'

não especificamente concebidos para o teatro. Ao longo da obra, Wiles tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir doponto de vista do público. O processo metodológico de Wiles apresenta genealogias inovadoras de ideias inter-relacionadas que por vezes conduzem a uma compactação do tempo histórico de longa duração que confunde distinções culturais mas, como este artigo fez um recorte temporal para investigar especificamente o século XX, não houve observações conflitantes. Cabe ressaltar que, entre os historiadores de teatro, Wiles, assim como Carlson, destacam-se por defenderem que o espaço teatral é mais relevante para a História do Teatro do que o texto dramatúrgico apresentado em um palco italiano.

Três atitudes para o edifício teatral. A contribuição de Dorita Hannah[9]

A mais recente obra selecionada é a de Dorita Hannah,*Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*, em que a autora investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzschiana e transformando o *objectivel* deleuziano - como objeto-evento - em *abjeto*, a fim de propor novas formas de análise do espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.

9 Dorita Hannah é Professora Adjunta da Universiy of Tasmania (Australia). E autora de numerosos artigos e do livroEvent-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde (2019) 1872-2018 Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transformando o objectivel deleuziano - como objeto-evento - em abjeto, a fim de propor novas formas de espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.

Hannah identifica três atitudes em relação ao espaço para performance que surgiram entre 1872 e 1947, denominando-as "absoluta", "abstrata" e "abjeta", em correspondência ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo e considera que o edifício teatral tradicional do século XIX não mais se coaduna com as conquistas tecnológicas e que o espaço de uma performance não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento.

Utilizando a terminologia de Lefebvre para o conceito de Espaço Absoluto, a autora explora as paisagens atmosféricas dos cenógrafos Craig e Appia. Argumenta que a cena proposta por Craig ecoou nas propostas cenográficas de Appia que foram reinterpretadas no último quartel do século XX pelo Teatro de Imagens de Robert Wilson e pelo Espaço Vazio ou *Empty Space* (1965) - famoso livro de Peter Brook-, cujos efeitos podem ser observados no Teatro do *Bouffes du Nord* em Paris. Nesta categoria de espaço teatral, ela inclui o Teatro do Hellerau, ambientado por Appia em Dresden em 1911. No entanto, é no Espaço Abjeto que a autora, com base nos conceitos de Artaud e de Bataille que expressaram revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmoniosa com o corpo visceral e inconsciente, sinaliza o fracasso dos projetos utópicos, tanto na arquitetura quanto no teatro, posição também partilhada por Tafuri em *The Sphere and the Labyrinth* (1980).

Em síntese, a grande contribuição de Hannah para a historiografia da arquitetura teatral é ter criado classificações fundamentadas em sólidos estudos de filósofos e teóricos no sentido de possibilitar os três modelos espaciais para a performance, quais sejam o "Espaço Absoluto", de Craig e Appia; o "Espaço Abstrato", representado pelo *Totaltheater* de Gropius e o "Espaço Abjeto", inspirado por Artaud e Bataille, o que resulta em análises inusitadas de teatros contemporâneos.

Hannah defende uma arquitetura de teatro mais efêmera, objetivando um caráter 'acontecimental', enfatizando que

atualmente a arquitetura é mais visceral, mais sensorial. Ela também identifica o uso desse "Espaço-Abjeto" no projeto do *Le FresnoyStudio National des Arts Contemporains*, de Tschumi (1996), igualmente defensor do espaço-evento, entre os vários outros exemplos que ela analisa, como o Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito em São Paulo, o Centro Cultural Humanidade 2012, projetado por Carla Juaçaba em parceria com a cenógrafa Bia Lessa, e o *Hannah Playhouse* em Wellington, na Nova Zelândia, projetado por James Beard, exemplos que transformaram o lugar teatral em "espaço-evento".

Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Além de Nietzsche, ela utiliza aportes teóricos de Lefebvre, Tafuri e Tschumi, no sentido de propor uma nova classificação para a história da arquitetura teatral.

Conclusões

Com base nos conceitos historiográficos de Certeau, este recorte da pesquisa objetivou analisar os processos metodológicos e ideológicos de três historiadores da arquitetura e três teóricos de teatro que se debruçaram de alguma forma sobre o tema, e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura de teatros moderna e contemporânea é ainda insipiente entre os historiadores da arquitetura. Confrontando as obras historiográficas investigadas, fica claro que o projeto para o *Totaltheater* idealizado por Gropius em 1927, com palcos transformáveis de acordo com os espetáculos encenados - porém nunca edificado -, é o mais investigado. Verificou-se que Frampton (1980) faz críticas elogiosas ao projeto, considerando que Gropius tinha em mente a técnica e o domínio da máquina para possibilitar aos encenadores diferentes tipos de espetáculo, integrando palco e plateia, o que era uma inovação na época. Mas Cohen não se debruça sobre este projeto.

Constatou-se também que, ao criticar o Movimento Moderno, Tafuri faz uma análise bastante negativa do *Totaltheater* afirmando que Piscator queria uma alternativa para o real quando pediu seu teatro mecanizado a Gropius.A posição negativa em relação a algumas obras do Movimento Moderno também é assumida pelos teóricos do teatro como Wiles e Hannah, o primeiro criticando a *machine à jouer* que retira o teatro do real, em vista de tantos mecanismos empregados, e Hannah que considera as obras analisadas neste período como exemplares do "Espaço Abstrato", desprovidas da dimensão humana e visceral do teatro.

Tanto Carlson, quanto Hannah analisam as novas possibilidades de "lugares" para performance que se afastam do tradicional edifício teatral. Carlson, com o aporte metodológico da semiologia, reconhece espaços alternativos para as artes performáticas ao lado de grandes complexos de teatros, para os quais se mostra bastante crítico. Hannah avaliou positivamente alguns edifícios que classificou como "Espaço Abjeto", por permitirem associar-se ao *espaço-evento* para abrigar o espetáculo e a *performance* na contemporaneidade.

A partir da edição inglesa de *Progetto e Utopia* (1973), abordando a história da arquitetura em geral, Tafuri afirma que o argumento do historiador pode agora ser desenvolvido com base na análise e documentação, e não apenas em "princípios", e defende um campo de pesquisas complexo, em que o historiador precisa discordar e provocar, e não apenas tratar os objetos e temas de modo sumário. Ele critica enfaticamente os mitos implementados sobre o funcionalismo nas primeiras histórias da arquitetura do século XX, assim como a crítica operativa de autores como Bruno Zevi e Leonardo Benevolo.

Apesar de Tafuri e Frampton analisarem alguns projetos de edifícios teatrais do Movimento Moderno, verificou-se a ausência de referências à arquitetura de teatros na segunda metade do século XX, momento em que a história do teatro apresentou uma radical revisão com o advento da encenação em "espaços

encontrados". Cohen analisa um maior número, mas não se estende em análises da arquitetura teatral após a Ópera de Sidney. Em contrapartida, tais espaços foram bastante discutidos por Carlson - com base nos estudos da semiologia de Barthes e da psicologia ambiental de Lynch, por Wiles, fundamentado em Lefebvre e Foucault, e por Hannah, apoiada em conceitos de Nietzsche e Tschumi.

Referências bibliográficas

Carlson, Marvin. 2012. "The Changing Places of Performance". Conferência pronunciada no Second International Conference Architecture, Theatre and Culture na Unirio em agosto 2012.

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

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

Certeau, Michel de. 1982 [1975]. "A operação historiográfica" in *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, p. 56-108.

Certeau, Michel de. 1998 [1980]. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer, Petrópolis: Vozes.

Frampton, Kenneth. 2007 [1980] *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson.

Hannah, Dorita. 2019. *Event-Space*. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde. Londres e Nova York: Routledge.

Lima, Evelyn F. W. 2020. Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente. *Art Cultura* (UFU), v. 22, p. 48-74.

Lima, Evelyn F.W et al. 2017. Documentário *Arquitetura Teatral Contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO/CAU/RJ.

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

Mcauley, Gay. 1999. *Space in Performance*: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mackintosh, Iain. 1993. *Actor, Audience and Architecture*, *Theatre: Concepts*, Routledge, London,.

Pearson, Mike; Shanks, Michael. 2001. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge.

Tafuri, Manfredo. 1975. *Architettura e storiografia.* Una proposta di metodo. Arte Veneta XXIX. Trad. Luis Fabio Antonioli; revisão: Adalberto Retto e José Lira, p. 20. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.pdf. Acesso em 5 mar. 2020.

Tafuri, Manfredo. 1987 [1980]. "The Stage as 'Virtual City': From Fuchs to the Totaltheater", pp. 95-117.

Tafuri, Manfredo. 1969. "Per una critica dell'ideologia architettonica", *Contropiano, Materiali marxisti,* n. 1, p. 31-79, artigo analisado por MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica. *Scienza & Politica*. Vol. XXV, no 47, 2012, pp. 107-133.

Tafuri, Manfredo. 1973. *Progetto e utopia*: architettura e sviluppo capitalístico. Bari: Laterza.

Tafuri, Manfredo. 1987. *The Sphere and the Labyrinth* – Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970's. London (UK) Cambridge (USA): MIT Press.

Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.

5

DOIS PROJETOS PARA O THEATRO LYRICO DO RIO DE JANEIRO NOS ARQUIVOS DO NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO (NPD) DA FAUUFRJ

Niuxa Dias Drago

Este artigo visa apresentar e analisar dois projetos que formam o dossiê "Theatro Lyrico", pertencente ao Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Os projetos foram guardados pelo Museu D. João VI da Escola Nacional de Bellas Artes e são oriundos de um concurso promovido pelo Ministério do Império Brasileiro em 1857, com objetivo de selecionar o projeto de um Theatro Lyrico a ser construído no Campo da Aclamação, antigo Campo de Santana. Este teatro substituiria o Teatro Lírico Fluminense, um teatro provisório que fora construído em 1852, em virtude de um dos incêndios ocorridos no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara. Os projetos no acervo do NPD, ambos anotados em italiano, não foram analisados pela comissão julgadora, e nem devolvidos aos autores ou portadores, pelo que se acredita que não chegaram ao Brasil no prazo estabelecido pelo edital. De alguma forma, isso contribuiu para que fossem, hoje, alguns dos poucos documentos sobre o certame, uma vez que os demais foram evolvidos a seus autores e, o projeto selecionado, jamais construído.

As Condições do Concurso – os objetivos e o sítio

O Ministério do Império Brasileiro lançou, em 12 de novembro de 1857, um edital de seleção de projeto para "construção do edifício de um teatro que se projeta levantar na Praça da Aclamação" (Jornal do Commercio, 13/11/1857, p. 1). Neste que foi, provavelmente, o primeiro concurso público de arquitetura do Brasil, o programa, estabelecido em acordo entre o Ministro Pedro de Araújo Lima, o Marquês de Olinda, e a Academia de Bellas-Artes, responsável pelo julgamento dos projetos, compunha-se de 23 artigos, dentre os quais destacam-se algumas exigências. O teatro a ser construído deveria ocupar um lote de 435 x 600 palmos (95,7m x 132m) em local que estava identificado numa planta a ser entregue aos interessados, mas que é imprecisamente descrito no edital. Tal fato foi responsável pela desclassificação de nada menos que 18 dos projetos concorrentes. O lote, ao que parece, estava dentro da quadra entre o morro do Senado e o Campo, porque previam-se algu-

mas desapropriações para a construção, mas mantinham-se, em ambas as laterais da quadra, construções pré-existentes, motivo pelo qual os autores deveriam prever ruas laterais dando a estas casas e, por conseguinte, observar a não ocupação integral da largura do lote, para que não "desaparecessem as fachadas laterais", conforme acusa a ata de resultado do concurso.

Além de abrigar a Câmara Municipal, o Senado Nacional e o Museu Real, o Campo da Aclamação abrigara o antigo Palacete, construído em 1818, para a Coroação de D. João VI como soberano do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e que serviu mais tarde para a Aclamação de D. Pedro I (1822) e para seu juramento à Constituição de 1824 (Sisson, 2008, p. 53). Incendiado em 1841, o Palacete dava frente para o Campo, podendo essa implantação ter sido motivadora de uma das exigências do edital, que era o de servir o edifício do novo teatro a "óperas lyricas, bailados, pantomimas e festas públicas".

Além de edifício de espetáculos, devia ainda acomodar, de forma permanente, companhias de canto e dança, o que pressupunha um número de salas de ensaio, depósitos e todas as exigências de um teatro nacional, a ser mantido permanentemente às espensas do Império, o que justificou muitas discussões registradas nos anais do Senado Nacional, entre os defensores do Teatro como empreendimento civilizatório e os defensores da Igreja como instituição que mais merecia a aplicação dessas vultosas somas pelo Estado Imperial.[10]

Outras exigências do edital são que o teatro deveria abrigar maquinária moderna, iluminação à gás e ser adaptado ao clima, adotando "meios de purificar o ar da sala e de o refrescar" (art. 7º). Deveria ter sistema de prevenção contra incêndios e sala de

10 Nos anos de 1857 até 1859, registram-se discussões em torno da Concessão da exploração de loterias para a construção do Theatro Lyrico e manutenção das Companhias Teatrais e para reforma das diversas igrejas da cidade. (Anais do Senado do Império do Brasil – volumes disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional)

até 90 palmos de diâmetro (20,6 metros) com 5 ordens de camarotes, ou seja, uma a mais do que no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara (Lima et Cardoso, 2010, p. 82). O número de espectadores não é assinalado, mas, pelas dimensões exigidas para a sala, estimamos entre 1200 e 1500 espectadores acomodados entre plateia e camarotes. O tamanho da sala demonstra um teatro compatível com o tamanho do Theatro de São Pedro e o lote total, bem mais largo, deixa entrever que deveria permanecer largamente desocupado para dar visibilidade às fachadas laterais, conforme resultado esperado pela Comissão Julgadora. Dever-se-ia prever um camarim Imperial no fundo da sala e um camarote para a Família Imperial junto ao proscênio, ambos com entrada exclusiva, "sala de repouso, casa para o serviço de chá e refresco, e as dependências necessárias" (art. 9º). O objeto deste último artigo é uma das chaves que permitem identificar os projetos hoje existentes no NPD como frutos do edital de 1857.

Esse programa vasto e significativo de exibição do Poder Imperial junto a eventos públicos, busca integrar o espaço interno do teatro ao espaço público da então chamada "Praça da Aclamação" e reforça a vocação do Campo como o grande espaço representativo do Brasil Monárquico.

> [...] o Campo de Santana, enquanto centro institucional, atuou dentro de uma escala mais ampla do que a do espaço urbano, já que, na medida em que ali se concentraram sedes de órgãos governamentais de maior significação nacional, ele pode ser considerado um centro para a nação como um todo. (Sisson, 2008, p. 77-79)

O edital prevê também o uso de granito cinzento, ferro e "mármores artificiais" e alerta que não seriam admitidas "cópias ou imitações servis de outros teatros" (art.4º). Para a preparação do material, que deveria incluir planta térrea, planta da primeira ordem e planta da segunda ordem de camarotes, fachada frontal, fachada posterior e fachada lateral (exigindo-se que o edifício

fosse composto a partir de eixo de simetria longitudinal), corte longitudinal e corte transversal (ambos passando pelo centro da sala), num total de 08 pranchas em escala 1/100 – com possíveis desenhos de detalhes e memorial descritivo – os concorrentes tinham 9 meses. Dois meses adicionais foram concedidos para projetos remetidos desde o exterior. Os concorrentes deviam identificar-se por anagrama ou sinal e remeter em envelope fechado a identidade real, que só foi aberta para aqueles projetos premiados, o que não nos permite saber quem são os autores dos projetos existentes hoje no NPD.

O Resultado do Concurso e o que era de "uso no país"

Em 23 de março de 1859, o Jornal do Commercio publica o Termo de Julgamento dos 28 projetos recebidos. O resultado da seleção classificou 3 projetos, identificando seus autores: o 1º lugar foi concedido ao arquiteto alemão radicado no Brasil Gustav Waehneldt[11] (sob amagrama "suum cuique"), o 2º lugar a William Jonh Green e Louis De Ville (sob anagrama "Urbis decori, civium usui"), arquitetos sediados em Londres, e o 3º lugar a Samuel Sloan[12] (sob anagrama "Giocondo"), arquiteto da Filadélfia. O resultado avaliou outros sete projetos não classificados e justificou a desclassificação dos demais dezoito projetos apresentados, por

11 Karl Friederich Gustav Waehneldt (1830-1873) arquiteto prussiano radicado no Brasil, autor das casas do Barão de Nova Friburgo, entre elas o Palácio do Catete, e um dos autores do primeiro edifício da estação da Estrada de Ferro Central do Brasil.

12 Ao contrário da dupla de arquitetos que conquistou o segundo lugar, um irlandês e um francês sobre os quais não é possível encontrar muitas informações, Samuel Sloan (1815-1884), que conquistou o terceiro lugar no concurso, é um dos mais importantes arquitetos norte-americanos de meados do século XIX, profícuo como projetista e escritor de livros sobre arquitetura. Autor de diversas igrejas, bancos e residências, tornou-se o primeiro arquiteto especialista em hospital para alienados nos Estados Unidos.

não se adequarem ao artigo 1º do edital, referente a dimensões e implantação do teatro.

O projeto de John Green & De Ville é preterido principalmente porque a sala em ferradura tem "o proscênio muito apertado". Na parte construtiva, "exige um subterrâneo de 42 palmos de escavação", o que é considerado pelo juri "dificílimo de construir e conservar no Rio de Janeiro". Além disso, como comentado em diversos outros projetos não classificados, "as fachadas são em demasia sobrecarregadas de ornatos e estátuas". Já o projeto de Samuel Sloan, além da fachada com "numerosos ornatos (...) dispendiosos" teve, como principal defeito, segundo o juri, "camarotes da 3ª e 5ª ordem sem divisões e com bancada geral, contra os usos do país". Nos comentários dos demais sete projetos, repetem-se as observações de exagero decorativo e dispendioso nas fachadas, e da existência de assentos em arquibancada ou sem separação nos camarotes, o que iria contra os costumes dos teatros da corte brasileira. Considerando-se o costume europeu de usar arquibancada nas ordens superiores ou acima do camarote real[13], e o crescente interesse de valorizar a visibilidade da cena que breve teria como resposta a sala em leque com inclinação pronunciada desenvolvida por Gottfried Semper e Richard Wagner em Bayreuth (1872-76), não é de admirar que o primeiro prêmio tenha sido conquistado por um arquiteto radicado no Brasil e ciente dos "usos do país".

13 Consultando os teatros de meados do século XIX na plataforma https://www.theatre-architecture.eu/ podemos perceber que o uso de arquibancadas no "paraíso", ou última ordem, era comum a praticamente todos os teatros franceses. Na Ópera de Viena, resultado de um concurso aberto no mesmo ano do concurso para o teatro brasileiro, as arquibancadas ocupam a 4ª e a 5ª ordens. No Teatro Imperial de São Petersburgo, reformado em 1856, está presente em todas as ordens acima do camarote Imperial, ocupando toda a parte central da curva da sala, assim como no Teatro Sólis de Montevideo, inaugurado em 1856, um ano antes do lançamento do edital brasileiro.

Dentre os projetos comentados, porém não classificados e que, portanto, não tiveram autoria revelada, é digna de nota a ousadia do autor do projeto de número 21, um teatro inteiramente projetado em ferro, sobre o qual o juri comenta: "Esta construção não tem o abono da experiência, e parece que nem foi ensaiada em parte alguma: entende a comissão que não deverá o Brasil fazer à sua custa a experiência". Observa-se que, para "evitar cópia servil", alguns elementos inovadores provavelmente se apresentaram no certame. Embora composto apenas de dois projetos, o acervo do NPD felizmente representa duas opções bem distintas de composição arquitetônica, como veremos adiante.

À exceção dos três classificados, nenhum dos projetos teve sua autoria revelada, sendo identificados apenas por seus anagramas e números de inscrição. Entre os dezoito desclassificados, o de número 9, "ver non semper floret", elaborado pelo arquiteto alemão Gottfried Semper, foi analisado por Michael Gnehm (2017) a partir dos documentos dos arquivos da ETH de Zurich. O autor destaca a importância simbólica do novo teatro lírico que seria construído no Campo de Santana, pois representaria, simultaneamente, o Real Teatro S. Pedro, como palco do pacto do Império com a Constituição, e o Palacete da Aclamação de D. Pedro I, que ocupara o sítio agora destinado ao teatro.

A única restrição apontada pelo juri ao projeto vencedor é a de que "a comissão o estimaria mais se não tivesse a fachada cilíndrica". Porém, ao observarmos a foto da maquete do teatro de Waehneldt (figura 1), percebemos que trata-se apenas da parte superior e recuada da fachada frontal. Porém, esta leve sugestão da curva da sala já é considerada nociva à imagem de dignidade do edifício, além de introduzir uma assimetria na composição. Ao contrário, para Semper, a fachada cilíndrica era

> [...] a quintessencia da expressão arquitetônica de uma assembleia pública reunida em círculos ao redor de um evento, fosse ele na rua ou, no caso, num teatro. Assim, a

> característica preeminente da ideia de teatro de Semper era o público comum. (Gnehm, 2017, 154).

Para Gnehm, apesar de todos os recursos modernos exigidos no edital, a questão arquitetônica que pesou na seleção foi a adequabilidade de coadunar aspectos do "tipo palacete" e do "tipo teatro", o que tornava relevantes elementos externos como as loggias, o balcão do Imperador e as fachadas cilíndricas que caracterizaram os teatros da segunda metade do século XIX, em especial os projetos do próprio Semper para Dresden e Munique. A expressão volumétrica de uma assembléia não correspondia ao desejo da comissão julgadora, como comprovam o comentário ao projeto vencedor e a imagem do segundo colocado, um edifício de volumetria rígidamente simétrica e retilínea onde sequer a caixa do palco insinua algum desequilíbrio.

Documentação do Concurso no NPD-FAU-UFRJ

Os desenhos do concurso foram expostos por uma semana na Escola Imperial de Bellas Artes e devolvidos aos remetentes ou portadores sem que os envelopes de identificação de autoria fossem abertos (exceto para os três premiados). Apresentamos adiante dois projetos realizados para o certame, mas não avaliados pela comissão julgadora, provavelmente por terem sido remetidos fora do prazo. Estes projetos foram guardados no acervo do Museu D. João VI da Escola de Bellas Artes e hoje estão sob os cuidados do Núcleo de Documentação e Pesquisa da FAUUFRJ. Identificados sob os anagramas "Astrea" e "Tiber Albus", os desenhos têm notações e memoriais em italiano, e não constam entre os 28 projetos recebidos e analisados pela comissão. Apesar disso, é possível asseverar, tanto pela procedência quanto pelas características, que os projetos se destinavam a cumprir aspectos técnicos e simbólicos exigidos pelo edital de 1857.

Os desenhos se encontram cortados, o que dá a entender que detalhes ou legendas foram desmembrados das pranchas originais, possivelmente para alguma exposição realizada nesses 160

anos. Eles foram consultados em 19 de novembro de 2019, antes do incêndio que se iniciou na Procuradoria da UFRJ e atingiu as dependências do NPD, afetando parte do seu acervo e fechando-o à consulta. Os desenhos foram feitos em tinta sobre papel canson e têm em média 1,5 metros de largura, o que impediu um registro fotográfico ideal.

O conjunto referente ao projeto "Astrea" é formado por um memorial de dez páginas em italiano - sendo uma das páginas composta exclusivamente pela enumeração dos desenhos que fazem parte do projeto - e nove pranchas de desenhos. Pela enumeração do conteúdo apresentado no memorial, sabemos que ele era composto de 10 pranchas, e que o "corte em dupla escala para decoração da sala" não faz parte do conjunto entregue ao NPD da FAU, podendo estar ainda em posse do Museu D. João VI. Os demais 9 desenhos, hoje no NPD, incluem 3 plantas, 2 fachadas, 2 cortes e 2 desenhos que não chegamos a consultar: um para o pano de boca e um para a decoração do teto. O projeto é desenhado em tinta preta, fazendo uso de cores para indicar materiais e vãos: a alvenaria em corte é preenchida de rosa, os espaços abertos em planta - como alpendres e prismas - de anil, a madeira de amarelo alaranjado e as estruturas de ferro - como grades, parapeitos e mãos francesas - são desenhadas em tinta azul marinho. A legenda das plantas está danificada ou foi recortada, sendo possível apenas ler, parcialmente, a legenda do corte transversal à caixa cênica.

O conjunto referente ao projeto "Tiber Albus" que chegou ao NPD é bem menor, composto apenas de duas plantas, um corte, uma fachada e uma pracha composta pelo quadro de legendas e seis desenhos de detalhes - três de mecanismos de palco e três de balcões externo e internos. O desenho da fachada é aguado à nanquim e faz uso de sombras para reforçar a representação da curvatura, pois todo o edifício é um grande volume ovalado. No corte, perspectivado, também se faz uso de aguada e sombra, utilizando os mesmos códigos para designar os materiais – rosa para alvenaria em corte e amarelo alaranjado para madeira – as

estruturas de ferro, aqui, aparecem em linha preta vasada. O corte é acompanhado de 3 detalhes: a boca de cena, o pórtico de entrada do Imperador, e o pórtico de entrada ao café. Já as plantas se destacam por serem expresivamente mais coloridas. A alvenaria em corte aparece em preto sólido, dando peso aos desenhos. Todos os padrões de piso, das circulações e salões, são desenhados em tons de cinza ou amarelo e, nos halls e salões de gala, as texturas dos mármores azuis, verdes e avermelhados são desenhadas em cor sólida com sobreposição de tinta branca e marrom.

O autor de "Astrea" provavelmente teria sido eliminado do certame pois, também ele, ocupa integralmente o lote com a planta do seu teatro. A volumetria simples e as fachadas austeras, no entanto, teriam agradado ao juri. Sala e caixa cênica estão cobertas pelo mesmo telhado de duas águas, contribuindo para a estrita simetria do edifício. O pavimento térreo é cercado de um peristilo de arcadas que gera, sobre ele, uma galeria contínua ao redor do edifício, às vezes coberta, às vezes aberta, e acessível pelo pavimento do Camarote Imperial. As janelas e portas são simples, em arco no térreo, e com vergas retas no corpo superior. A fachada lateral, muito longa, se divide em módulos de janelas no ritmo 1-5-1-5-5-5-1-5-1, sendo os módulos de 1 e o módulo central de 5, alargados pela presença de colunas entre os vãos. No corpo central, que dá acesso às escadarias laterais, há colunas jônicas no térreo, às quais se sobrepõe colunas coríntias na galeria superior. Já as fachadas frontal e posterior se dividem no ritmo 7-1-7-1-7, sendo o módulo central de 7 aberturas coroado por frontão octaestilo, novamente com colunas coríntias sobrepostas às jônicas, conforme o costume neoclássico. No pórtico central da fachada principal concentra-se o conjunto de nichos e estátuas do edifício, com destaque para a quadriga guiada por um deus no topo do frontão.

As plantas mostram-se também estritamente simétricas, com as mesmas salas e serviços alocados em ambos os lados do eixo longitudinal que aglutina as salas do Imperador e representa seu poder organizador. Este eixo se inicia no *port-cochere* do pórtico principal, adentra o hall com 4 colunas que dá acesso às escadas,

espelhadas, exclusivas do Imperador. A opção por uma escada do tipo Imperial teria interrompido a simetria do percurso. A escada é flanqueada por dois prismas de iluminação que, possivelmente, seriam utilizados para lançar luz a vitrais que iluminariam a caixa de escada de pé-direito triplo. Atrás da caixa de escada, um acesso alternativo é formado por uma via para a carruagem Imperial que, entrando por uma lateral e saindo pela outra, atravessa o edifício longitudinalmente e poderia deixar o Imperador diretamente no interior do conjunto.

Subindo as escadas, a Família Imperial chegaria diretamente no nível de seu camarote (*ordine nobile*), sobre a primeira ordem de camarotes. Neste o Imperador teria acesso a seu camarote principal, no centro da curva da plateia, ou a um conjunto de 5 salões nobres – únicos que aparecem em planta com o desenho de piso delineado – com saída para a varanda sobre a fachada principal, de onde o Imperador pederia aparecer para a multidão na Praça da Aclamação.

Há duas caixas de escadas no fundo do palco, ligando ao pátio de serviço, duas caixas de escada em cada lateral – uma para servir às ordens de camarote inferiores e superiores à ordem nobre e outra para servir às salas anexas de ensaio e aos camarotes do proscenio - e três na parte frontal do teatro, sendo uma do Imperador e duas de serviço, uma de cada lado, próximas à circulação Imperial central. Há ainda as escadas curvas que ligam os níveis dos balcões e assistem à circulação direta da platéia que já se encontra dentro da sala de espetáculos. Isso demonstra que o autor dominava as hierarquias representadas no tipo teatral desenvolvido nos séculos XVIII e XIX e que precisavam ser expressas pelas circulações e setorização deste teatro. Ele inicia seu memorial apontando a necessidade desta distinção social:

> Em alguns países, especialmente na França, se introduziu um misto de arquibancadas e camarotes, alternando estes e aqueles de várias maneiras, mas o teatro é lugar para ver, e não apenas ver a produção que se representa,

> mas também as pessoas que formam a reunião, e estes o tanto mais distintamente quanto possível. É por isso que se conservou sempre na Itália este sistema, isto é, de uma plateia ou sala com várias ordens de camarotes uns sobre os outros. É realmente o mais belo dos sistemas que até agora conheci, porque uma classe de pessoas se distingue melhor das outras e porque os espectadores, especialmente o belo sexo, melhor mostra fazem assim de suas toalletes. Por isto escolhi adotar no meu projeto este sistema, porque para mim é o mais apropriado para uma Corte onde a pompa não é certamente inferior aos outros países da Europa.[14]

Chama a atenção neste projeto o esforço por esclarecer, tanto em memorial quanto em planta, as questões técnicas relacionadas ao conforto térmico da sala, à maquinária e recursos do palco e à iluminação. Embora a escala da planta não contemple detalhamento, o autor descreve no memorial o sistema utilizado nas termas romanas, que pode servir tanto para espalhar ar quente quanto ar fresco pela sala, através de condutos embutidos no piso.

---

14 No original: "In alcuni paese, specialmente nella Francia, s'introdusse poi un misto de gradinate e de palchi allenando queste i a quelle in varie fogge ma il teatro è luogo per vedere e non solo la produzione che vi si rappresenta ma eziandio le persone che ne formano la riunione, e queste quanto più se può distintamente è perciò se mi è lento il dire quelle che conservò sempre l'Italia il sistema cioè di una platea o sala con vari ordine di palchi uno sull'altro, i invero il più bello dei sistemi ché sin quel abbia veduti e perché meglio viene distinta una classe di persone dalle altra e perché più bella mostra fanno così di se gli spettatori ed in specie il gentil sesso che fa pompa di belle tolette. È per questo appunto che vollei adottare nel mio progetto questo sistema perché par me il più proprio ancora per una Corte dove il fasto non è certamente inferiore ad altre paese del Europa". Memorial do projeto Astrea, página 2. Manuscrito, não assinado, datado de Roma, 17/07/1858. Coleção Theatro Lyrico. NPD FAU-UFRJ. Consultado em 03/05/2021, durante os trabalhos de resgate do acervo afetado pelo incêndio da Procuradoria da UFRJ.

> [...] na parte inferior do piso desta sala, será feita uma taça de mármore levemente côncava sobre a qual cai uma torneira de água que, ao cair, desencadeia e gera os ventos que escapam pelos canos dos radiadores, saindo pelos muitos furos que serão colocados, conforme descrito, nos diversos ambientes.[15]

Na planta se pode identificar, colada à parede da sala de espetáculo, de ambos os lados, câmaras ovais com água ligadas a salas com forno de lenha. Ambas estão marcadas com o número 18 e, embora a legenda tenha se perdido, acreditamos que sejam as câmaras destinadas a gerar o ar quente ou fresco que entraria pelos dutos embutidos. Outros fornos, com a mesma legenda, aparecem aos lados da caixa cênica, onde dois reservatórios de água, desta vez não conectados aos fornos e marcados com a legenda "29" destinam-se ao combate a possíveis focos de incêndio, conforme descrito no memorial.[16]

Sobre a iluminação, o arquiteto apresenta sua visão técnica para justificar a ausência do lustre central, elemento tradicional das salas de espetáculo. Segundo ele, a luz distribuída em luminárias ao redor da última ordem torna a sala mais clara e não compete tanto com outros focos que se venham a criar em níveis mais baixos da sala.[17] Não especifica se o objetivo seria aumentar a visibilidade da sala (para que os espectadores se admirassem) ou

15 No original: "[…] quindi nel basso sul pavimento di questa camera si praticherà una tazza di marmo poco concava sulla quale si lascia cadere un rubinetto di acqua, la quale cadendo sprigiona e genera le venti da vanno a sfuggire per le condutture dei caloriferi sortendo per li molti fori da praticarsi come si disse nei diversi ambienti." (idem, p.5)

16 No memorial se lê: *"Due grande conserve di acqua sono al lato del palco scenico, le quale servono ad estinguere il fuoco in caso d'incendio, tenendo sempre le necessarie pompe"* (ibidem)

17 No memorial se lê: *"L'illuminazione della Sala del Teatro è disposta nell'ultim'ordine in giro, onde sia tolto l'incomodo del Lampadario nel mezzo, e perché rifletta più chiara e meno male sta la luce nel basso per l'incrociamento dei raggi luminosi."* (idem, p.8)

valorizar a iluminação do espetáculo, mas, possivelmente, acreditava que ambos os objetivos seriam alcançados.

A caixa cênica e o subsolo da plateia aparecem detalhados no corte transversal (figura 1) e na planta térrea (onde metade dos pisos da sala e do palco aparecem cortados para vermos sua estrutura em madeira). O proscênio é dotado de fosso para orquestra e caixa do ponto. Um engenhoso mecanismo de alavancas sustentado por dois eixos paralelos à boca de cena sob o piso da plateia pode inverter sua inclinação e torná-lo continuação do piso do palco. Assim, sala e palco tornam-se num único grande salão para bailes público, conforme requisitado no edital.

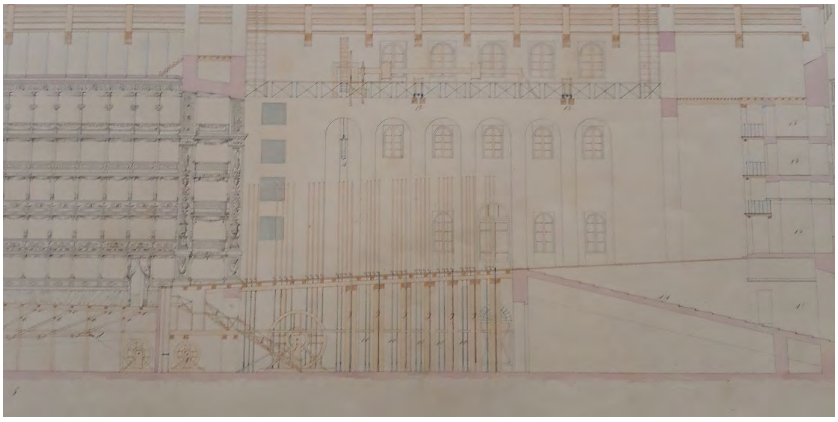


Figura 1 – Detalhe do corte transversal do projeto "Astrea", mostrando o subsolo da plateia e da caixa cênica. 1858. Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAUUFRJ, coleção Theatro Lyrico (foto Niuxa Drago)

A planta do palco permite visualizar os alçapões e os trilhos de traineis deslizantes. Pela profundidade do porão, e quantidade desigual de máquinas no subsolo e nas pontes superiores do palco, além da ausência de urdimento (vendo-se apenas duas pontes sobre o palco), entende-se que toda a troca de cenários, bem como a maior parte dos efeitos de aparição e desaparição vinha do "Inferno", ou seja, do porão. O peso, as roldanas e as duas pontes previstas na parte superior provavelmente eram utilizadas

apenas para efeitos de voo cênico, e para apoiar roldanas para alçar objetos desde o porão.

A cena ocupa apenas cerca de vinte metros (metade da profundidade do palco). A parte posterior da caixa é deixada para a movimentação de cena, prevendo-se corpo de baile e material de grandes produções cênicas. Uma *cordonata*, ou ponte inclinada com degraus rasos, leva dos pátios térreos posteriores ao centro do palco. Esta *cordonata*, assim como os pátios posteriores com baias e tanques de água, foram projetados para cavalos. Estes cavalos poderiam tanto ser animais de cena quanto utilizados nos bastidores, para alçar pesos puxando cordas *cordonata* abaixo. Ao contrário do que veremos no projeto "Tiber Albus", o autor não parece preocupado com a presença de uma cavalaria militar ou com a segurança do imperador.

Embora a legenda das plantas esteja perdida, entende-se que os quatro andares de saletas no fundo da caixa cênica são os camarins (num total de 48) e as salas abertas às fachadas laterais conformam os anexos requisitados paras companhias de canto e dança. Na parte posterior, sobre as entradas de serviço e atrás do pátio dos cavalos, duas grandes salas (as maiores do complexo), com saletas anexas, estão reservadas ao trabalho dos pintores cenógrafos.

Tiber Albus

O autor do projeto "Tiber Albus" seria, como o de "Astrea", desclassificado, pois o edifício apresentado ocupa uma área de aproximadamente 120 x 70 metros, deixando um afastamento de poucos metros até os limites do lote. Poder-se-ia dizer, a seu favor, que, não sendo a ocupação retangular, o afastamento seria maior nas quinas do terreno, mas já vimos que ao júri não agradaria a volumetria curva do edifício.

A planta, bastante original, é oval, atravessada por uma via em "curva parabólica" para passagem da carruagem Imperial, que

pode atravessar o térreo do edifício por trás da Escada Imperial, mesma solução vista em "Astrea". As fachadas em curva contínua são interrompidas, nos quatro lados, por pórticos retilíneos. Os pórticos das fachadas laterais, mais longas, são compostos de 12 colunas. Na verdade, 36 colunas, já que os pórticos se compõem das três ordens sobrepostas conforme o costume neoclássico: dórico, jônico e coríntio. Os pórticos são coroados por balaustrada com estátuas que cercam um grande terraço descoberto que contorna o telhado do núcleo central, correspondente à sala de espetáculos e caixa cênica. Já os pórticos posterior e principal são menores. O posterior compõe-se de 6 colunas em apenas uma ordem dórica, que sustenta uma varanda descoberta e dá entrada ao salão do café. O pórtico da fachada principal, para entrada do Imperador, é mais fechado, com um motivo de Arco Triunfal no primeiro pavimento e três arcos com esculturas de imperadores romanos entre eles no segundo pavimento. Este pórtico é encimado por uma escultura do imperador sob dossel com uma coroa no topo.

Com exceção do pórtico principal e da balaustrada superior, decorados com grandes esculturas, todo o restante da fachada é bastante simples, com arcadas vazadas no primeiro e segundo pavimentos e janelas de vergas retas no terceiro. A ornamentação se limita a pilastras das três ordens sobrepostas. Da mesma forma que o autor de "Astrea", o autor de "Tiber Albus" faz recurso das galerias ao redor de todo o perímetro do edifício para amenizar as temperaturas no interior do teatro. Ele não propõe nenhum tipo de sistema para forçar a calefação ou resfriamento mas, ao explicar a opção para o forro sala, busca coadunar duas vantagens do uso de treliças metálicas ao invés de vigas de madeira:

> Cobertura formada por treliças de ferro de duplo intertravamento com cavidade para armazenagem do ar, que troca de compartimento por meio de perfurações no

plano do forro formado por chapas de cobre, para evitar incêndios.[18]

Assim, o teto da sala está preparado para exaustão através de orifícios que levam para salão com arcadas abertas ao terraço, e toda a estrutura – treliças metálicas e forro de cobre – é resistente ao fogo. Por isso, também, o autor mantém a opção pelo lustre central, alimentado a gás que, como mostrado no único corte do projeto, possui tubo para exaustão e "Luminária a gás, formada com espelho queimado a raios oblíquos em padrão radial com tampo de vidro refletor e tubo de saída para exalações.[19]

A opção pela composição oval faz com que se criem salões trapezoidais e prismas e escadas triangulares, além de pátios (*cortilli*) de geometria irregular. O arquiteto acrescenta ainda salões arredondados e octogonais, numa sucessão de salas, escadas e corredores mais complexa do que a que vemos no "Astrea". Acrescente-se que o arquiteto se mostra mais preocupado com a segurança da Família Imperial, inserindo escadas e cômodos secretos que levam diretamente ao quartel militar de infantaria previsto para ocupar as salas ao lado do acesso Imperial, no térreo.

Também está previsto o acesso de cavalos, através de quatro *cordonatas*, duas ao subsolo da plateia e duas ao subsolo do palco, que se ligam ao quartel de infantaria. No único corte do projeto, a maquinária cênica não está representada, apesar da caixa de palco ser dotada de cinco andares de varandas. O único mecanismo desenhado é aquele que promove o alinhamento do piso da plateia com o piso do palco para os bailes populares, conforme previsto

18 No original: "Copertura formata a catene di ferro a doppio meccanismo con intercapedine per la conserva dell'aria, cambiando i compartimenti mediante trafori nel piano del soffitto formato di lamine di rame, per evitare gl'incendi" n. 23 do quadro de legendas do projeto "Tiber Albus", prancha CTL003. Coleção Theatro Lyrico. NPD FAU-UFRJ.

19 No original: "*Lumiera a gaz formate con specchio ustorio a raggi obliqui formati a raggera con piano di cristallo riflettente, e tubo di esite per l'esolazioni*" (legenda 22 da terceira prancha - quadro geral de legendas)

em edital. Neste caso, o mecanismo é composto de um grande eixo rosqueado, que, se "desatarrachado", eleva o piso da plateia:

> Mecanismo formado por um parafuso móvel e uma porca fixa dentro de um barril com raios para comunicar-se com o movimento uniforme dado pela roda dentada vertical movida a força muscular, para elevar o plano da plateia até o do palco nas festas populares.[20]

Na entrada monumental destinada à Família Imperial, onde se articulam salões de espelho com outros decorados com fontes, estátuas e jardins, chama a atenção a acanhada e íngreme escada em semicírculo e sem qualquer patamar, para cobrir toda a altura até o nível do camarote Imperial. Parecendo muito íngrime e estreita, a escada não faz jus ao cojunto dos espaços nobres do teatro, apesar de cumprir o requisito de originalidade, assim como a composição geral do conjunto.

A solução da sala de espetáculos respeita os "usos do país", com as cinco ordens compostas inteiramente por camarotes, mas é interessante que o autor insira duas salas de espetáculo menores, nas laterais, para a "filarmônica" e a "filodramática". Entendemos que ele altera os termos do edital, que previa companhias de canto (para o coral operístico) e de dança (para os espetáculos de balé) que, conforme entendeu o autor do projeto "Astrea", utilizariam o grande palco principal. O autor de "Tiber Albus" entende que os espetáculos de orquestra poderiam acontecer num teatro menor e, para manter a simetria do conjunto, também propõe um teatro dramático, com palco menor. Em ambos os casos, ele utiliza salas inspiradas no tetaro antigo: um "*Teatro ad uso degli antichi greci per la filarmonica*" e um "*Teatro ad uso degli antichi romani per la*

20 No original: "Meccanismo formato a vite mobile e madrevite fissa entro un barile con raggi aleve per communicare ad moto uniforme dato dalla mota dentata verticale mossa da forza musculare, per abiare el piano di platea all'altro del palco scenico nelle fete popolari" (legenda 19 da terceira prancha - quadro geral de legendas)

filodrammatica" (figura 3). Nestes dois teatros laterais, embora se diferenciem a profundidade do palco e a curvatura da sala (que é semicircular na "romana" e achatada na "grega"), importa notar que desaparecem as ordens de camarotes e a plateia se senta no semicírculo da *orchestra* ou em arquibancadas dispostas ao redor – com exceção do Imperador que tem um camarote simples, no centro, ao alto da arquibancada. O arquiteto, embora cumprindo o exigido para a sala principal, busca introduzir salas mais íntimas onde se desfaz a pompa e se ameniza a hierarquia.

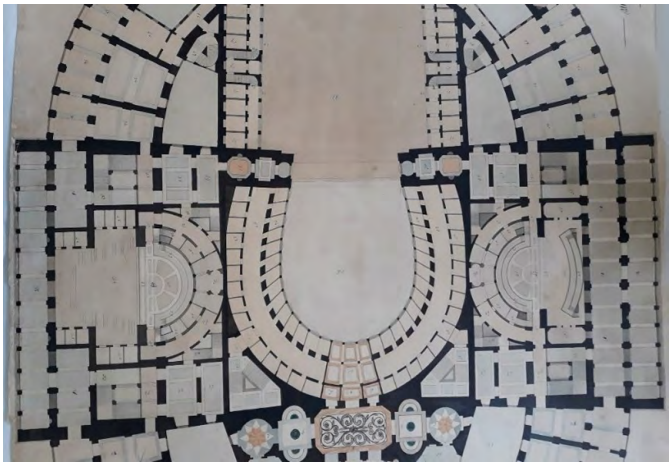


Figura 2 – Projeto "Tiber Albus", detalhe da planta no nível da ordem nobre, mostrando a sala principal e as slas reservadas aos espetáuclos da filarmônica e da filodramática. 1858. Fonte: Nucleo de Pesquisa e Documentação da FAU-UFRJ, coleção Theatro Lyrico (foto Priscilla Peixoto)

Há apenas três desenhos de detalhes que representam os mecanismos do palco. Um deles mostra meia-planta do palco com a disposição dos trilhos para deslize dos traineis ou pernas (*quinte*), permitindo perceber o efeito da perspectiva, com a distância entre os trilhos diminuindo e a quantidade de trilhos em cada grupo aumentando conforme andamos ao fundo do palco. Um segundo detalhe, muito simples, mostra, em planta, como as rodinhas dos traineis se encaixam nos trilhos metálicos. O terceiro detalhe é mais interessante, porque mostra, em alçado, como se

dá o movimento dos trainéis com o giro de uma alavanca que se instala nos bastidores, na lateral do palco. O mecanismo faz os trilhos se inclinarem para dentro ou para fora do palco, provocando o suave deslize dos traineis para dentro ou fora de cena.

Ao contrário de "Astrea", projeto em que o autor busca demonstrar conhecimento das técnicas de palco e instalações para teatro, o autor de "Tiber Albus" parece ter apostado mais na originalidade da arquitetura do edifício, propondo uma composição circular onde se concentram três salas de teatro, e levando ao pé da letra a necessidade de não copiar qualquer teatro já existente.

Conclusões

Como tipo representativo da cultura europeia, o edifício teatral foi também "*el espacio de representación social, lugar y señal de la incorporación e implementación del proyecto transversal de la modernidad occidental*". (Díaz, 2019, p.19) Apesar de o Theatro Lyrico nunca ter sido edificado, a análise destes documentos aborda aspectos relevantes para se compreender as ideias sobre o edifício teatral no Brasil de meados do XIX.

Quando o Teatro de São Carlos fora construído em Lisboa, no final do século XVIII, a nobreza portuguesa buscava responder às ameças jacobinas compartilhando seu espaço com a burguesia. No grande teatro da capital portuguesa, "o acesso 'das várias classes sociais sem desdouro da nobreza nem acanhamento dos que a ela não pertenciam' foi um dos meios encontrados pela Intendência de polícia para tentar dominar as possíveis contestações políticas ao regime absolutista em solo português" (Meirelles, 2017, p.143).

Com o mesmo objetivo, D. João VI viera para o Brasil no contexto das guerras de independência da América espanhola e, conduzido o país pelos caminhos da cultura política absolutista, impediu que ele se juntasse aos vizinhos americanos na construção de suas independencias republicanas. As represntações da Corte foram instrumento importante na disseminação da cultura europeia absolutista e no sentimento de participação da sociedade

brasileira. Foi o teatro o espaço privilegiado para os eventos de aclamação da nobreza. Até a construção do Teatro S. João, e algumas vezes mesmo após esta, o Campo de Santana sediou essas representações, como o casamento da Princesa Maria Tereza, para o qual foi erigido um anfiteatro com palco central, camarotes, plateia e camarim real. (*idem*, p.191)

Em meados do século XIX, os conflitos entre o único Império das Américas e as diversas Repúblicas do continente já se iniciavam, ficando cada vez mais claro o isolamento em que caía o Brasil por sua estrutura sócio-política. No contexto interno, o governo Imperial sofria críticas por utilizar suas verbas para manter companhias teatrais estrangeiras, em especial italianas, em atuação na capital, e o concurso do teatro talvez tenha sido um último esforço por dotar o Rio de um espaço onde o Império Brasilerio pudesse representar a construção de uma identidade própria, herdeira da "cultura civilizatória europeia".

É claro o paradoxo entre a modernidade técnica, representada pela iluminação a gás, pela introdução de peças metálicas na estrutura dos telhados e nos mecanismos cênicos, e a rígida hierarquia que traduz os costumes de uma sociedade nobiliárquica e escravagista, aspectos que também explicam a ostensiva segurança que acompanha o séquito Imperial, em especial no projeto "Tiber Albus" (ainda em se considerando que o teatro fica junto ao campo de exercícios militares do Império).

Em relação à composição arquitetônica, interessa notar a distância que separa ambos os projetos, amarrados pelo eixo de simetria exigido em edital, mas com composições diversas. De uma Itália ainda em disputa, chegam propostas representativas daquela dicotomia encarnada pelo Grande Teatro de Ópera e exposta na análise de Gnehm: entre o modelo palaciano representado por "Astrea" e o modelo circular que refletia a assembléia, representado por "Tiber Albus", o juri preferiria o primeiro. Mas as crescentes dificuldades econômicas do Império, agravadas pelas Guerras do sul do continente, as crises do café e as epidemias

da segunda metade do século jogaram a prioridade da construção de um teatro para dentro da Primeria República, quando então as representações eram outras.

A abordagem de documentos como esses é o que fica para compreendermos as representações político culturais implícitas nos espaços espetaculares sonhados pelos arautos da cultura do Império.

Referências Bibliográficas

Díaz, Alberto Prado. 2019. "El Teatro en Sudamérica: la memoria cultural del capital en la consolidación de las ciudades del siglo XIX". In: *ARQUISUR – Asociación de Escuelas y Facultades Públicas de Arquitectura de América del Sur*. Campinas: Galoá. Available from: <https://proceedings.science/arquisur-2019/papers/el-teatro-en-sudamerica-la-memoria-cultural-del-capital-en-la-consolidacion-de-las-ciudades-del-siglo-xix-?lang=en>.

Gnehm, Michael. 2017. "Tropical Opulence: Tio de Janeir's Theatre Competition of 1857" In: *New Worlds:* Frontiers, Inclusion, Utopias. Edited by Claudia Mattos Avolese and Roberto Conduru, 146-164. São Paulo: Comité International de l'Histoire de l'Art, Comitê Brasileiro de História da Arte.

Lima, Evelyn Furquim Werneck; Cardoso, Ricardo José Brugger. 2010. *Arquitetura e Teatro. O edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa, FAPERJ.

Meirelles, Juliana Gesuelli. 2017. *Política e Cultura no governo de D. João VI*. Imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821). São Bernardo do Campo: Editora UFABC.

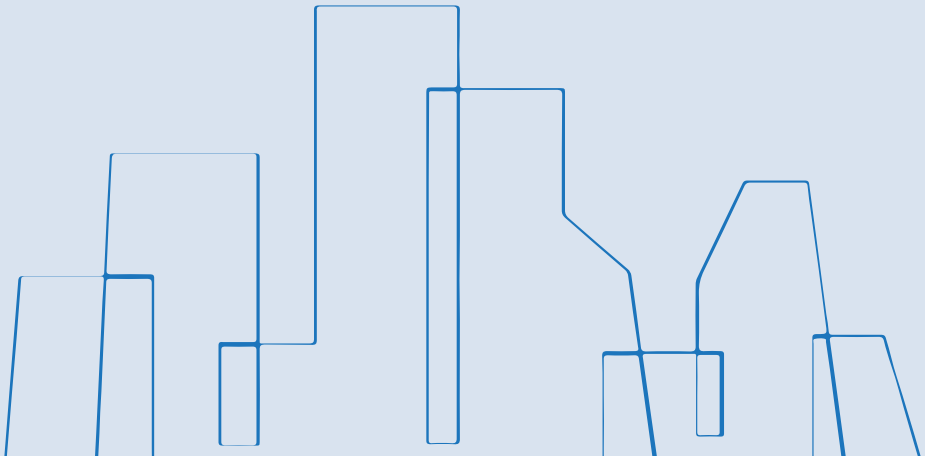
Schwarz, Lilia Moritz. 1998. *As Barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia das Letras.

Sisson, Rachel. 2008. *Espaço e Poder.* Os três centros do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arco.

6

A RESIDÊNCIA DE FLÁVIO DE CARVALHO: UMA OBRA DE ARTE VIVA

Carolina Lyra



Neste artigo, apresenta-se um estudo sobre a poética de Flávio de Carvalho (1899-1973), expressa no projeto para sua residência, bem comoas correspondências com as ideias propostas por Adolphe Appia para as artes do espaço publicadas em *A obra de arte viva*. A motivação para esta pesquisa foi a constatação de que ambos tenderam para a criação de espaços que evidenciam a sua *nudez* em favor da criação viva de cada subjetividade que habita. Ambos reclamam a destituição de máscaras, sejam elas os adornos criados para ocultar a matéria ou a vestimenta da moral.

Flávio de Carvalho, para o projeto da sua casa, criou um volume trapezoidal com duas portas idênticas com seis metros de altura, espelhadas, formando frente e fundo deste volume que agrega duas varandas laterais e um conjunto simétrico de cômodos. Uma planta que, segundo ele, foi criada para sua "maneira pessoal de viver", pois a arquitetura seria "sempre uma maneira de viver, expressa em termos de alvenaria e materiais" (Carvalho *apud* Carneiro, 1958, p.33). Estes volumes, juntos, lembram uma aeronave, como se pode perceber na planta publicada da revista *Casa e Jardim*.

A concepção de toda a casa é um produto puro da imaginação, tentando criar uma maneira ideal de viver. A poesia é, aliás, indispensável à criação arquitetônica, como fator de elevação do Homem.

A Casa possui 650m^2 de área construída.[1] São 14 cômodos e uma grande sala de aproximadamente 123m^2 sem divisórias e com 8 metros de altura. A partir da planta publicada na revista *Casa e Jardim* (n. 40, 1958) vêem-se seis quartos, um bar, uma cozinha, dois banheiros e três *livings*.

O artista projetou e construiu a sua residência entre as décadas de 1920 e 30 na cidade de Valinhos, região metropolitana de Campinas, São Paulo.

1 Fonte: Condephaat – SP (http://condephaat.sp.gov.br). Número do Processo: 00286/73. Resolução 42 de 12/05/1982. Livro do Tombo Histórico: inscrição n 270, p.70, 25/03/1987.

Figura 6.1 – Flávio de Carvalho em frente a fachada da sua residência. Casa e Jardim, 1958.

> Idealizei a planta em 1929, tendo a casa sido construída no decorrer de 1930. Foram rápidos os planos, alguns dos quais alterados durante a construção. Na escolha do local fugi à prática comum de colocar a casa nos vales. Preferi os morros, com a paisagem que os circunda. Os ventos são controlados artificialmente pela disposição adequada da alvenaria e pelo plantio de árvores. Até o clima em cima do morro, no local onde foi construída a casa, foi alterado pela vegetação em torno. (Carvalho *apud* Carneiro, 1958, p.33)

O acesso à Casa é feito pela rodovia que hoje leva o nome do artista. Em trabalho de campo realizado em 2022, pude caminhar por um trecho da rodovia Flávio de Carvalho até a casa para entender se há um investimento da cidade em sinalização e assim, o reconhecimento do valor histórico para a região desta edificação tombada em 1982. Na rodovia, há apenas um banner preto com

letras brancas preso a um poste em frente à rua Gildo Tordinque dá acesso à Fazenda, indicando a Casa. Ao entrar na rua, passamos por uma pequena ponte sobre o Ribeirão dos Pinheiros e em seguida sob os trilhos de uma ferrovia. A rua, então, torna-se íngreme e em poucos metros vemos uma edificação de apenas um pavimento ocupado pela ACESA Capuava[2], um projeto social que acontece na Fazenda desde 2002. A Casa de Flávio de Carvalho só é revelada quando chegamos aos fundos desta edificação, onde há um jardim e se pode ver a fachada e a grande piscina, hoje vazia e com problemas estruturais, à frente.

A ACESA Capuava, associação de apoio a crianças com transtorno do espectro autista, deficiências múltiplas e surdez, tem a Casa de Flávio como referência inclusive em sua logomarca composta pela fachada com as cortinas coloridas. Durante o trabalho de campo, pude ver a organização de um encontro entre a Acesa e uma associação de empresários da cidade com o objetivo de, nas palavras do grupo:

> [...] criar uma conexão da cidade com o artista Flávio de Carvalho, que deixou no município um patrimônio histórico e cultural, a casa modernista instalada na Fazenda Capuava, além de enaltecer os seus feitos que mesmo após a sua morte continuam projetando a cidade de Valinhos. (ACESA, 2022)

Ainda segundo o grupo, neste encontro, os empresários poderiam conhecer a história do artista e da edificação e perceber as necessidades de restauro da casa para ser transformada em um museu e gerar recursos para a Acesa.

A Casa foi tombada pelo Conselho do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Cultural (Condephaat - SP)[3] em 12 de maio

2 ACESA. Associação Cultural Educacional Social e Assistencial Capuava

3 A revista *O Cruzeiro* de 10 de dezembro de 1979, p.75, anuncia com uma fotografia da casa, um movimento liderado por J. Toledo, em prol do tombamento da edificação e transformação do imóvel em um Museu.

de 1982[4] e os Planos Diretoresda cidade de Valinhos nos anos de 1994 (Plano Diretor II) e 2004 (Plano Diretor III), apresentam o desejo de recuperação do imóvel como "atrativo turístico". O PD III informa que, em 1994, a Casa começou a ser reformada, mas os trabalhos pararam por falta de verba da Secretaria de Cultura (Souza, 2009). Hoje,a edificação permanece sem uso ou obras de preservação apresentando riscos de desabamento de algumas estruturas.

Durante esta visita revisitei também o CEDAE[5], centro de documentação da Unicamp que mantém o acervo do artista. Apesar da proximidade de cerca de 25 quilômetros de distância até a Casa e de ser o Centro um espaço de convergência de pesquisadores, não há uma comunicação da gestão da Casa com o Centro, quando esta proximidade poderia ampliar o alcance destes projetos de restauro e valorização da história do artista inclusive como atrativo turístico para a região.

Nesta residência, o artista viveu até sua morte, em 5 de junho de 1973. Um estudo[6] feito em fontes primárias no CEDAE e em jornais e revistas consultados nas Hemerotecas da Biblioteca Mário de Andrade e do Arquivo Público de São Paulo, revelam que Flávio manteve sua vida urbana na cidade de São Paulo e uma atividade rural na fazenda Capuava, espaço onde também recebia convidados e produzia sua arte. No arquivo de fotografias podemos ver inúmeras imagens de festas e encontros oferecidos pelo artista na Casa, principalmente em torno da piscina. Em entrevista à Quirino da Silva publicada no jornal *Diário da Noite* de 18 agosto de 1961 (p.4), diz ter "voltado a tradição rural da família". Ao jornal *A tribuna*, de Santos, ele descreve a sua atividade na Capuava:

---

4 Número do Processo: 00286/73. Resolução 42 de 12/05/1982. Livro do Tombo Histórico: inscrição n 270, p.70, 25/03/1987. Fonte: Condephaat – SP (http://condephaat.sp.gov.br).

5 CEDAE. Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio - Unicamp

6 Esteves, Carolina. A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

> Estou trocando o gado holandês de minha fazenda em Valinhos pelo gado gir, este é gado de corte e tem a vantagem de dar leite. A plantação de eucalipto vai bem, as de milho, arroz e feijão dão para o gasto meu e dos colonos. [...] a fazenda é deficitária, sustento-me com a minha pintura e os meus desenhos.

Ao jornal, o artista diz dividir suas semanas entre a atividade rural, na fazenda de Valinhos, e urbana na cidade de São Paulo, onde mantinha um apartamento no 16º andar, à Avenida Ipiranga, "junto ao Hilton Hotel e ao Teatro de Arena". Na Cidade, entre os anos de 1931 e 1956, Flávio realizou duas de suas *Experiências*, a de número 2 (a primeira), realizada durante a passagem da procissão de *Corpus Christi* pela praça do Patriarca (esquina com a rua de São Bento, São Paulo) em 7 de junho de 1931 (*Correio da Tarde*, 8 jun. 1931) e uma segunda Experiência quando lançou o *New Look*, um traje de verão para o executivo dos trópicos. O artista desfilou entre as ruas Barão de Itapetininga (*Correio Paulistano*, 19 out. 1956, p.1 e 3) e 7 de abril no dia 18 de outubro de 1956. Também em 1956, Flávio dirigia o Clubinho, Clube dos Artistas e Amigos da Arte. Ainda em 1932, fundou com Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado o CAM, Clube dos Artistas Modernos, em um andar do edifício localizado à rua Pedro Lessa, nº 2, (Diário da Noite, 24 dez. 1932, p.3) onde, em 1933, criou o Teatro da Experiência (Correio de S. Paulo, 06 dez. 1933, p.2). Estes dados demonstram que o artista mantinha suas atividades na cidade enquanto projetou e construiu a sua residência e em seguida desfrutou deste ambiente rural da Fazenda Capuava.

Como em outros projetos do artista na década de 1920, a arquitetura da sua Casa procura "glorificar o concreto armado". Um trapézio com frente e fundo formados por duas enormes paredes brancas com duas portas que interrompem estes planos mostram com sinceridade este volume de linhas expostas. Nas entrevistas publicadas em jornais onde defendia a sua arquitetura para projetos como os do Palácio do Governo e Palácio do Congresso de

São Paulo, todos contemporâneos ao projeto da Casa, observa-se a defesa desta arquitetura sincera que demonstra a verdade da estrutura. Para o Palácio do Governo, projeto criado no final de 1927 e exposto junto aos demais participantes no *foyer* do Teatro Municipal de São Paulo entre os meses de janeiro e fevereiro de 1928,[7]ele diz:

> Ele é, portanto, um prédio de cimento armado que demonstra, pelas suas formas, que a sua estrutura é evidentemente concreto armado, que simboliza concreto armado, que procura glorificar o concreto armado, em vez de escondê-lo. (Diário da Noite, 6 fev. 1928, p.1)

Ele insiste na afirmação do concreto armado demonstrando o primitivismo desta estrutura. Um primitivismo que as artes modernas também reclamavam e que, no Brasil, a Antropofagia traduziu a partir da convergencia do canibalismo dos índígenas antropófagos publicados no livro de relatos de Hans Staden (2014), do diagnóstico feito por Friedrich Nietzsche, da constatação feita pela psicanálise sobre o inconsciente como espaço de permanente transformação, e dos estudos de Freud sobre o totemismo. Flávio de Carvalho, que se assume representante antropófago em 1930 no IV Congresso Panamericano de Arquitetura realizado no Rio de Janeiro (*Diário da Noite*. 1 jul. 1930, p.3 e 11), também saboreava Freud e Nietzsche e diz que o sistema de Freud "fornece um meio de compreendermos a nossa alma encoberta por milhares de anos de civilização" (*Diário da Noite*, 26 jun.1930, p.1). Nietzsche fez o diagnóstico de uma sociedade movida pela fantasia, esquecida da lógica tanto quanto da sua "vontade". O filósofo defendeu que as pessoas agiam de acordo com uma crença, "sem ter tomado consciência profunda das suas supremas razões de agir" (Nietzsche, 1977, p.37). Estas três referências principais da Antropofagia, que

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

estão expressas no Manifesto Antropófago publicado em 1928, compõem as bases de um ideal de subjetividade expresso numa tríade apresentada por Oswald de Andrade, em que se destaca a condição para a permanente transformação:

> 1º termo: tese - o homem natural
> 2º termo: antítese - o homem civilizado
> 3º termo: síntese - o homem natural tecnizado
> Vivemos em estado de negatividade, eis o real. Vivemos no segundo termo dialético da nossa equação fundamental. (Andrade, 1990, pp.101-147)

Neste "novo modo de ser virgem" (*Diário da Noite*, 17 mar.1932, pp.1 e 8), destacado por Flávio, de uma subjetividade que tem como lei "Só me interessa o que não é meu"[8], o "homem natural"exige um espaço que, como ele, esteja preparado para esta permanente transformação. Esta arquitetura, assim como a poesia concreta de Oswald de Andrade, oferece ao habitante um espaço livre, de criação, flexível ou, como nas palavras de Haroldo de Campos em *Uma poética da radicalidade*,onde analisa a poesia oswaldiana, "radical". Segundo Campos, o leitor é "forçado a participar do processo criativo" (Campos *In:* Andrade, 1974,pp.9-59).

Para esta arquitetura, as decorações que falseiam a estrutura da edificação, marcando estilos já ultrapassados pelo tempo e pela tecnologia da construção, não deveriam estar presentes. Uma arquitetura que não esconde nada "atrás das suas paredes que os outros não possam ver", um edifício sem "enfeites místicos e sentimentais'" está em sintonia com o desejo modernista de ausencia da mediação.

No relato de sua *Experiência* em uma procissão de Corpus Christi em 1931, enquanto observa a cena, relata:

> Era dia de Corpus Christi; um sol agradável banhava a cidade, havia um ar festivo por toda parte; mulheres,

8 "Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago". Aforismo do "Manifesto Antropófago", 1928. In: Campos, 1975.

> homens e crianças moviam cores berrantes de tecido ordinário. [...] olhavam o mundo em redor com infinita piedade. Uma sucessão de gaze amarela, de tecidos pretos, veludos, padres rendados, crianças engomadas, pintadas e sujas de pó de arroz.
>
> Parecia que o vestuário do povo fazia um todo harmonioso com a arquitetura em redor; o protesto da alma pelas vestes coloridas, pela sujeira pintada se conciliava perfeitamente com o exibicionismo infantil, carola e pacato da arquitetura. As cornijas, os óvulos, as flechas dos prédios semelhavam ser também de papel de seda e veludo. (Carvalho, 2001, p.15)

Ele observa a arquitetura e as pessoas que participavam relatando a falsidade da vestimenta, seja o pó de arroz das crianças ou as cornijas das edificações. Ambas são máscaras que o artista em suas Experiências buscou retirar, como na apresentação do *New Look*, um traje criado por ele para o executivo dos trópicos. O projeto deste traje salienta a eficiência dos materiais e dinâmicas das formas, assim como o pensamento funcionalista da arquitetura. Ao desfilar com o traje, ele expõe para a população um manifesto pela invenção em detrimento do uso de antigas fórmulas usadas, como os ternos quentes para os executivos de cidades tropicais.

Flávio apresentou uma ideia de arquitetura que, negando a superficialidade, aproxima-se do Funcionalismo enquanto movimento progressista de elaboração de espaços criados a partir das necessidades do edifício, porém distante do movimento, pois estes objetivos, ainda que superficialmente possam ser confundidos, na obra de Flávio são motivados por um desejo político de subjetivação.

Figura 2 – Fachada da Residência de Flávio de Carvalho na Fazenda Capuava, Valinhos, SP.Fonte: CEDAE – Unicamp

> As paredes lisas e os prismas enormes formarão sombras gigantes que virão evidenciar mais o destino e a vida estrutural do prédio, dando ao observador o valor estético da verdade. A decoração aplicada na superfície lisa deturpa a forma, deforma os prismas e, falsa, ilude a boa fé daqueles que desejam conhecer a razão de sua existência, encorajando assim o embrutecimento mental do observador. (Carvalho, 1929)

A radicalidade do concreto armado e da exibição do elemento estrutural da edificação recebem um elogio que ele define no termo *sugestibilidade*, explorado principalmente no livro*Os ossos do Mundo* (Carvalho, 1936) quando observa os signos irreconhecíveis pelo estrangeiro em viagem. O não reconhecimento faz do observador um inventor, explorando a sua capacidade criativa. Os elementos estruturais remetem às observações feitas sobre as ruínas de colunas clássicas partidas ou templos desgastados encontrados pelo estrangeiro em viagem. A peça estrutural, segundo ele, "possui característicos emotivos plásticos de cujo valor o cálculo não cogita", "A beleza da forma sem o conhecimento da sua significação!" (Carvalho*In:Vanitas*, n. 55, jan. 1936, pp.28-29).

A peça estrutural construída a partir da sua funcionalidade, assim como as ruínas que não permitem ao observador uma clara identificação, permitem a ação de um personagem criado por Flávio para definir esta subjetividade criativa, o "arqueólogo malcomportado", aquele que teria, segundo o artista:

> [...] muito mais probabilidades de compreender o não-tempo, de viver igualmente a vontade em todas as épocas que examina, desabrochando todas as camadas, mesmo as mais profundas da sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. (Carvalho, 1936, p.91.)

O *arqueólogo malcomportado* é um inventor e estes termos compreendidos pelas artes são uma busca progressista de Flávio de Carvalho, um programa de reeducação da sensibilidade, como definiu Benedito Nunes, a Antropofagia (Nunes *In*: Andrade, 1990, p.10).[9]

O elogio à exposição da gravidade dos materiais foi também apresentado por Adolphe Appia em *A obra de arte viva,* escrita também no início do século XX, onde elogia a arquitetura como arte do espaço que contempla o tempo em sua função de abrigo do corpo vivo. O movimento, segundo ele, conciliaria o espaço e o tempo (Appia, s/d, p.45).

Assim como Flávio, Appia afirmou que a estrutura do edifício, a natureza dos materiais, devem se exprimir com clareza e que a gravidade dos materiais seria a "condição *sine qua non* da expressão corporal". A rigidez e a gravidade seriam para Appia condições para a existência do espaço vivo.

> A arquitetura é a arte de agrupar as massas no sentido da sua gravidade; a gravidade é o seu princípio estético; exprimir a gravidade numa ordem harmoniosa, medida

9 NUNES, Benedito. *A Visão Poética Pau-Brasil.In*: ANDRADE, 1990, p.10.

> à escala do corpo humano vivo e destinada à mobilidade desse corpo, tal é o objetivo supremo da arquitectura. (Appia, s/d, p.43)

A observação do autor sobre a demonstração da gravidade dos materiais e o elogio ao concreto armado por Flávio de Carvalho têm em comum uma nudez capaz de tornar estes espaços flexíveis para a realização do que Appia chama de "vida integral". É a vida de cada um dos habitantes que cria o espaço, são os corpos vivos desses habitantes, e não um "retrato dos nossos costumes". A sala da Casa de Flávio representa este espaço que, como o palco em Appia, deve ser "bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da vida integral" (Appia, s/d, p.197).

Ao tratar da cenografia, Appia deixa claro que a questão não se prende a atirar "dinheiro pela janela", dando o exemplo dos romanos que apresentavam em cena uma ribeira com floresta virgem ou ainda o duque de Meininger que comprava museus ou palácios para realização de uma cena. A cenografia seria "regulada pela presença do corpo vivo" e tudo o que dificulta a sua presença "suprime a peça". Sobre o autor dramático ele diz: "Não deve entristecer pelo facto de não poder colocar a sua personagem numa catedral mas, pelo contrário, evitar as contingências que possam prejudicar a sua pura aparição".

Para ele, "quanto mais indicações do meio forem necessárias à ação [...] mais se afastará da *arte viva*" (Appia, s/d, p.43-197). Em oposição à sintonia entre a poesia concreta, radical, de Oswald de Andrade e a arquitetura de Flávio, Appia reage aos autores contemporâneos a ele e sua necessidade de ver no palco as indicações que tornariam as personagens "dependentes do meio".Ele também reclama um espaço cuja literalidade potencializa a inventividade do habitante.

O princípio da rigidez, ou da nudez das estruturas elementares em Flávio aparece como uma condição para a liberdade de permanente construção do habitante-inventor. Um princípio que

rejeita o que se impõe à literalidade, ao estado natural. Em Appia também contam a exigência de um espaço flexível para o corpo do ator e a recusa de estruturas que se impõem a gravidade dos materiais. Ele elogia a resistência de uma "laje" que lança o corpo, "arrasta pela sua rigidez, todo o organismo na sua vontade de marcha". E acrescenta que "Pés nus subindo uma escada de tapetes serão pés descalços e procurar-se-á a razão. Sobre uma escada sem tapetes, serão, simplesmente, pés nus e cheios de expressão" (Appia, s/d, p.87).

Nestes espaços cênicos de realização de todos os desejos, onde se apresenta a vida integral e não um retrato dos costumes, a ficção expressa pela pintura, como fixação de um tempo e um espaço, como se convencionava usar no teatro, foi criticada por Appia. Uma crítica que o autor expande para a escultura que, como a pintura, "imobiliza um instante escolhido". A cor do espaço vivo não seria então a pintura, "ficção sobre a superfície plana", mas sim "a cor em ação, distribuída efetivamente no espaço" (Appia, s/d, pp.42 e100).

Os dois grandes volumes brancos da casa de Flávio de Carvalho eram coloridos com cortinas que compunham as portas. As cortinas eram feitas de fitas de tecido em diferentes cores e, quando as portas estavam abertas, visitavam a paisagem, o interior da casa e o volume branco, voando com a inconstância do vento. A cor nesta arquitetura, assim como observa Appia no espaço vivo, renuncia o "seu papel fictício" da pintura que imobiliza um instante, realizando vida no espaço.

> O efeito, bastante considerável, da tapeçaria que se afasta, resulta da leveza do tecido colorido e no essencial da cor sobre o tecido.Estas distinções são necessárias para o justo manejamento da cor no espaço vivo e provam a diferença que existe entre a cor em pintura – ficção sobre a superfície plana – e a cor em ação, distribuída efetivamente no espaço. (Appia, s/d, p.100)

Segundo conta Flávio à revista Casa e Jardim, as "cortinas do salão foram estudadas em largura, comprimento e peso específico para que possam balançar ao vento para fora e para dentro, ao ritmo eventual da música" (Carvalho *In*: Carneiro, 1958). A cor presente na fachada da Casa pinta esta edificação com o *devir* do vento. No teto da sala há uma faixa de alumínio que cobre a área central do teto ligando as portas de frente e fundo, refletindo o colorido das cortinas.

Flávio, segundo Nicanor Miranda, "conhecia a força da linha. Sabia que ela era vida e movimento, alma do desenho, mestra e dominadora de todas as artes plásticas". Ao observar a cenografia de Flávio para o espetáculo "Ritmos de Prokófiev" (1956) ou os seus inúmeros desenhos, como os que fez na série trágica de sua mãe, é possível compreender o que diz Miranda sobre esta consciência. As linhas curvas e retas desenhadas pelas cortinas da Casa constroem uma paisagem em permanente construção.

Conclui-se que estes dois pensadores, Flávio de Carvalho (1899 – 1973) e Adolphe Appia (1862-1928) produziram um ideal de espaço que converge com os objetivos modernistas de recusa da mediação e retorno ao primitivismo, não como negação dos recursos tecnológicos que a ciência da construção proporcionou, mas como enaltecimento da subjetividade de cada indivíduo habitante. A arquitetura e a cenografia com seus elementos rígidos, radicais, apresentam-se como espaços *sugestivos* para o movimento da "vida integral", para a ação inventiva dos habitantes. Ambos concordam que "a presença real do ator esmaga a construção artificial [...]" (Appia, s/d, p.157).

Referências Bibliográficas

Andrade, Oswald de. 1990. "A crise da filosofia messiannica". In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo.

Andrade, Oswald de. 1975. "Manifesto antropófago. Revista de anteopofagia 1928". In: Campos, Augusto. *Revista de Antropofagia*

– Reedição da Revista literária Publicada em São Paulo – 1ª e 2ª "Dentições" – 1928 – 1929. São Paulo: Abril.

Appia, Adolphe. s/d. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.

Campos, Haroldo de. 1974. "Uma poética da radicalidade". In: Andrade, Oswald de. *Poesias reunidas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (Obras Completas de Oswald de Andrade, VII).

Carvalho, Flávio de. 2001. *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*: uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau.

Carvalho, Flávio de. 2014. *Os ossos do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Leite, Rui Moreira. 2010. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nietzsche, Friedrich. 1977. *A gaia ciência*. Lisboa: Guimarães editores.

Staden, Hans. 2014. *Duas viagens ao Brasil*: Primeiros registros sobre o Brasil. Porto Alegre: L&PM.

Esteves, Carolina. 2020. "A Cidade do Homem Nu de Flávio de Carvalho: um espaço antropofágico" PHD diss., Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Souza, Rodrigo Henrique Busnardo de. 2009. "A Fazenda Capuava em Valinhos: estudo de caso de evolução urbana". PHD diss., Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

"O futuro palacio do governo paulista". *Diário da Noite*, São Paulo, 30 jan. 1928, p. 1.

"Ainda o atordoante projecto 'Efficácia': a justificação das ideias basicas que orientaram a sua organização, dentro das modernas concepções da arte". *Diário da Noite*, São Paulo, 6 fev. 1928, p. 1.

"Lyncha! Lyncha! Gritou a multidão". *Correio da Tarde*, São Paulo, 8 jun. 1931.

"Uma concepção da cidade de amanhã". *Diário da Noite*, São Paulo, 17 mar. 1932, p. 1 e 8

"Clube dos Artistas Modernos: orientação e objectivos esclarecidos em entrevista ao *Diario da Noite*, por aquelles quatro modernistas de São Paulo". *Diário da Noite*, São Paulo, 24 dez. 1932, p. 3.

"O Theatro da Experiencia é um elemento de progresso". *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 06 dez. 1933, p. 2.

"O quadro estético de uma nova arquitetúra". *Vanitas*, São Paulo, n. 55, jan. 1936, p. 28-29.

Jean, Yvone. "O paraiso de Valinhos". *Manchete*, 17 maio 1952, p. 36-37.

"Flavio de Carvalho lança a nova moda masculina". *Correio Paulistano*, São Paulo, 19 out. 1956, p. 1 e 3

Carneiro, Dulce, G. "A casa de Flávio de Carvalho". *Casa e Jardim*, n. 40, jan./fev. 1958, p. 32-41, il., fotografias da casa da Fazenda Capuava.

Silva, Quirino da. "Flávio Resende de Carvalho". *Diário da Noite*, São Paulo, 18 ago. 1961, p. 4.

"Museu Flávio de Carvalho". *O Cruzeiro*, São Paulo, 30 dez. 1979, p. 75.

7

SALÃO LEOPOLDO MIGUEZ (EM/UFRJ), O PALCO DAS CONFERÊNCIAS DE LE CORBUSIER NO RIO, 1936

Andrea de L. P. Borde

Este artigo apresenta questões despertadas pelas pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Patrimônio Cultural e Cidade Contemporânea (LAPA/PROURB) relacionando os espaços universitários e as cidades, mais particularmente, os espaços da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a cidade do Rio de Janeiro. Analisando os documentos produzidos sobre o projeto da Cidade Universitária da Universidade do Brasil (UB) concebido, em 1936, por Le Corbusier e equipe, apresentado nas conferências realizadas pelo arquiteto franco-suíço com o objetivo de difundir os princípios da arquitetura e do urbanismo modernos no Rio, poucos mencionavam o local onde elas ocorreram, o Instituto Nacional de Música (INM).Neste sentido, a fim de compreender a, até então, inimaginável inserção do Salão Leopoldo Miguez na cronologia do movimento moderno adotou-se como recorte temporal as três primeiras décadas do século XX. Período em que, entre outros fatos relevantes, foi criada a Universidade do Rio de Janeiro (1920), inaugurado o Edifício Principal do INM (1922), criado o Ministério da Educação e Saúde Públicas (1930) que formulou o convite para a segunda visita de Le Corbusier ao Rio em 1936. Neste artigo destacamos os seguintes aspectos: (i) Instituto Nacional de Música/ Salão Leopoldo Miguez: o lugar, as suas inspirações e significados; (ii) Le Corbusier: o movimento moderno e a trajetória das suas ideias; e (iii) as possíveis ligações internacionais entre os dois aspectos anteriores.

O Salão Leopoldo Miguez: inspirações e ligações

O Edifício Principal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (antigo Instituto Nacional de Música) possui muitas semelhanças arquitetônicas e urbanísticas com o da Salle Gaveau, em Paris, projetado por Jacques Hermant e inaugurado em 1907. Esta edificação teria inspirado o arquiteto Cipriano Lemos na concepção do Edifício Principal da Escola de Música, inaugurado em 1922 (Borde, 2014). O Instituto Nacional de Música, da Rua do Passeio, deixou para trás a linguagem arquitetônica neoclássica e o endereço da Praça Tiradentes e rumou, em

1910, em direção à Praça Floriano, a Cinelândia (Lima, 2000). O conjunto arquitetônico composto pelo Pavilhão de Aulas (1913) e pelo Edifício Principal (1922) resistiu às transformações urbanas ocorridas na área central no século XX. Tanto a Salle Gaveau como a Escola de Música são classificadas como patrimônio cultural desde 1992.[1]

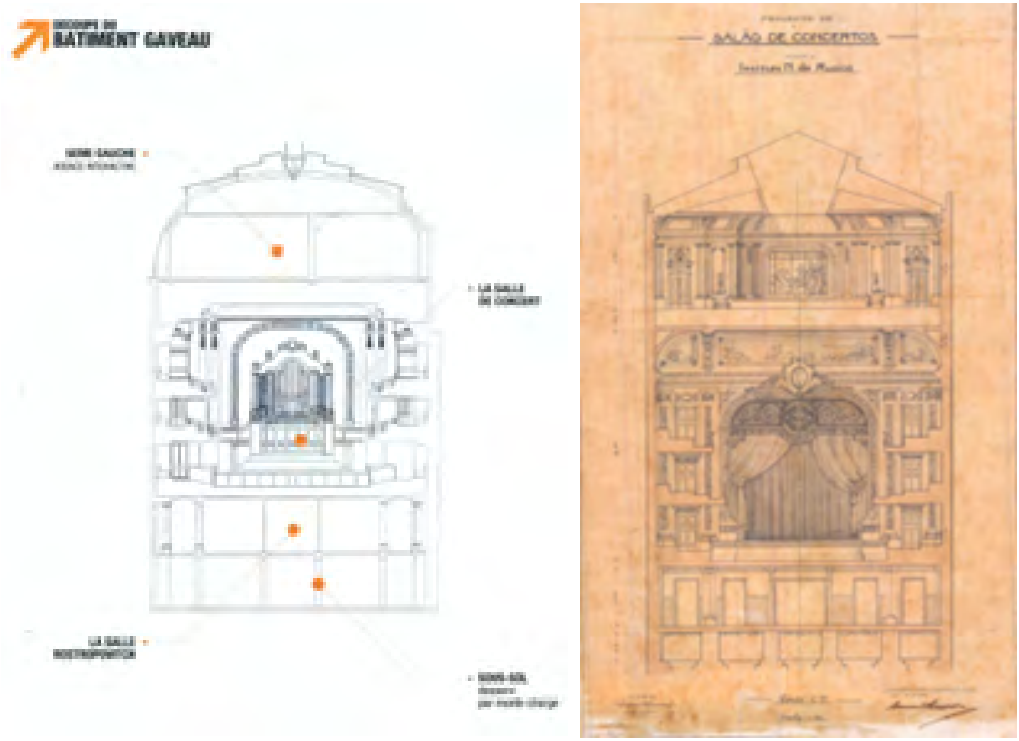


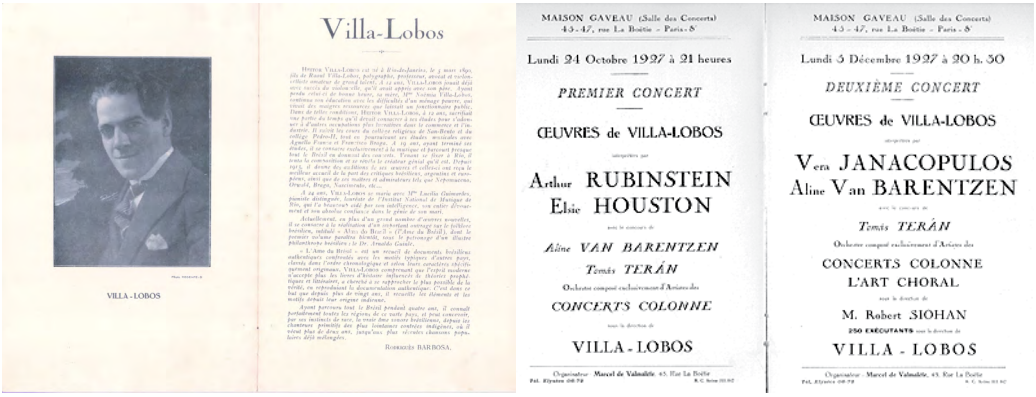
Figura 7.1 - Cortes da Salle Gaveau e do Instituto Nacional de Música/ Salão Leopoldo Miguez. Fontes: Acervo Gaveau, 2017; NPD/FAU-UFRJ, 2011.

1 A Salle Gaveau é classificada na Base Patrimônio Arquitetônico (Merimée) como Monumento Histórico com o número PA00088887 de 17/12/92. A Escola de Música da UFRJ foi tombada pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro-RJ por sua importância arquitetônica, histórica e cultural com o Decreto n° 12.802 de 15/04/94.

É impressionante a estreita relação estilística entre as duas edificações embora não tenha sido encontrada nenhuma referência desta conexão nem nos arquivos da Salle Gaveau, nem na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música.

A única referência encontrada, até o momento, foi o prefácio que o engenheiro-arquiteto Cipriano Lemos escreve para o primeiro número da *Revista de Architectura* em 1921: "Logo que aqui cheguei de volta de Paris, após cinco annos de ausência, mais chocante se me afigurava a architectura do Rio. Feria-me a vista, como que a um ouvido educado àmúsica de um violinista principiante" (Lemos, 1921, p.9).

Lemos não menciona neste depoimento datas ou mesmo se seu *ouvido educado* teria conhecido a Salle Gaveau. Também não foram encontrados registros de uma possível cessão das plantas da Sala à Lemos nos anos 1920. É importante destacar dois aspectos. Primeiro, a contemporaneidade dos dois projetos: a distância entre a inauguração da sala de concertos francesa e da Escola de Música é de apenas quinze anos. Segundo, que ambas estão localizadas a poucos quarteirões de outras duas salas de concerto que estabelecem também notáveis semelhanças de projeto. A Salle Gaveau, em Paris, situa-se próxima à Ópera Garnier (1875), concebida pelo jovem arquiteto Charles Garnier, e a Escola de Música, no Rio de Janeiro, nas proximidades do Teatro Municipal,projetado pelo jovem engenheiro Francisco de Oliveira Passos, em colaboração com o arquiteto francês Albert Guilbert. Ambas edificações de grandes dimensões que se integravam às transformações urbanas promovidas por Haussmann (1850/1871) em Paris e Pereira Passos (1903/1906) no Rio (ver Lima, 2000). Quatro exemplos de patrimônio cultural eclético - sendo o ecletismo estilo de uma sociedade com escolhas (Harvey (2013 [1989]) - que testemunham as ligações franco-brasileiras nas primeiras décadas do século XX na Capital Federal da jovem república brasileira.



VILLA-LOBOS

Villa-Lobos

RODRIGUES BARBOSA.

MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)
45-47, rue La Boétie - Paris-8e

Lundi 24 Octobre 1927 à 21 heures

PREMIER CONCERT

ŒUVRES de VILLA-LOBOS

interprétées par

Arthur RUBINSTEIN
Elsie HOUSTON

avec le concours de

Aline VAN BARENTZEN
Tomás TERÁN

Orchestre composé exclusivement d'Artistes des

CONCERTS COLONNE

sous la direction de

VILLA-LOBOS

Organisateur : Marcel de Valmalète, 45, Rue La Boétie

MAISON GAVEAU (Salle des Concerts)
45-47, rue La Boétie - Paris-8e

Lundi 5 Décembre 1927 à 20 h. 30

DEUXIÈME CONCERT

ŒUVRES de VILLA-LOBOS

interprétées par

Vera JANACOPULOS
Aline Van BARENTZEN

avec le concours de

Tomás TERÁN

Orchestre composé exclusivement d'Artistes des

CONCERTS COLONNE
L'ART CHORAL

sous la direction de

M. Robert SIOHAN

250 EXÉCUTANTS sous la direction de

VILLA-LOBOS

Organisateur : Marcel de Valmalète, 45, Rue La Boétie

Figura 8. 2 - Programa das apresentações de Villa-Lobos na Salle Gaveau em 1927.Fonte: Beaupin (2009).

O registro mais significativo sobre a presença da cultura brasileira no Salão Francês durante *Les Années Folles* refere-se a Heitor Villa-Lobos. O maestro e compositor chega a Paris em 1923, após se apresentar na Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. Em 1924 Villa-Lobos toca, pela primeira vez, na Salle Gaveau, marcando um período de desafios e aprendizagem para ele (Guérios, 2003). Em 1927, Villa-Lobos conduziu na Sala uma orquestra com 250 componentes e, em 1948, faz sua última apresentação na Sala. Villa-Lobos foi um dos expoentes das relações entre a França e o Brasil, como ressalta Guérios (2003). Papel semelhante exerceria o arquiteto franco-suíço Le Corbusier como se poderá ver a seguir.

Le Corbusier, Cidade Universitária e o Salão Leopoldo Miguez

Le Corbusier vem ao Rio de Janeiro, pela segunda vez, em 1936, a convite de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde Públicas. Dois itens motivaram o convite de Capanema: a elaboração do plano da Cidade Universitária e o aconselhamento quanto ao projeto da Sede do Ministério. Nas quatro semanas em que Le Corbusier permanece no Rio, ele planeja a Cidade Universitária,

na Quinta da Boa Vista; traça uma nova proposta para o Edifício sede do Ministério - ambas em parceria com Lucio Costa e duas equipes distintas de arquitetos e engenheiros brasileiros; e realiza seis conferências sobre arquitetura e urbanismo relativas à difusão do movimento moderno.

Segundo a carta que Le Corbusier enviou ao Ministro da Educação Gustavo Capanema em maio de 1936, ele previa realizar oito conferências na Escola de Belas Artes:

> [...] proferir oito conferências sobre arquitetura e urbanismo na Escola de Belas Artes do Rio; dar a sua opinião sobre o projeto de construção do Ministério da Educação e Saúde Pública; bem como dar suas ideias sobre o projeto de construção da Cidade Universitária. (Tsiomis, 2021, p.38)

O Instituto Nacional de Música é mencionado nos jornais como o local das conferências apenas alguns dias antes da primeira conferência, em 31 de julho de 1936. Mesmo o livro publicado pela Fundação Le Corbusier sobre essas conferências (Le Corbusier, 2021 [2006]), com introdução e notas de Yannis Tsiomis, não menciona o local das conferencias. Uma das poucas menções pertence à Lucio Costa: "(....) [Le Corbusier faria] uma série de seis conferências (realizadas no então Instituto Nacional de Música, sempre lotado) (...)" (Costa, 1995, p.136). Elisabeth Harris, traz informações mais detalhadas sobre o local e a dinâmica das seis conferências realizadas entre 31 de julho e 14 de agosto de 1936:

> As conferências reuniram os mais importantes arquitetos, engenheiros e intelectuais do Rio no Instituto Nacional de Música e foram altamente elogiadas pela imprensa. (...) Elas começavam às 5 horas da tarde e duravam cerca de duas horas. A frequência média era de 50 a 75 pessoas. (Harris, 1987, p.105)

Os jornais relatam o sucesso das conferências consideradas como um acontecimento cultural e social da cidade que promoviam à saída do salão do Instituto de Música a formação de "numerosos grupos em que comentavam os problemas expostos na conferência". Nelas consta apenas uma fotografia do arquiteto discursando no Salão Leopoldo Miguez na primeira conferência.

Figura 8. 3 -"Curioso flagrante da conferência de Le Corbusier, quando o urbanista explicava que o homem precisava de sol, espaço e serviços". Legenda da foto publicada na pag. 08 ilustrando a cobertura de "O Jornal" da primeira conferência no dia 01 de agosto de 1936

No dia seguinte à últimaconferência, uma matéria no jornal dá destaque ao almoço do arquiteto com convidados famosos no Restaurante *Peixe de Ouro* e registra na legenda da foto:

> Foi então que nasceu, espontaneamente, a ideia de uma homenagem íntima ao architecto-urbanista. (...) a que

> compareceram Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Celso Antônio, Dante Milano, Luiz Martins, Lúcio Costa, A. Landucci, Carlos Leão e muitos outros" (O Jornal em 15 de agosto de 1936)

As conferências de 1936 expunham a evolução dos princípios arquitetônicos e urbanos de Le Corbusier a partir da primeira visita ao Rio em 1929, como sublinha Harris (1987, p.107), ao citar a afirmação do arquiteto em 1947 à Revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (setembro de 1947, p.10): "[as conferências no Rio em 1936] deram-me a oportunidade de desenvolver minhas ideias sobre arquitetura e urbanismo - ideias em que havia pensado desde a minha primeira visita ao Brasil em 1929".

Embora tenha visitado o Rio de Janeiro em 1929, 1936 e 1962, nesta última indo a Brasília, Le Corbusier não logrou em construir aqui os projetos modernos icônicos para a época como almejava.As transformações significativas, tanto ao nível mundial quanto local, que marcaram esses três momentos podem ter se constituído nos principais motivos para a frustração das expectativas do arquiteto. Em 1929 ansiava por conceber Planaltina, a nova capital federal, uma cidade inteiramente nova no planalto central, como destaca Tsiomis(Le Corbusier, 2021, p.23).Este fato, porém, não chegaria a acontecer com o fim da República Velha e a nova ordem trazida pela Revolução de 1930 no país. Em 1936, as instabilidades criadas pelo fortalecimento dos regimes fascistas na Europamotivariam a busca por outros mercados arquitetônicos. No entanto, essas instabilidades criaram no país as condições para a instalação da Ditadura do Estado Novo em 1937 e os projetos sonhados permaneceram no papel. Na última viagem, em 1962, Le Corbusier teve a oportunidade de conhecer Brasília antes que o país mergulhasse nos anos de ditadura militar (1964/1985). Esta nova Planaltina, desenhada por Lucio Costa e Oscar Niemeyer, tornou-se a expressão urbana e arquitetônica do movimento moderno. Os projetos propostos por Le Corbusier nas suas palestras de 1936 tornaram-se marcos na difusão do movimento moderno

no país e no Rio. O que faz do Salão Leopoldo Miguez o palco desse processo em 1936.

Um aspecto interessante dessas conferências foi a relação que Le Corbusier estabeleceu também com as transformações urbanas da cidade do Rio de Janeiro, a Universidade e o ensino da arquitetura. Referências motivadas pela comemoração, em agosto de 1936, do centenário de nascimento do Prefeito Pereira Passos, que mereceu dedicatórias elogiosas de Le Corbusier e pelo convite feito por Capanema para que Le Corbusier elaborasse o plano da Cidade Universitária.

Considerando os convites feitos por Capanema, a cidade universitária brasileira deveria estabelecer uma ligação com a cultura europeia. Em agosto de 1935 chega ao Rio, a convite de Capanema, o arquiteto Marcelo Piacentini, definido por Segawa (1999, p.39) como "a figura mais eminente da cultura arquitetônica do fascismo italiano". Um projeto elaborado por equipe de arquitetos estrangeiros não é bem recebido pelas organizações de engenheiros e arquitetos do país. Em 1936, Capanema convida Le Corbusier para desenvolver o projeto com um grupo de engenheiros e arquitetos brasileiros filiados ao movimento moderno. Este grupo é composto por Lucio Costa, Paulo Fragoso, Affonso Reidy, Angelo Bruhns e Firmino Saldanha. Corbusier chega ao Rio em julho de 1936 e começa a trabalhar com Lucio Costa e a sua equipe no Edifício Castelo (Costa, 1995) nos arredores da Escola de Música e da futura sede do Ministério da Educação e Saúde Pública.

Se Piacentini tinha trazido no currículo projetos de arquitetura e da Cidade Universitária de Roma (1935), Le Corbusier, por sua vez, também trouxe alguns projetos e a proposta da Cidade Radiante (1935). Os projetos propostos por esses arquitetos para a Cidade Universitária traziam referencias e concepções distintas. Nenhum destes projetos, ou mesmo o que Lucio Costa conceberia com equipe, em 1937, foram implementados. A Cidade Universitária teria que esperar, ainda, uma década para a definição de um novo local e a criação do Escritório Técnico

Universitário. O Plano de Ocupação da Cidade Universitária e os projetos do Instituto de Puericultura Martagão Gesteira e da sede da Faculdade Nacional de Arquitetura, concebidos por Jorge Machado Moreira e sua equipe de notáveis arquitetos seriam premiados respectivamente em 1958, 1953 e 1957. No início dos anos 1960 a Cidade Universitária começa a tomar forma e a se constituir como uma cidade moderna contemporânea a Brasília.

Voltando ao tema da Cidade Universitária proposta por Le Corbusier em 1936, vale destacar que a 5a conferência, realizada em 12 de agosto, serviu de base para apresentação deste projeto. O tema dessa conferência era "Os novos tempos e a vocação do arquiteto, programa para uma faculdade de arquitetura". Nela anunciava seu objetivo de "criar a faculdade de arquitetura no Rio" (LeCorbusier, 2021, p.275). Um tema inovador no cenário do Rio de Janeiro dos anos 1930 tendo em vista que apenas em 1920 foi instituída a primeira Universidade de âmbito federal no país, e que o ensino da Arquitetura permaneceria ligado ao das Belas Artes até 1945. Além disso, as Escolas de Música e de Belas Artes haviam sido incorporadas como unidades acadêmicas à Universidade apenas em 1931. Para Le Corbusier a academia era "um obstáculo ao avanço dos tempos modernos", considerando que a "instituição das escolas de arquitetura no século XIX teriam aniquilado a arquitetura"(Le Corbusier, 2021). Nessa palestra, Le Corbusier defendeu o papel fundamental que caberia ao arquiteto nos novos tempos e examinou questões "que não lhe dizem respeito, como a música e a literatura, para estabelecer paralelos [entre elas]" (Le Corbusier, 2021 p.267). Para ele, o compositor Igor Stravinsky que, em 1923, havia impressionado Villa-Lobos (Guérios, 2003), servia de metáfora ao mundo moderno através da dissonância. De acordo com Tsiomis (2021, p.269), as citações de Le Corbusier ao mundo da música são expressões da vida familiar com a mãe pianista e irmão compositor.

À guisa de conclusão vale destacar que nas pesquisas realizadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música/ UFRJ e nos jornais e revistas da hemeroteca digital da Biblioteca

Nacional é possível constatar a efervescência cultural do Salão Leopoldo Miguez em julho, agosto e setembro de 1936. Momento em que as trocas culturais estabelecidas, sobretudo, entre França e Brasil produziram repercussões importantes nos contextos analisados. É inequívoco o papel do Salão Leopoldo Miguez como palco não apenas da cena musical como também do movimento moderno em 1936.

Além de Le Corbusier, outros convidados ilustres fariam conferências únicas em agosto e setembro. Entre eles citam-se o arquiteto Auguste Perret, o engenheiro Sampaio Correa - que homenageou Pereira Passos- e o escritor Stefan Sweig. Auguste Perret faria uma conferência no mês seguinte no Salão Leopoldo Miguez.

> Foram verdadeiros acontecimentos sociais como há muitos anos não vemos no Rio. Um público numeroso, interessado e inteligente prestigiou todas as conferências (...). As conferências promovidas pelo Ministério da Educação passaram a ser um hábito intelectual da cidade e um hábito extremamente elegante" (*Careta*, setembro de 1936)

Referências Bibliográficas

Beaupain, René. 2009. *La Maison Gaveau: manufactures de piano (1847-1971)*. Paris: L'Hartmann.

Borde, Andréa. 2014. "Leopoldo Miguez Hall: inspirations and repercussions". In: *II Jornada Nacional de Arquitetura, Teatro e Cultura*, 2014, Rio de Janeiro. Caderno de resumos. Rio de Janeiro: UNIRIO, p. 14-20.

Borde, Andrea L.P. 2011. *Projeto de Restauro e Ampliação do Conjunto Edificado da Escola de Música/UFRJ*. LAPA/PROURB: digital media.

Costa, Lucio. 1995. *Records of an experience*. Sao Paulo: Empresa das Artes.

De Paola, Andrely Q. 1998. *Music School of the Federal University of Rio de Janeiro*: History and Architecture. Rio de Janeiro: UFRJ, SR5.

Grieco, Donatelo. 2009. *Villa-Lobos's Roadmap*. Brasilia: Alexandre Gusmão Foundation.

Guérios, Paulo Renato. 2003. "Heitor Villa-Lobos and the Parisian artistic environment: turning into a Brazilian musician". *MANA Journal*. Studies in Social Anthropology. Apr, 2003. Rio: PPGAS/UFRJ.
http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/tabela.php?year=1900

Harris, Elisabeth D. 1987. *Le Corbusier*: Brazilian risks. Sao Paulo: Nobel.

Le Corbusier. 2021 [2006]. *Conférences de Rio*. Le Corbusier au Brésil – 1936. Introduction, établissement du texte et notes de Yannis Tsiomis. Paris: Flammarion.

Lemos, Cipriano. 1921. Prefaciando. In: *Revista Architectura no Brasil*, year 1, n.1, October 1921. Rio de Janeiro.

Lima, Evelyn F. W. 2000. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e Cinemas na formação das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: UFRJ.

Lima, Evelyn F. W. 2006. O campus da UFRJ como cenário do espaço funcionalista. In: *Das vanguardas à tradição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 126-146.

Oliveira, Antonio J. *Das Ilhas à Cidade* – a universidade invisível: a longa trajetória para a escolha do local a ser construída a cidade universitária da Universidade do Brasil (1935-1945).

Rodrigues Dos Santos, Cecilia et allí. 1987. *Le Corbusier and Brazil*. Sao Paulo: Tessela/Projeto.

Segawa, Hugo. 1999. *Rio de Janeiro, Mexico, Caracas: University Cities and Modernities* 1936-1962. Salvador*: Revista Rua*, v. 5 n. 1, pp. 38-47.

Tsiomis, Yannis (dir.). 1999. *Le Corbusier*, Rio de Janeiro 1929-1936. Rio de Janeiro, CAU.

8

LINA E APPIA: REFERÊNCIAS À ADOLPHE APPIA NA OBRA DE LINA BO BARDI

Rogério Marcondes Machado

Apresentação

A obra arquitetônica de Lina Bo Bardi (1914-1992) apresenta grande teatralidade, ou seja, possui qualidades que são próprias da prática e da teoria teatral. Nesse trabalho destacamos algumas relações que há entre as propostas do encenador suíço Adolphe Appia (1862-1928) e trabalhos desenvolvidos por Lina.[1] Os trabalhos aqui analisados são: notas redigidas por Lina para uma palestra sobre arquitetura e dança (1958), a expografia de *Bahia no Ibirapuera* (1959) e o projeto do Museu de Arte de São Paulo (projeto 1957, inauguração 1968). Esse trabalho dá continuidade aos nossos estudos sobre a influência das encenações simbolistas no desenvolvimento da linguagem da arquitetura modernista, no início do século XX (Machado, 2018).

1958 - Arquitetura e dança

A primeira referência que trazemos da relação entre Lina e Appia é, em 1958, o roteiro (Bardi, 2017) que ela prepara para uma conferência cujo tema era as relações entre arquitetura e a dança com o subtítulo: "notas sobre a síntese das artes".

Nesse roteiro, Lina destaca que a "Arte dramática" seria o modelo de uma síntese das artes porque reuniria, através do movimento dos corpos, as "artes do espaço" (a pintura e a escultura), com as "artes do tempo" (a música e a poesia). A arquitetura também seria capaz de realizar essa reunião na medida em que valorize os movimentos humanos, sem eles, para Lina, um edifício seria apenas um "frio esquema" e ela esclarece:

> Uma arquitetura é criada, "inventada de novo" por cada homem que nela anda, percorre um espaço, subir uma escada, se debruçar sobre uma balaustrada, levantar a

1 Reches (2010) estabelece associações entre dança, ritmo e movimento corpóreo em obras de arquitetura de Lina Bo Bardi veiculando-as, também, aos trabalhos de Adolphe Appia.

> cabeça para olhar, abaixá-la para olhar, abrir e fechar a porta, sentar e se levantar é um tomar contato íntimo e ao mesmo tempo criar "formas" no espaço, expressar sentimento, o ritual primogênito do qual nasceu a dança, primeira expressão do que seria a "Arte dramática". (Bardi,2017, p.279)

Nesses deslocamentos não haveria necessidade de acompanhamento musical pois, na arquitetura, o impulso ao movimento está implícito "no solo, nas pedras, nas matérias inanimadas" (Bardi,2017, p.279). Para Lina, a arquitetura não deve ser observada como uma "obra", mas como "possíveis modo de ser e possuir situações" (Bardi,2017, p.280). A movimentação humana não deve ser automática – como uma "*triste routine*", ela escreve –, o homem deve adquirir consciência dos seus gestos, "como capacidade de controle, como expressão de felicidade, como costume de olhar, desde o começo da vida, as coisas por perto, nos detalhes" (Bardi, 2017, p. 280), e ela acrescenta: "aqui temos que lembrar ainda Appia que chamou, em 1920, esta capacidade de perceber: '*Oeuvre d'art vivant'* [Obra de arte viva] (...). E disse que realizada esta nova harmonia coletiva, as obras de artes e museus poderiam não existir" (Bardi, 2017, p. 280).

A *Obra de arte viva*, de Appia, é a proposta de uma nova forma artística, uma original síntese das artes que ele desenvolve no seu livro *L'oeuvre d'art vivant*, publicado em 1921.Esse livro forneceu a estrutura básica da palestra de Lina.[2]

Appia, tal como Lina, inicia sua argumentação focando a *arte dramática* e ele justifica "Para chegar à noção clara de uma *Arte viva,* possível sem ser necessariamente dramática (no sentido que atribuímos à palavra), forçoso é passar pelo Teatro, pois só o temos a ele" (Appia, 1959, p.161).O que o Teatro lhe fornece é um

2 No acervo da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (Masp) há um exemplar da edição original do livro de Appia doado pelo casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi.

modelo preliminar de reunião das artes do tempo com as artes do espaço, preliminar porque o objetivo de Appia é ir além da prática convencional do teatro, ele almeja uma arte sem distinções entre espectadores e performadores, onde o denominador comum seja o corpo humano vivo, movimentando-se com liberdade e expressividade, uma arte que seja radicalmente coletiva, ele escreve: "A *Arte viva* é social é, de maneira absoluta, a arte social. Não as belas artes postas ao alcance de todos, mas todos elevando-se até à arte" (Appia, 1959, p.168).

Para Appia, a gestualidade é um elemento importante, mas não os gestos automatizados, cotidianos, "que não exprimem directamente a vida da nossa alma" (Appia, 1959, p.75). O gesto verdadeiramente expressivo, pode surgir catalizado pela música; algo semelhante, ele compara, ao que acontece com a ginástica que, "no seu objetivo de fortificar o nosso organismo, impõe-lhes gestos cuja duração não se encontra na nossa vida quotidiana, natural: e nem por isso a vida do nosso corpo é suprimida" (Appia, 1959, p.76). Os artistas, para Appia, não devem "ter vergonha do próprio corpo, mas amá-lo em todos os corpos" (Appia, 1959, p.185) e, enfatizando a necessidade de um constante aprimoramento corporal, escreve: "De uma justa pedagogia corporal depende o futuro da nossa cultura artística" (Appia, 1959, p.186).

Outro elemento importante para a *Arte viva* é a arquitetura. Appia vislumbra a surgimento de um novo tipo de edificação, a *Catedral do futuro*, nas suas palavras: "Queremos um lugar onde nossa comunidade nascente possa afirmar-se nitidamente no espaço; e um espaço bastante flexível para oferecer-se à realização de todos os desejos da Vida integral" (Appia, 1959, p.197).O contraste entre a mobilidade e plasticidade do corpo humano com a rigidez dos elementos arquitetônicos é, para o encenador, um dos motores da *Arte viva*; a solidez das superfícies é condição necessária para que o movimento surja, Appia descreve a seguinte situação: "Aproxima-se um corpo; do contraste entre o seu movimento e a imobilidade tranquila do pilar nasce já uma sensação de vida expressiva, que o corpo sem pilar, e o pilar sem corpo que

avança, não teria atingido" (Appia, 1959, p.87). Os planos, rampas e escadas impulsionam o corpo à expressão, como uma melodia. Appia cita Schiller (e Lina reproduz essa citação nas suas notas): "Quando a música atinge o seu mais nobre poder, torna-se forma no espaço"(Appia, 1959, p.65). Essa é a ambição de Appia: uma arquitetura que comunique ritmos, e isso o leva a afirmar – e Lina, nas notas, replica - "A matéria inanimada, o solo, as pedras, não ouvem os sons, mas o corpo ouve-os" (Appia, 1959 p.65).

1959 – Bahia no Ibirapuera

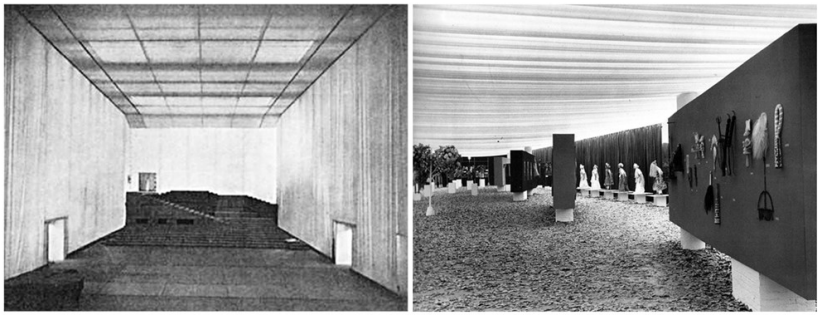


Figura 8. 1 - (à esquerda) Salão de apresentações do Instituto Dalcroze, Hellerau, Alemanha. Fonte: TALLON,1984. (à direita) Exposição Bahia no Ibirapuera. Fonte: Bardi e Gonçalves, 1993.

A segunda referência de Lina à Appia foi encontrada no ano seguinte, em 1959, quando ela e Martim Gonçalves organizam, debaixo da marquise do Parque do Ibirapuera em São Paulo, em frente à entrada do Edifício Sede da Bienal, a exposição *Bahia no Ibirapuera*. Esta exposição apresentava uma variedade de objetos cotidianos da Bahia, tais como: gaiolas, redes, carrancas, brinquedos rudimentares etc. E, também, "elementos que emulavam um terreiro de candomblé" (Perrota-Bosch, 2021, p.291). Numa entrevista para a revista Domus, Lina fala que a exibição deveria ser "entendida como amostra de uma produção artística viva, e não de folclore" (*apud* Lima, 2021, p.225) e que se contrapunha à arte institucionalizada que estava sendo exibida na 5ª Bienal Internacional

de Artes de São Paulo, ela recorda: "a exposição Bahia ficava cara a cara com a Bienal" (*apud* Lima, 2021, p.227). No texto do catálogo, assinado por Lina e Gonçalves, os autores utilizam o termo "homem estético" para se referir a um atributo que seria coletivo, em oposição à ideia de gênio individual e obra única. Eles reivindicam: "o direito dos homens à expressão estética, direito esse reprimido há séculos nos homens 'instruídos', mas que sobreviveu em semente viva, pronta pra germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios" (Bardi e Gonçalves, 1993, p.134), nesse processo sublinham a importância da arte dramática: "pois o teatro reúne todas as necessidades do homem estético", (Bardi e Gonçalves, 1993, p.134) e fazem uma evocação: "as palavras de Appia: *soyons artistes, nous le pouvons* [sejamos artistas, nós o podemos]'" (Bardi e Gonçalves, 1993, p.134).

Essa evocação de Appia está também no seu livro *L'oeuvre d'art vivant*,após haver defendido a existência de um "corpo coletivo", em oposição ao corpo independente do artista convencional, ele escreve: "Aprendamos a viver a arte em comum; aprendamos a sustentar em comum emoções profundas que nos ligam e nos arrebatam para libertar. Sejamos artistas! *Podemos consegui-lo*." (Appia, 1959, p.189).Em outro texto, *L'art est une attitude* (Appia, 1958),[3]escrito em 1920, - Appia propõe uma conduta artística que seja "um bem coletivo da nossa humanidade". (Appia, 1958, p.6). Afirma que a arte que encontramos "nos museus, nas salas de concerto e bibliotecas" perdeu vitalidade, estão ultrapassadas porque o papel de espectador passivo frente a uma obra de arte "começa a nos repugnar" (Appia, 1958, p.6) e ele preconiza um "tempo em que seremos artistas – artistas vivos, porque queríamos ser. Esse tempo eu evoco, aqui, com todos os meus desejos" (Appia, 1958, p.7).

3 Esse texto foi publicado no número especial de uma revista de grande destaque naquele período: *Aujourd'hui art et architecture*: 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents réunis par Jacques Polieri. Paris, n.17, maio 1958.

Há uma grande afinidade entre essas propostas de Appia e a dos curadores de *Bahia no Ibirapuera*, em ambos os casos busca-se alimentar uma estética de caráter coletivo, participante, sendo que, na exposição, há, implícito, uma consciência política e social, que condiciona essa busca, consciência esta que não está presente no humanismo vitalista de Appia.

Lina, que foi responsável pela expografia da *Bahia no Ibirapuera*, recobre as paredes e janelas que envolvem a área expositiva com uma cortina azul; recobre também o teto com um tecido branco. Esses tecidos geram, no salão, uma luminosidade suave e difusa (figura 1), em muitos aspectos semelhante ao que ela já havia proposto na primeira sede do Museu de artes de São Paulo (MASP), na Rua 7 de abril. Essa luminosidade, que cria um ambiente de conciliação entre objetos e pessoas, sem hierarquias, guarda parentesco com aquela que Appia desenvolveu em 1910, no Instituto Dalcroze, em Hellerau na Alemanha (figura 1). No salão e apresentações desse instituto o teto e as paredes foram recobertas com linho claro, de modo a criar, em todo o ambiente, uma luminosidade envolvente, mágica, não naturalista (Tallon, 1984).

1957-1968 – Museu de arte de São Paulo - MASP

A terceira referência que trago das relações entre as ideias de Appia e as criações de Lina, é quando, em 1967, ela escreve textos apresentando o seu projeto para a sede definitiva do Masp, na Avenida Paulista. Nesses textos, Lina desenvolve um conceito original de monumentalidade. No primeiro deles (BARDI, 1993), que é uma anotação pessoal,ela escreve que, no Masp,procurou realizar "uma arquitetura simples" que "pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de 'monumental', isto é, o sentido do 'coletivo, da 'Dignidade cívica'" (Bardi, 1993, p.100). No outro texto (Bardi, 2009) - que veio a ser publicado na revista Mirante das Artes em 1967 - ela esclarece:

> Monumental não depende de "dimensões": o Parthenon é monumental embora sua escala seja reduzida. A cons-

> trução nazifascista (Alemanha de Hitler, Italia de Mussolini) é elefântica e não monumental na sua empáfia inchada, não na sua lógica. O que eu quero chamar de monumental não é questão de tamanho ou de "espalhafato", é apenas um fato de coletividade, de consciência coletiva. O que vai além do "particular", o que alcança o coletivo, pode (e talvez deva) ser monumental". (Bardi, 2006, p.126)

Para Lina, essa ideia de *monumentalidade* pode até ser desprezada pelos países europeus, cujo futuro político está baseado num "individualismo falsamente democrático", mas é poderosa para um país como o Brasil "cuja futura democracia será construída sobre outras bases" (Bardi, 2009, p.126). O caráter monumental de um edifício, portanto, não seria, para Lina, definido pelo seu tamanho, mas pela sua capacidade de impulsionar ações coletivas, cívicas e democráticas. Zeuler Lima (2021) registra que, naquele momento, Lina, acompanhando a construção do Masp, temia a possibilidade de o edifício "estar se tornando colossal demais" (Lima, 2021, p.284) e que fosse mal-recebido no campo da arquitetura, especialmente porque, apesar de ter sido concebido num momento democrático, a obra havia sido financiada com recursos públicos e estava sendo inaugurada num momento em que a ditadura se tornava mais opressora.

É possível, porém, que o conceito de monumentalidade apresentado por Lina não tenha sido apenas um recurso retórico. Ele pode ser reflexo do seu interesse pelas ideias de Appia que, como vimos, estava manifesto no final da década de 1950, o mesmo período em que ela desenvolveu o projeto do MASP.

Appia, num texto de 1922, intitulado *Monumentalité* (Appia, 1994)[4], afirma que "a arte monumental, como a conhecemos, chegou ao fim da sua existência", estaríamos entrando num período

4 Segmento desse texto também foi publicado em *Aujourd'hui art et architecture: 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents* réunis par Jacques Polieri. Paris, n.17, maio 1958.

em que "a arte exigirá que vivamos dentro dela e nós, em resposta, exigiremos que a arte viva dentro de nós"(Appia, 1994, p.284). Ele propõe um novo tipo de edifício, o *Teatro popular*,em certo aspecto semelhante à "catedral do futuro" já mencionada. O *Teatro popular* seria um edifício despojado, Appia escreve que "os materiais utilizados para a construção devem estar totalmente em evidência no edifício" (Appia, 1994, p.287), e acrescenta: "a estrutura será arquitetônica apenas na sua função; sua qualidade monumental, portanto, se manterá mínima, tanto agora quanto no futuro" (Appia, 1994, p.287). No *Teatro popular* as pessoas precisam perceber que "seus corpos vivos estão criando e definindo o espaço" (Appia, 1994, p.287). E, em outro trecho, Appia sintetiza:

> seu aspecto monumental é o de antecipar, sem revelar, a iminente união entre atores e espectadores numa ação coletiva: seu aspecto imediato e oportuno é o de preparar esse magnífico futuro por disposições que estimulem o público à atividade e permita, ao ator, avançar mais e mais ao encontro da plateia. Temos observado que todos estão propensos a nos compreender e apoiar, se empregarmos um pouco de diplomacia. Nosso papel é, portanto, o do pedagogo pois está claro para mim que um arquiteto moderno deve ser um educador. (Appia, 1994, p.286)

A arquitetura seria antes um catalizador de ações coletivas do que uma forma a ser contemplada e reverenciada isoladamente. Esse mesmo espírito encontramos no final do texto de Lina quando ela escreve que, no Masp, procurou criar um "ambiente" onde o povo fosse "ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas", onde as crianças "fossem brincar ao sol da manhã e da tarde. E até retretas e o mau gosto de cada dia [...] pode ser também um conteúdo" (Bardi, 2009, p.127).

As propostas de Appia, em boa medida, foram concretizadas no Instituto Dalcroze, já mencionado. Ali, no salão de apresentações, os espectadores e os artistas compartilhavam o mesmo

espaço, sem distinções. No salão foi utilizada uma série de módulos de escadaria, rampas, plataformas e arquibancadas, que impulsionavam a movimentação fluida entre todos os presentes (figura 1). Esse mesmo repertório formal pode ser observado no auditório do Masp, onde Lina implantou, nas laterais da plateia, duas séries de patamares escalonados, estendendo assim a área do palco e propiciando a fusão entre artistas e espectadores (figura 2).[5]

Sobre esse auditório cabe uma observação importante: Lina, no primeiro texto que esboçou para apresentar o projeto do Masp (Bardi, 1993), escreve que, no auditório, desejou "propor um teatro despido, quase a 'granja' preconizada por Antonin Artaud" (Bardi, 1993, p.102). Na versão que Lina publicou (Bardi, 2009), ela mantém a menção a Artaud, mas sem associá-lo especificamente ao auditório; ela o associa a todo o edifício, como se o brutalismo de concreto armado adotado pela arquiteta fosse uma releitura da "garagem pintada de cal, preconizada por Artaud" (Bardi, 2009, p.127).

Antes de nos aprofundarmos nesse tópico, vale lembrar que, tanto Appia, quanto Artaud, propõem que o público e os intérpretes fiquem reunidos num mesmo ambiente. Artaud sugere que os espectadores fiquem sentados em cadeiras móveis, colocadas no centro de um "hangar ou um celeiro qualquer" (Artaud, 1984, p.123), como aparece, por exemplo, nos croquis que Lina fez em 1984 para a reforma da sede do Teatro Oficina.[6] No lugar teatral proposto por Artaud o espetáculo envolveria os espectadores com "gritos, lamentações, aparições, surpresas, efeitos de teatro de todo tipo" (Artaud, 1984, p.119); exemplo disso pode ser observado na proposta cenográfica que Lina desenvolveu para a montagem

5 Reches (2010) relaciona as escadas que ligam plateia e palco num croqui preliminar de Lina (ver desenho codigo 036ARQd0252 no site https://acervo.institutobardi.org/collections) com o seguinte trecho escrito por Appia emL'art est une attitude: "Rompamos as barreiras, subamos os degraus que nos separam do pódio, desçamos, sem hesitar, na arena" (APPIA, 1958, p.6).

6 Ver desenho codigo 112ARQd0006 no site https://acervo.institutobardi.org/collections

de *Na selva das cidades*, texto de Bertolt Brecht, encenado pelo Grupo Teatro Oficina em 1969. Por sua vez, o lugar teatral de Appia é mais estável, o coletivo que ele almeja criar é utópico, fraternal, desprovido de conflitos. Nesse lugar os corpos humanos se movimentam fluidamente por uma paisagem sólida e equilibrada, como podemos observar nos desenhos que Appia realizou em 1909, reunidos sob o título *Espaços rítmicos*;[7] são essas características "appianas" que se sobressaem nos volumes, escadase plataforma que Lina concebeu para o auditório do Masp (figura 2).

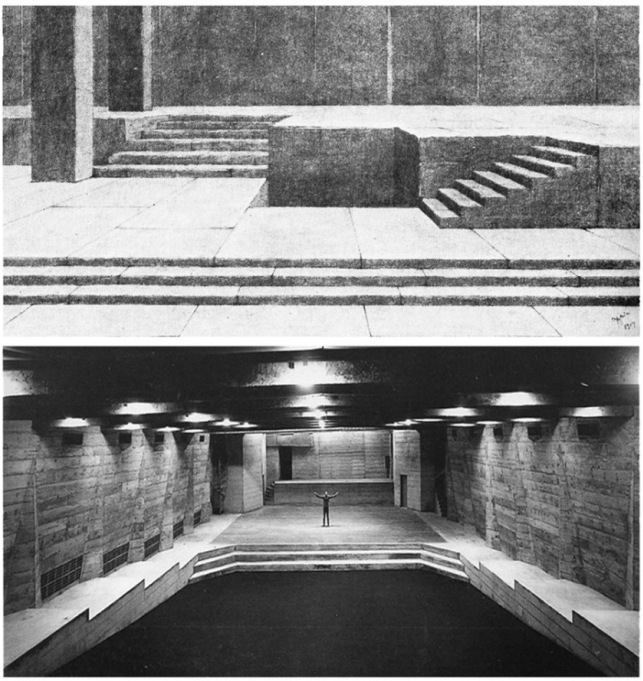


Figura 7. 2 - (em cima) Desenho da série Espaços Rítmicos, Appia, 1909. Fonte: Bablet,1982
(embaixo) Auditório do Museu de Artes de São Paulo (Masp). Fonte: Bardi, 1993.

7 Alguns desses desenhos estão reproduzidos na edição de L'oeuvre d'art vivant, de Appia, que pertencia ao acervo de Pietro Maria e Lina Bo Bardi (ver nota 1).

Vale ressaltar que, em termos de referências culturais e sociais, a Lina que concebeu o Masp, em 1957, não é a mesma que acompanhou a sua inauguração, em 1968. Entre as duas datas ela morou e trabalhou intensamente na cidade de Salvador, retornado a São Paulo em 1964, logo após o golpe militar, com umrenovado engajamento social e artístico, possivelmentemais afinado com a teatralidade de Brecht e Artaud do que com a de Appia. Talvez isso a tenha levado a analisaruma antiga criação sua, o Masp, usando o repertório teatral que lhe interessava naquele momento, o de Artaud.

Conclusão

Os eventos que apresentamos revelam que, no final da década de 1950, Lina estava interessada nas propostas de Appia e buscava assimilá-las nas suas reflexões e atividades profissionais. Nesse processo destacamos dois tópicos. O primeiro é a centralidade que as artes dramáticas (teatro e dança) assumem nas suas reflexões, sendo apresentadas como paradigma de uma "síntese das artes" que incorpora a consciência corporal, osdeslocamentos de corpos, os gestos e ações humanas. Tanto para Lina, quanto para Appia, essas qualidades corporais deveriam ser incorporadas na produção e na significação da arquitetura em detrimento dos aspectos simbólicos, ornamentais e estilísticos da linguagem arquitetônica. O segundo tópico é a valorização da arquitetura, seja no seu conjunto quanto nas suas partes, como um agente ativo na constituição de coletivos de pessoas sendo que, para Lina, esse coletivo vai ser progressivamente associado à cultura popular e à democracia – historicamente condicionados, portanto, – enquanto, para Appia, o coletivo seria expressão dos aspectos essencialistas e vitalistas da humanidade. Ambos, porém, veem a constituição de coletivo como uma forma de questionar o status das instituições artísticas (museus, teatros,etc.) e da produção artística baseada na ideia de gênio individual, obra autônomaetc.

Referências Bibliográficas

Appia, Adolphe. 1959. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcadia.

Appia, Adolphe. 1958. "L'art est une atittude". *Aujourd'hui Art et architecture:* 50 ans de recherches dans le spectacle: textes et documents réunis par Jacques Polieri. Paris, n.17, 6-7.

Appia, Adolphe. 1994."Monumentality" In *Adolphe Appia artist and visionary of modern theatre*, edited by Richard Beacham, p.283-288. Philadelphia: Harwood.

Artaud, Antonin. 1984. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad.

Bablet, Denis and Bablet, Marie-Louise. 1982. *Adolphe Appia 1862-1928* (actor,space,light). London: John Calder.

Bardi, Lina Bo. 1993. "Museu de arte de São Paulo. In: *Lina Bo Bardi*, edited by Marcelo Ferraz. 100-102. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardi, Lina Bo and Gonçalves, Martim. 1993. "Bahia no Ibirapuera". In: *Lina Bo Bardi*, edited by Marcelo Ferraz. 134. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardi, Lina Bo. 2009. "O novo Trianon, 1957/1967" In: *Lina por escrito 1943-1991* edited by Rubino, Silvana; Marina Grinover. 122-130. São Paulo: Cosac Naify.

Bardi, Lina Bo. 2017. "Conferência sobre dança e arquitetura: nota sobre sínteses das artes" In: *Masp e a cidade: alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo*, Frederico Vergueiro Costa. 279-280. PhD diss, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Lima, Zeuler R. 2021. *Lina Bo Bardi- o que eu queria era história.* São Paulo: Companhia das Letras.

Machado, Rogerio Marcondes. 2018. "A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no

modernismo arquitetônico". *Arq.Urb*, n.21 , 127-146. https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89

Perrotta-Bosch, Francesco. 2021. *Lina: uma biografia*. São Paulo: Todavia.

Reches, Magdalena. 2010. "Dos escaleras y un teatro, 3 espacios rítmicos". *Arquitextos Vitruvius* ano 11, n. 122.02. https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.122/3449

Tallon, Mary Elizabeth. 1984. "Appia's Theatre at Hellerau". *Theatre Journal*, v. 36, n. 4,495-504.

PARTE 2

PRÁTICAS ARTÍSTICAS

9

LUZ E TRANSPARÊNCIA: PARA UM TEATRO VERDE EXPANDIDO (PAUL SCHEERBART E BRUNO TAUT)

Cristina Grazioli

Tradução: Leonardo Munk

Transparência é uma palavra que envolve uma complexidade de sentidos tanto na teoria quanto na prática. Podemos encontrá-la mencionada desde a Renascença com o sentido de efeito de brilho da luz obtido por meio de taças de cristal "feitas com grande artifício, cheias de água de várias cores" que "devido a transparência de uma grande luz que estava por trás daqueles corpos diáfanos", emanava um "grande esplendor", como podemos ler, por exemplo, em uma crônica referente ao casamento da família Medici em 1565 (Mellini, 1566, p.99).[1]

Durante o Iluminismo, 'transparente' e 'transparência' eram recorrentes nas descrições de vários dispositivos, na maioria dos casos a fim de obter luz colorida ou efeitos atmosféricos (Grazioli, 2008, pp.70-80; Grazioli, 2016, pp.57-63).

Hoje em dia, os sentidos de transparência são incontáveis. Como Philippe Junod escreveu, "o fato é que há transparência e transparência... (Junod, 2011, p.1).

O termo se estende a diferentes domínios, da fotografia às artes visuais, do cinema às instalações, às novas mídias e política etc. No início do século XX, este termo esteve notadamente vinculado à nova poética da dramaturgia ou à estética da luz. Apenas para mencionar alguns autores, podemos encontrá-lo nos escritos e projetos de Adolphe Appia, Mariano Fortuny e Max Reinhardt.

Esta palavra se torna uma espécie de manifesto no contexto das vanguardas; é uma palavra que une conceito e técnica e, para nossos propósitos, é um excelente campo de comparação na pesquisa interdisciplinar (performance, teatro, cinema, arquitetura, urbanismo).[2]

---

1 Salvo indicação em contrário, as traduções são da autora.

2 Em nossa pesquisa, nos deparamos com o tema da transparência em diferentes contextos. Essa palavra nos deu a ideia para o projeto *Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena*, um dicionário sobre a terminologia da luz de cena (https://direluce.sciami.com/).

Nós iremos abordá-la nas concepções de Paul Scheerbart e Bruno Taut.

O pano de fundo para nossas considerações é o contexto articulado de inter-relação entre paisagem, pinturas, atmosfera, espaço, palco, luz, transparência, botânica e espaço compartilhado (ou espaço imersivo).

Paul Scheerbart era escritor, ensaísta e dramaturgo. Ele era um pacifista ao extremo, e morreu em 1914, provavelmente se deixando morrer de desnutrição como protesto contra a guerra. Estudos geralmente abordam Scheerbart em relação à arquitetura; no que se refere ao teatro, seus textos são quase sempre ignorados, ou considerados 'abstratos', sem relação com a prática cênica. Além disso, ele é estudado como um pioneiro da ficção científica.

Bruno Taut é um autor muito estudado como arquiteto, mas praticamente ignorado pelo seu trabalho no mundo do teatro.

Entre os marcos histórico-culturais, é interessante lembrar todas as descobertas em ciência e tecnologia (desde meados do século XIX), que reforçam a crença na existência de forças além da percepção humana do visível (como a luz elétrica, ondas eletromagnéticas, a descoberta dos raios X, telegrafia sem fio, a propriedade radioativa da matéria etc.); o éter é habitado por oscilações, raios, ondas: e isso implica que a 'matéria' seja concebida também como 'espírito' (Grazioli, 2019b). Uma bela palavra recorrente na cultura alemã do início do século XX, que remonta ao Romantismo, é *Allbeseelung*, animação de toda matéria.

Tudo isso para sublinhar um contexto em que encontramos uma correspondência extraordinária entre questões técnicas, científicas e filosóficas ou espirituais.

Esta aliança é evidenciada por um material, o vidro, que une o material e o espiritual, a matéria e o conceito, a natureza e a arte (ou *arte e técnica*: *Kunst und Technik*, como dizia o lema da primeira Bauhaus).

Não é por acaso que o nome da comunidade de arquitetos liderada por Bruno Taut era *Gläserne Kette* ("Cadeia de Cristal" ou "Cadeia de Vidro"); uma "correspondência utópica" que ocorreu entre novembro de 1919 e dezembro de 1920, envolvendo um grupo de arquitetos modernistas.

Eles expressaram seus pensamentos e sentimentos em cartas, que foram enviadas a todo o grupo. No centro dessas trocas está o tema da reciprocidade da alma e do corpo. Assim como o corpo pode se espiritualizar através da luz, o espírito pode atingir a forma material por meio do "arquiteto" (Whyte, 1986A, p.8). De acordo com Taut, a arquitetura deve dar forma ao que Mestre Eckhart[3] chamou de "centelha da alma" (*Seelenfunklein*). Bruno Taut escreveu: "Do estábulo às estrelas existe uma cadeia em que tudo o que é pequeno se torna grande, ou seja, próximo, humanamente possível, quando o 'relacionamento' vive em nós" (citado em Whyte, 1986A, p.7). O símbolo dessa relação é o cristal.

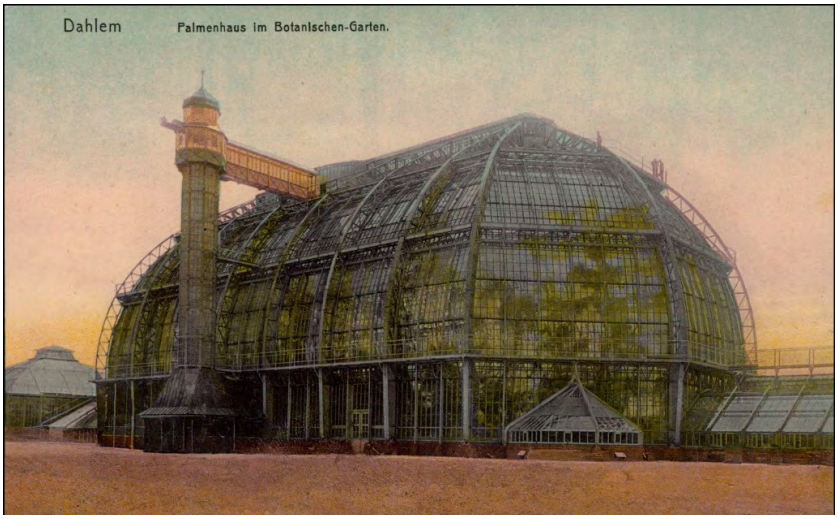


Figure 9. 1 - Palmenhaus in the Botanic Garden of Dahlem, Berlin, 1912, Verlag Knackstedt & Näther, Hamburgo. Cartão Postal.

3 Mestre Eckhart (1260-1328) foi um frade dominicano, reconhecido por sua obra como teólogo e filósofo e por seu misticismo (nota do tradutor).

Mas o desejo cósmico é determinado por *este* mundo. Por exemplo, em *Das Paradies die Heimat der Kunst* (*O paraíso a pátria da arte*, 1889) Scheerbart revela um conceito de paraíso na Terra que se baseia em uma nova arquitetura de cor e vidro. E Taut escreveu:

> Acredito que todos os espíritos, os espíritos materiais, os espíritos vegetais, animais e humanos, os espíritos elementais e os espíritos absolutamente espirituais se unem em uma unidade maior... O efeito dessa unidade é o ato de construir [*bauen*] em um sentido universal. (Taut, 1920b, p.181)

A harmonia entre todos os *seres* é um conceito recorrente nas cartas da "Cadeia". Podemos examinar a "unidade da natureza" de Ernst Haeckel: todas as coisas, vivas ou não, contêm um elemento espiritual nelas; uma unidade espiritual que inclui filosofia monista, zoologia, botânica e mineralogia, seres humanos e o Cosmos (Haeckel, 1899).

Outra referência recorrente nas cartas é Gustav Fechner, o pai da psicofísica; para ele, toda aspiração à harmonia e à beleza deve buscar a dimensão cósmica.

Taut escreveu que não queria mais se limitar a "elaborar projetos" (*Anschauung arbeiten*); ele precisava se aproximar da realidade. Projetos de cinema e teatro são um possível resultado desta pesquisa. Um desses arquitetos, Wassili Luckhardt, evoca a profunda impressão causada por um fenômeno da natureza: depois de um passeio nas dunas, a visão do mar se abre com o brilho de milhares de ondas rolando em terra seguindo uma lei secreta e única do movimento e ele se pergunta se impressões semelhantes também podem ser criadas na arquitetura (Luckhardt, 1919; Whyte-Schneider, 1986, p.28-32).

Figure 9. 2 - Hans Poelzig, A luminarias em forma de palmeiras no Foyer da Grosses Schauspielhaus (Berlin, 1919) – As luminárias foram desenhadas em parceria com sua esposa Marlene Moeschke Poelzig Foto: Karl Ernst Osthaus († 1921)

É muito significativo para nossos propósitos que ele responda citando um teatro como exemplo da realização de tal impressão de luz e natureza; ou seja, o *Zirkustheater*, o *Grosses Schauspielhaus*, anteriormente o *Schumann Circus*, restaurado por Hans Poelzig para Reinhardt em 1919.

A grande cúpula interna é pendurada com um número infinito de cones, que são colocados em movimento de arco suave em torno da cúpula da qual pendem, de modo que quando os pequenos corpos brilhantes em cada cone são iluminados, em particular, surge a impressão de certa dissolução e infinito (Luckhardt, 1919, p.31-32).

Ele dá outro exemplo:

> Minhas impressões da natureza, como as descrevi, foram determinadas por fenômenos de movimento. Acho que toda obra de arte, portanto também a obra de construção que quer ser imagem de formas, deve conter também esse movimento... *panta rei*[4]... Lembro-me de um desenho da peça arquitetônica de Bruno Taut nesse sentido, onde uma radiante *Domstern* ("estrela da Catedral") dança pelo espaço dos mundos. É maravilhoso *Panta rei*" (Luckhardt, 1919, p.30).

A "peça arquitetônica de Taut" se refere a *Der Weltbaumeister* (O construtor do mundo, 1919).

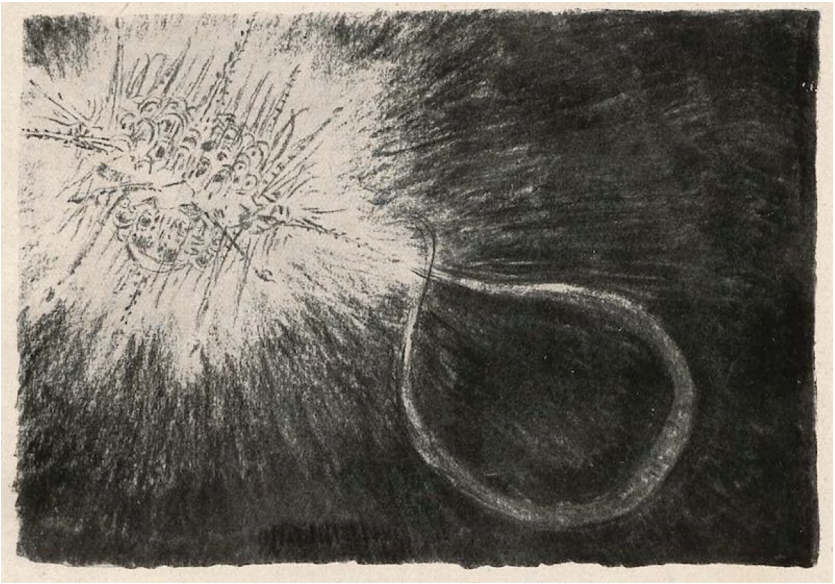


Figure 9. 3 - Bruno Taut, "[Der Kathedralstern] tanzt – ändert Form und Glanz" ("The star of the Cathedral dances, changes form and light"); from *Der Weltbaumeister, Architektur-Schauspiel für symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbart gewidmet,* Folkwang, Hagen, 1920; Plate n. 15.

4 Expressão grega que significa 'tudo flui' e que sintetiza o pensamento do filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso (nota do tradutor).

Neste contexto (o Gläserne Kette), Taut 'publica' *Die Galoschen des Glücks* (As galochas da sorte 'Filme de contos de fada completo em Dois Milênios'), baseado emHans Christian Andersen (1919). A tradução italiana apareceu no estudo seminal de Manfredo Tafuri *La sfera e il labirinto* (A esfera e o labirinto,1980), cuja publicação em inglês saiu em 1987. Na contracapa da primeira edição, podemos ler:

> É possível derivar das vanguardas históricas e, ainda mais cedo, de certos momentos da cultura dos séculos XVIII e XIX, um projeto positivo que subverta a angústia em que luta o homem contemporâneo na tentativa de dominar seu ambiente?

Após os capítulos "O arquiteto malvado: G.B. Piranesi, heterotopia e a viagem" e "A historicidade da vanguarda: Piranesi e Eisenstein", Tafuri coloca o capítulo "O palco como 'cidade virtual': de Fuchs ao *Totaltheater*"; no Apêndice, além de *Piranesi, ou A Fluidez das Formas*, de Sergei M. Eisenstein, Tafuri publicou *As galochas da sorte*, de Taut, texto permeado pela luz e pela dimensão da ascensão, no anseio pela fusão terrena e celestial, onde as formas vegetais são geradas a partir de esferas de vidro brilhantes – como vaga-lumes.

Taut produziu outras obras importantes em 1919-1920: *Die Auflösung der Städte* (*A dissolução das cidades*), *Alpine Architektur* (*Arquitetura Alpina*), elaborada desde 1917,*Die Stadtkrone*(*A coroa da cidade*): todos são projetos marcados pela verticalidade, apresentando o modelo da catedral medieval mesclado com o elemento orgânico natural.

Todos estes projetos são concebidos com base no princípio do dinamismo das formas no espaço e no valor construtivo da cor como meio de composição. No conceito de Taut, a cor nunca tem função decorativa ou ilustrativa; é um material de construção.

Entre seus projetos, estamos especialmente interessados em *Der Weltbaumeister* (*O Arquiteto do Mundo* ou *O Construtor do Mundo*), um "drama arquitetônico para música sinfônica".

Na carta acima mencionada, Luckhardt cita o *Domstern*de Taut: a *Estrela da Catedral* é uma presença dramatúrgica e um elemento simbólico que conecta a nova arquitetura com o mito da catedral, ou seja, a concepção medieval de luz, espaço e cosmos.

O drama abre com uma cena composta unicamente de luz colorida e uma longa música retumbante, clara e resplandecente em amarelo, difusa em um espaço abstrato, sem superfícies que formam o perímetro do espaço.

> A cortina sobe. Sobre todo o palco há apenas luz colorida – amarelo radiante, nada mais – sem chão, sem teto, sem paredes. MÚSICA sem crescendo, apenas uma vibração no espaço – um longo e claro som de campainha, brilhando em amarelo. Do fundo aparecem algumas formas e com elas algumas figuras da música. Com as formas essas figuras musicais se tornam mais ricas, aumentam de volume e 'cor'(Taut, 1920a, Desenho I).

Uma catedral gótica se ergue no espaço vazio. Ela se eleva lentamente de baixo, cresce, dá forma às suas próprias partes, agregando-se livremente no espaço. A catedral se ergue, até desmoronar, disseminando suas partes em uma dança cósmica de fragmentos.

Não há presença humana; ela foi substituída pela arquitetura. "A estrela da catedral se aproxima, gira sobre si mesma, dança" (Taut, 1920a, desenhos 34-35).

A estrela da catedral é a mãe do novo mundo nascente: "no cosmos andrógino, a estrela, fecundada por um meteorito luminoso, dá origem a um novo paraíso terrestre" (Manfredini, 1998, p.31).

A segunda parte do drama abre com uma cascata de flores e folhas invadindo o espaço infinito das estrelas e do cosmos, para formar um novo mundo, anunciando o ressurgimento da terra – na colina mais alta desabrocha uma nova *Kristallhaus*(*casa de cristal*) - "a mais alta síntese da natureza e do artifício" (Manfredini 1998, p.33).

Os limites do espaço se dissolvem; os elementos se tornam figuras mutáveis de um movimento radiante de intenso colorido e infinita arborescência.

"Um dia... haverá uma arte única, e nesta arte, a luz penetrará em todos os cantos, em todos os lugares" (Taut, 1919a).

No posfácio (*Über Bühne und Musik*, *Sobre palco e música*), Taut mostra que ele está ciente dos problemas envolvidos na representação do drama:

> Cor e luz trazem uma plenitude de expressão. A ilusão como imitação da natureza pode ser completamente abandonada. Basta um jogo de formas e cores que aparecem e se dissolvem, absorvidos [*Getränkt*] pelo fluxo grandioso dos sons (Taut, 1920a, p.69).

Entre as considerações sobre possíveis 'adaptações' para o palco, ele afirma com veemência a indispensável profundidade da cena [*Tiefe der Bühne*]: "Só não se pode renunciar à profundidade do espaço cênico. O espaço, em sua profundidade infinita, é de fato o útero do qual nascem as formas, as cores, a luz" (Taut, 1920a, p.69).

Uma 'profundidade' implícita no conceito de 'transparência'. Taut teoriza a quinta dimensão: uma dimensão de simultaneidade e imediatismo da experiência (Taut, 1920b). Sugerimos uma comparação com alguns aspectos da escrita de Eisenstein sobre o cinema estereoscópico (e seu projeto da "Casa de vidro", 1929-30).

Der Weltbaumeister é dedicado a Scheerbart. De fato, presenças astrais, dança, luz, som "atuando" em um processo cósmico, lembram muito a *Kometenztanz* (*Dança dos cometas*) de Scheerbart. Não iremos descrever aqui a *Dança dos Cometas*, pois já escrevemos detalhadamente sobre essa 'pantomima astral'(Grazioli 2019a, 2019b, 2020, 2021).

Recordemos apenas a dualidade entre a terra e o céu, o humano e o astral, a luz e as trevas. Todos os símbolos da tentativa de acesso à esfera superior. A dança e a música são os meios que possibilitam o diálogo.

Scheerbart escreveu vários artigos e ensaios dedicados ao palco e ao teatro. Além disso, vários romances transmitem sua concepção teatral e suas "invenções" (também do ponto de vista "tecnológico"). Portanto, muitos escritos podem ser lidos como uma tentativa de dar forma à sua ideia teatral.

Ele sonha com um novo teatro, que apresente as características do que ele expressa quando fala de arquitetura: em *Glastheater* (*Teatro de vidro*, 1910) Scheerbart imagina um 'teatro de sombras' "com vidraças transparentes e opacas. Nessas placas, que podem ser de qualquer cor, são projetadas sombras por meio de vidro colorido. Para obter um teatro de sombras cromático" (Scheerbart, 1910, p.139-140).

Na maioria das peças de Scheerbart, as rubricas descrevem cenários astrais, lugares utópicos, subumanos ou sobre-humanos ("subterrâneo", "um grande palácio de estrelas no escuro sol central", "uma cena branca", "um jardim das maravilhas de verão", "num futuro próximo nos quadros de um teatro azul", para citar apenas alguns). Motivos astrais percorrem toda a sua obra.

Nos escritos de Scheerbart, o palco é o lugar onde as utopias fazem suas alianças com a ciência e a tecnologia.

Em um escrito sobre o "palco simples" (*Einfache Bühne*), ele afirma que "três paredes simples, brancas ou de cores claras, são

abundantemente suficientes como cenografia" (Scheerbart, 1898, 112).

Ele publicou artigos sobre cenografia, atores, dramas e deu grande atenção aos aspectos técnicos e práticos do teatro.

Em cada um de seus escritos podemos encontrar o anseio pela fusão dos elementos terrestres e celestes. Para citar apenas um exemplo: *Das kosmische Theater* (*O teatro cósmico*) apresenta uma situação meta-teatral mostrando conexões entre as menores coisas e o cosmos (uma forma esférica de queijo se torna o elemento correspondente do cosmos, uma gota de sangue é entendida como uma estrela vermelha...), o infinitamente pequeno e o universal correspondem (Scheerbart, 1898A).

Como pode Bruno Taut ser considerado um artista teatral? Além dos projetos teatrais e cinematográficos, ele também escreveu ensaios dedicados especificamente ao teatro; reflexões importantes também estão contidas em seus escritos dedicados à arquitetura. Ele publicou na revista *Der Sturm* [5] "Eine Notwendigkeit" (*Uma necessidade*) (1914), na qual instava os artistas a criar uma nova *Gesamtkunstwerk* à qual a arquitetura daria moldura e conteúdo. Que tipo de arquitetura? Uma 'transparente', feita de luz colorida; uma arquitetura onde o espaço interior e o exterior se comunicam; onde a luz do dia e a luz artificial interagem.

Um escrito fundamental é *Zum neuen Theaterbau* (*Para um novo edifício teatral*). Taut fala contra a separação imposta pela cortina. É um tema essencial: diz respeito à comunicação entre os espectadores e os atores, a sala e o palco, e implica o tema da fluência, da presença no seu dinamismo e do 'fluir'.

À semelhança de outros movimentos do início do século XX, o palco deve inebriar e contaminar os participantes (pensemos em Georg Fuchs, depois em Antonin Artaud).

5 *Der Sturm* (*A tempestade*) foi uma revista de arte fundada em 1910, em Berlim, pelo poeta e crítico Herwarth Walden (nota do tradutor).

A cortina deveria ser o signo da "solene relação entre a luz e a cor" (Taut, 1919b, p.205).

Uma visão muito próxima de diferentes poéticas dos nossos dias e um tema que implica o papel principal da luz e da iluminação.

> A cortina [...] poderia, por exemplo, consistir em fitas de seda de cores vivas cruzadas ortogonalmente, ou na composição de tecidos de diferentes materiais e formas, escolhidos de acordo com o drama – ela deve ser percebida como um véu de onde transpira o mundo esperado. [...] o arquiteto não deve criar nenhum tipo de interrupção, mas deixar que o espaço, com suas articulações, continue dentro do palco sem criar nenhum limite perceptível para o espectador durante a representação. O espaço interior deve parecer infinito e, de fato, ilimitado deve ser o novo teatro tanto na riqueza espiritual quanto na realidade construtiva (Taut, 1919b, p.208).

Ele cita "os dramas estelares e planetários de Paul Scheerbart – que acontecem no espaço cósmico"; para Taut são exemplos significativos da nova dramaturgia, que conduz o indivíduo a um espaço sem a dimensão de altura, largura e profundidade (Taut, 1919b, p.208).

Quando Taut escreve sobre a necessidade de considerar o salão e o palco como um todo ao conceber a "iluminação cênica", ele se refere também a Max Reinhardt (Taut, 1919c, p.205); mesmo que não seja mencionado, ele se refere a O milagre, representado no Olympia Hall, em Londres, em 1911. Diferentes razões fazem desse espetáculo uma grande referência na história do teatro; apenas recordemos as ligações com a 'nova' arquitetura envolvida na história desta peça: em 1924, quando a peça ia ser encenada nos EUA (primeiro no *Century Theatre* em Nova Iorque, depois noutros teatros), uma interessante campanha publicitária para divulgar o *Chicago Tribune Building*: o mito da catedral se mudou

(e se fundiu) com a nova arquitetura modernista (ver LE Men, 2017, p.71-80; Segol, 2017).

Esse mito da Catedral nos leva de volta à colaboração de Taut com Scheerbart para a *Glashaus*, construída para a Exposição *Werkbund* de Colônia em 1914.

No projeto do "Palácio de Vidro", Taut experimenta concretamente suas ideias sobre a representação. Poderia ser considerado como um passo dado pelos projetos de Taut em direção ao teatro.

O *Glashaus* é emblemático da transparência como condição de fluidez na relação entre espaço interior e exterior (arquitetura e paisagem – em sentido lato).

A 'precursora' pode ser considerada a arquitetura de vidro e ferro, cujo exemplo mais conhecido é o *Crystal Palace* de Joseph Paxton, em Londres (1851), semelhante a estufas de jardim.

Apesar da colaboração com a indústria alemã, a *Glashaus* não era uma vitrine industrial. Segundo Angelika Thiekötter, é o primeiro caso em que a arquitetura 'se mostra', se coloca em exposição (Thiekötter, 1993, p.11 e 15). Poderíamos dizer: coloca-se em cena...

Os visitantes contemporâneos falam de uma experiência caleidoscópica, multissensorial... semelhante ao que chamamos hoje de dimensão 'imersiva'.

Uma forte relação com o mundo exterior é criada, graças à transparência: espaço e tempo se fundem, gerando diferentes 'estados' de arquitetura dependendo das condições climáticas. Thiekötter tenta reconstruir a "visita" à Exposição de Colônia em 1914 e cita uma frase da época: *Alles fließt, alles bewegt sich*... (Thiekötter, 1993, p.26): Tudo flui, tudo se move...

No *Glashaus*, uma abertura circular no primeiro andar permite ver a cachoeira abaixo: a água interage com a luz natural e artificial (nos lembra uma chuva colorida do *Construtor do mundo* de Taut, desenho XXXIX).

‘Correntes’ de diferentes tipos animam o *Glashaus*, cuja vida se baseia no influxo de energia, força e movimento: o influxo de ar fresco através da ventilação elétrica, o influxo da luz do dia, o som da água: uma verdadeira ‘animação’ do espaço.

Podemos falar de composição ‘dramatúrgica’ e de ‘direção deiluminação’ (Thierkötter 1993, p.26). Além disso, a luz adquire uma dimensão espacial através dos vitrais.

É de fundamental importância considerar que a *Glashaus* pertencia ao contexto da Exposição *Werkbund* de Colônia, onde Henry Van de Velde construiu um teatro, citado por Taut em *Zum neuen Theaterbau*. O teto tinha vitrais; Taut pede que estes se estendam também às paredes do salão: “as paredes não deveriam existir, mas se dissolver em formas e cores” (Taut, 1919b, p.205-206).

Mais um elemento da prática teatral de Taut é a sua atividade como cenógrafo, que é a colaboração com o encenador Karlheinz Martin em 1921 para encenar *Die Jungfrau von Orleans*[6](*A donzela de Orleans*). Publicou as suas notas em *Blätter des Deutschen Theatres*[7], expondo as suas ideias sobre a desmaterialização do palco através do vidro, da luz e da cor: quer “fazer desaparecer a cenografia em segundo plano, dissolvendo-se nos acontecimentos dramáticos da composição” (Taut, 1921, p.95).

Nesta “lenda sagrada” (Taut, 1921B, p.98) a arquitetura de vidro, constituída pela moldura irregular do proscênio, permanece inalterada ao longo da representação: é feita de ferro, madeira e prismas brilhantes e ornamentos de vidro colorido que se projetam do palco para o espaço dos espectadores.

6 Tragédia de Friedrich Schiller inspirada na vida de Joana D’Arc e que foi montada pela primeira vez em Leipzig, no ano de 1801 (nota do tradutor).

7 Publicação do Deutsches Theater Berlin, que durou entre os anos de 1911 e 1941 (nota do tradutor).

A realização deste elemento foi alcançada através da colaboração com a *Luxfer-Prismen-Gesellschaft*, a mesma empresa envolvida no projeto *Glashaus* em 1914.

Vitrais foram iluminados por um projetor na parte de trás do palco, criando a atmosfera de uma catedral gótica. Uma 'direção de iluminação' (mesmo uma dramaturgia de luz) estava em ação, usando azul para o misticismo, vermelho para o sentimento, verde para a terra etc. (Bornemann-Quecke, 2018, p.222-223). "Toda a escala de nuances que não são fenômenos naturais, mas surgem do conteúdo das ações, pela iluminância ou escurecimento", escreveu Taut (Taut, 1921A, p.7).

A visão de Taut de uma continuidade entre o espaço natural exterior e o interior do edifício, de acordo com o potencial da luz, e seu interesse pela arquitetura medieval, estão envolvidos na restauração do Coro da Igreja de Unterriexingen, em 1908. Os esboços mostram cores vivas; mas sabemos que Taut queria que as janelas fossem sem vidro colorido, para deixar entrar a luz do dia, o que mudaria o efeito no espaço dependendo da hora do dia (Speidel, 1994, p.88-92; Bornemann-Quecke, 2018, p.216- 217).

Voltando a Scheerbart,em seus romances a luz está *em toda parte*; é uma luz-espaço, uma luz volumétrica capaz de compor um espaço.

Em seus escritos, o teatro muitas vezes reaparece junto com mundos botânicos, cósmicos, planetários.

Em uma análise detalhada, várias referências cruzadas são criadas entre as visões de Scheerbart, os projetos de Taut, a nova arquitetura de vidro e luz, a fusão de mundos e espécies - e o palco. Outro tema relacionado a todos esses elementos é o jardim.

Uma das situações mais recorrentes na narrativa de Scheerbart é a história de uma encenação; ou ainda: um cenário natural, 'verde' que se torna 'teatro'.

Apenas alguns exemplos de *Das Grosse Licht* (*A Grande Luz*, 1912), uma série de romances em que o Barão de Munchhausen é o personagem principal e narrador.

Die Kosmische Postillionen. Eine Marionettentheatergeschichte (*O postilhão cósmico. Um conto de teatro de marionetes*) apresenta Munchhausen em 1905 discutindo com muitos atores e escritores em Viena sobre um novo teatro de marionetes. O Barão, com mais de 180 anos, afirma que o teatro de marionetas mais significativo está em Celebes (Indonésia).

No romance, esse 'teatro de marionetes' acaba sendo um 'teatro astral', onde o narrador descreve nascimentos de estrelas de nebulosas e danças de cometas(Scheerbart, 1912, p.10-11). Scheerbart transforma a paisagem planetária em um espetáculo maravilhoso.

Em *Os três estados arbóreos. Um conto de Estado*, o Barão fala de Constantinopla em 1905. Em um jardim à beira-mar, fogos de artifício são colocados, depois iluminados com uma luz elétrica que muda de cor a cada cinco minutos graças a dispositivos de vidro colorido... cisnes usam chamas elétricas em volta do pescoço; outros detalhes dão forma a uma 'performance de luz'.

Também neste caso interagem as luzes naturais, artificiais, astrais, a dramaturgia e a paisagem.

Para Anne Krauter, *Das Grosse Licht* é um "Manifest für die Kaleidoskopische Glas- und Lichtarchitektur" (Krauter, 1997, 216; Bornemann-quecke,2018, p.376). Poderíamos acrescentar: "um manifesto para um teatro arquitetônico caleidoscópico de vidro e luz".

Toda a obra de Scheerbart está repleta de vegetação: flores exóticas, fantásticas, plantas de mil espécies. Sua paixão por estufas é demonstrada também pelo cartão postal enviado a Richard Dehmel representando o *Palmenhaus* no Jardim Botânico de Berlim Dahlem (Scheerbart, [1991], p.455). Em sua obra mais famosa, *Glass Architecture* (*Arquitetura de vidro*, 1914), ele dedicou

um capítulo à 'beleza na terra, quando a arquitetura de vidro estará em toda parte':então "deveríamos ter um paraíso na terra, e não precisaríamos aguardar em ansiosa expectativa pelo paraíso no céu" (Scheerbart, 1914, capítulo XVIII).

Para concluir, gostaríamos de sugerir algumas referências a poéticas e pensamentos que nos parecem particularmente ressonantes com as 'visões' que sugerimos aqui. Pensemos na 'transparência' entre o teatro e a cidade no Teatro Oficina de Lina Bo Bardi em São Paulo, ou nos projetos de Olafur Eliasson. Entre eles, *Vida* na Fundação Beyeler na Basiléia (1921):

> Com *Vida*, trabalho ativamente para criar um espaço de convivência entre os envolvidos e afetados pela exposição – a instituição artística, minha obra, os visitantes, outros seres que se juntam, as árvores e outras plantas do parque, a paisagem urbana que circunda o museu, e além (Eliasson, 2021, site da Fundação Beyeler).

Também é significativo o que Emanuele Coccia escreve em seu *A vida das plantas*: "Mal falamos delas e seu nome nos escapa. A filosofia sempre as ignorou, mais por desprezo do que por negligência". Esta afirmação é seguida por uma nota que menciona a "única grande exceção na modernidade", (Coccia, 2018, p.2016) Gustav Theodor Fechner, o autor frequentemente citado nas cartas do *Gläserne Kette*.

Pensemos, em seguida, no 'filósofo da paisagem' Gilles Clément, que colaborou com o artista italiano Leonardo Delogu e seu projeto 'Casadom', dedicado à relação entre corpo e paisagem.

Também no palco, podemos pensar em exemplos de projeto de iluminação e cenografia como em *Alcina* de Robert Carsen, onde o palco se abre para o espaço verde e 'ao ar livre', em todas as direções... (Iluminação de Jean Kalman e cenografia de Tobias Hoheisel). Ou pensemos em um iluminador como Pasquale Mari, que nunca esquece o espaço fora do prédio do teatro. Vejamos, por

exemplo, o *Édipo Rei* de Mario Martone (direção) e Mimo Paladino (cenografia), onde o espaço e a iluminação são concebidos como um todo, com o espaço dos espectadores e o projeto de iluminação que interagem com a arquitetura, como se a luz do dia penetrasse no espaço através da grade do palco. Ou a montagem de *Solaris* (adaptado do romance de ficção-científica de Lem), onde uma grande tela circular 'atua' como um grande olho mostrando imagens do 'planeta' do lado de fora (aliás, na representaçãohá imagens da Terra tiradas do espaço, pela Estação Espacial Internacional); um "'buraco' que sempre procuramos na escuridão do espaço do teatro para olhar além dos limites do edifício e abri-lo para a luz de fora, para a luz do mundo, aqui se abre para a visão dos recorrentes nascer e pôr do sol sobre o oceano de Solaris, os eclipses, os dias e as noites (Mari, 2021).

Referências Bibliográficas

Bornemann-Quecke, Sandra. 2018. *Heilige Szenen. Raumen und Strategien des Sakraler im Theater der Moderne*, Stuttgart: Metzler.

Borsi, Giovanni-König, Klaus (ed.), 1967. *Architettura dell'Espressionismo*, Genova: Vitali e Ghianda.

Coccia, Emanuele, *The Life of plants : A Metaphysics of Mixture*, translated by Dylna J. Montanari. Cambridge : Polity Press (original edition 2016. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange.* Paris :Payot et Rivage).

Ejzenštejn, Sergej M., 1982. "Sul cinema stereoscopico" [1947]. In: Ejzenštejn, Sergej M. *Il colore*, a cura di Pietro Montani, 161-209, Venezia: Marsilio.

Eliasson, Olafur. 2021. Presentation of the Projest *Life*, In: Beyeler Foundation website, https://www.fondationbeyeler.ch/en/exhibitions

Grazioli, Cristina. 2008. *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*. Roma-Bari: Laterza.

Grazioli, Cristina. 2016. "Luce e atmosfera, una direttrice alternativa". In: Cristina Grazioli, Maria Ida Biggi, Claudio Franzini, Marzia Maino (ed.), *La scena di Mariano Fortuny*, 49-66. Roma: Bulzoni.

Grazioli, Cristina. 2021. "Un théâtre astral et « révolutionnaire » : les visions « fanta-scientifiques » de Paul Scheerbart". *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, 18, Le Théâtre de science-fiction. Premiers éléments de cartographie: 1-25. http://journals.openedition.org/resf/10087 ; DOI : https://doi.org/10.4000/resf. 10087

Grazioli, Cristina. 2020. "Ebbrezze lunari nella poetica di Paul Scheerbart: la scena come corpo organico di luce, trasparenza", colore, In: Giovanna Brebbia, Mauro Gervasini, Fabio Minazzi (ed.), *Idea assurda per un filmaker. Luna*, 219-232. Milano: Mimesis.

Grazioli, Cristina. 2019a. "Danze di luce, Kometentanz di Paul Scheerbart", In: Fambrini Alessandro, Malagoli Roberta (ed.), 2019. *Alle origini della fantascienza tedesca*, 85-104. Padova: Padova University Press.

Grazioli, Cristina. 2019b. "Lumière, matière, utopie : les théâtres de l'avenir chez Paul Scheerbart et Bruno Taut", colloque Lumière Matière, Université de Lille, 7-8 novembre 2019. On line, URL : https://webtv.univ-lille.fr/video/10652/lumiere-matiere-utopie-les-theatres-de-l'avenir-chez-paul-scheerbart-et-bruno-taut-, last access december 2021 (article on press, Presses Universitaire du Septentrion).

Haeckel, Ernst. 1899. *Kunstformen der Natur*, Wien und Leipzig: Biliographisches Institut.

Ikelaar, Leo (hg.). 1996. *Paul Scheerbart und Bruno Taut: zur Geschichte einer Bekanntshaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*, Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft.

Junod, Philippe. 2011. "Nouvelles variations sur la transparence", *Appareil*, 7, 1-13. http://journals.openedition.org/appareil/1197

Krauter, Anne. 1997. *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – "Das grosse Licht",* PhD Diss., Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universitäts.

Le Men, Segolène. 2017. "Max Reinhardt et l'art de la cathédrale" In: *Max Reinhardt, L'art et la technique à la conquête de l'espace,* (éd. par Marielle Silhouette), 59-83. New York-Paris-Vienne: Peter Lang.

Luckardt, Wassili. 1919. [Letter], In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 28-32. Berlin: Ernst & Sohn.

Lütgens, Annelie. 2016. "Visionäre der Moderne. Zur Einführung", In: *Visionäre der Moderne. Modern visionaries. Paul Scheerbart Bruno Taut Paul Goesch*, 10-12. Berlin: Scheidegger & Spiess/ Berlinische Galerie.

Manfredini, Manfredo A. 1998. "Per un'architettura teatrale. Der Weltbaumeister: mondi e rappresnetazioni". In: Salotti, Gian Domenico – Manfredini, Manfredo A., 1998. *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di C.M. Cella e P. Portoghesi, 13-33. Milano: Franco Angeli.

Mari, Pasquale. 2021. *In viaggio verso Solaris*. In: *Sciami | Ricerche*, 9, Sentire Luce (ed. Cristina Grazioli).

Mellini, Domenico. 1565. *Descrizione dell'apparato della comedia et intermedii d'essa, recitata in Firenze il giorno di Santo Stefano l'anno 1565 nella gran Sala del palazzo di Sua Ecc. Illust. nelle reali nozze dell'Illustriss. et Eccell. S. il S. Don Francesco Medici Principe di Fiorenza e di Siena e della Regina Giovanna d'Austria sua consorte*, appresso i Giunti, in Fiorenza.

Scheerbart Paul. 1898. "Offener Brief zur Gründung der einfachen Bühne", In: Scheerbart Paul, 1977. *Gesammelte Arbeiten*

für das Theater, hrsg. von Metchild Rausch, 111-112. München: edition text + kritik.

Scheerbart Paul. 1898a. "Das kosmische Theater", In: Scheerbart, Paul, 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, II, 151-163. München: edition text + kritik.

Scheerbart, Paul. 1986-1996. *Gesammelte Werke*, hrsg. von Thomas Bürk, Joachim Körber, Uli Kohnle, Linkenheim-Bellheim: Edition Phantasia, 10 volumes.

Scheerbart Paul. 1903. *Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge*, Leipzig: Inselvelag. (first edition: Scheerbart Paul, "Kometentanz. Astrale Pantomime in zwei Aufzüge", *Die Insel*, II Quart., 3, 1902 [italian translation: "Danza delle Comete. Pantomima astrale in due atti", In *Drammi dell'espressionismo*, translated by Cristina Grazioli, 81-107. Genova: Costa & Nolan, 1996.

Scheerbart Paul. 1910. "Das Glas-Theater", In: Paul Scheerbart, 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, II, 139-140. München: edition text + kritik.

Scheerbart, Paul. 1912. *Das grosse Licht. Ein Munchhausen-Brevier*, Leipzig: Sally Rabinowitz. [Also: 2020. Berlin:Hofenberg].

Scheerbart Paul. 1977. *Gesammelte Arbeiten für das Theater*, hrsg. von Metchild Rausch, München: edition text + kritik, 2 volumes.

Scheerbart Paul, [1991]. *700 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889-1915*, hrsg. von Methchild Rausch, Berlin: Argon.

Scheerbart, Paul. 1914. *Glasarchitektur*, Berlin: Der Sturm.

Segol Julien. 2017. "Das Mirakel: *une cathédrale pour la modernité. Du spectacle populaire à «l'art de foules»".* In: *Max Reinhardt, L'art et la technique à la conquête de l'espace,* (éd. par Marielle Silhouette), 85-103. New York-Paris-Vienne: Peter Lang.

Speidel Manfred. 1994. *Bruno Taut. Natur und Fantasie 1880-1938*, Berlin Ernst & Sohn, 1994 (Austellungskatlog Tokyo,

Sezon Museum of Art 1994 and Magdeburg Kulturhistorisches Museum Magdeburg 1995)

Tafuri, Manfredo. 1980. *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi.

The sphere and the Labyrinth. Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970', translated by Pellegrino D'Acierno and Robert Connolly 1987 , Massachusetts London, England : The MIT Press Cambridge

Taut, Bruno. 1914. 'Eine Notwendigkeit', in *Der Sturm*, 4. 196/197, 174-175.

Taut, Bruno. 1919. *Alpine Architektur.* Hagen: Folkwang Verlag.

Taut, Bruno. 1919. *Die Stadtkrone*, Jena: Diederichs.

Taut, Bruno. 1919a. *Ausstellung unbekannter Architekten* (quoted in Manfredini, 1998, 33)

Taut, Bruno. 1919b. *Zum neuen Theaterbau*, in *Das hohe Ufer*, I, 8, 204-208. (Italian translation : Bruno Taut, *Per la nuova architettura teatrale*, in *Der Weltbaumeister. Spettacolo architettonico per musica sinfonica*, in G. D. Salotti, Manfredo A. Manfredini, 1998. *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, con scritti di C.M. Cella e P. Portoghesi, 79-84. Milano : Franco Angeli.

Taut, Bruno. 1920. *Die Auflösung der Städte oder Die Erde – eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur Alpinen Architektur*, Hagen: Folkwang Verlag.

Taut, Bruno. 1920. *Die Galoschen des Glücks*, In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, Berlin : Ernst & Sohn, 113-117.

Taut, Bruno. 1920a. *Der Weltbaumeister. Architektur-Schauspiel für Symphonische Musik. Dem Geist Paul Scheerbarts gewidmet*, Hagen : Folkwang. Also pubished in Borsi, Giovanni-König, Klaus

(ed.), 1967, 246-255, in the original language, with Italian, English, French translations.

Taut, Bruno, 1920b. "Mein Weltbild", In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 177-189. Berlin: Ernst & Sohn.

Taut, Bruno. 1921. "Inszenierungsgedanken zur Jungfrau von Orleans", in *Blätter des Deutschen Theaters*, 7.9, 5-8. Italian translation in Manfredini-Salotti 95-98.

Thiekötter, Angelika, (u. a.), 1993. *Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus*, Basel Berlin Boston, Birkhäuser Verlag, (Ausstellungskatalog Martin Gropius Bau 1.10.1993-16.1.1994)

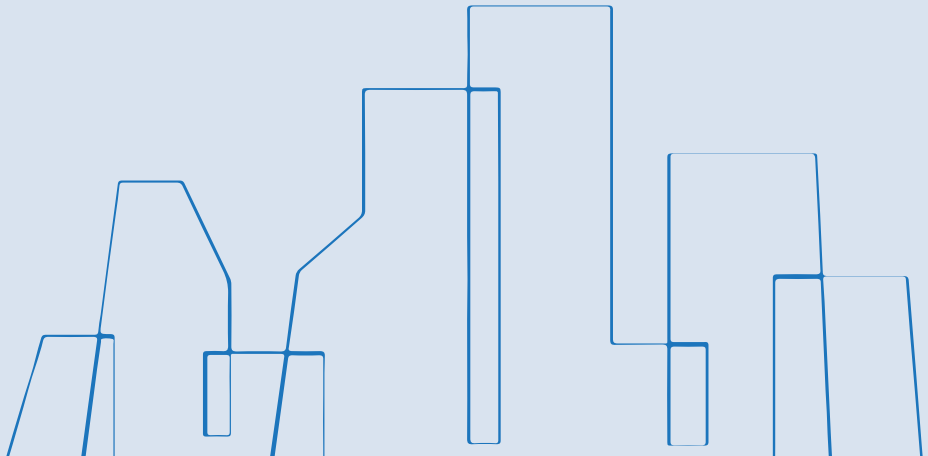
Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, Berlin : Ernst & Sohn.

Whyte, Von Iain Boyd, 1986A. 'Einführung', In Whyte, Von Iain Boyd – Schneider, Romana (ed.), 1986. *Die Briefe der Gläserne Kette*, 3-13. Berlin : Ernst & Sohn.

10

TEATRO, CIDADE E PARTICIPAÇÃO: ENTRE A MEMÓRIA E O DEVIR

Isabel Bezelga



O presente artigo enquadra-se no projecto de pesquisa *Performance, património e comunidade,* que se vem desenvolvendo no *grupo de estudos de teatro e performance*, do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA)[1] da Universidade de Évora, convocando três eixos de análise: Cidade; Práticas Artísticas Performativas e Património.

Esta unidade de investigação científica e artística, que congrega investigadores de múltiplas áreas - da arquitectura à arqueologia, da história de arte aos estudos de património, passando pelas diversas áreas artísticas, define os seus principais objectivos de forma transversal, através da implementação de uma abordagem projectada no conceito transdisciplinar de *património crítico*, que equaciona a sua re-significação no presente através de práticas artísticas contemporâneas.

Assim, a reflexão apresentada se orienta para a análise das acções artísticasque se desenvolvem em contexto patrimonial na cidade de Évora, através dos processos circulares de pesquisa, criação e ensino que promovem a integração de investigadores, estudantes e comunidade na concepção, co-criação e realização de acções teatrais de natureza 'site specific'.

O ensino na formação pós-graduada em Artes Cénicas alimenta-se e simultaneamente alimenta esta pesquisa, que visa identificar, promover e sistematizar metodologias de criação artística, que potenciam a realização de performances em espaços patrimoniais, na relação dialógica com as comunidades e diversidade de grupos presentes no território.

Ao se investigar, analisar e conceber processos de criação e produção em espaços não-teatrais, questionando as concepções, funções e significados que estruturam o seu desenvolvimento em lugares específicos, de imediato se colocam questões atravessadas pelas perspectivas de identidade e poder,contribuindo para

1 Projeto financiado por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projectos: Refª UIB/00112/2020

a discussão em torno dos direitos dos cidadãos à cidade e ao seu património, assim como na identificação das formas de participação nas decisões sobre os seus usos.

No contexto do espaço público contemporâneo as urgências e questionamentos societais transversais vêm actuando como motes para a criação artística. Salientam-se as preocupações relativas à sustentatibilidade como sejam: os impactos das alterações climáticas,a invisibilidade e não representatividade da diversidade cultural existente no território, a acessibilidade ao espaço público, a gentrificação, em que a mercantilização e turistificação dos lugares actua sobre as dimensões simbólica, imagética, de memória e de vivência quotidiana da cidade.

Pretende-se, desta forma compreender como se articulam e reverberam os processos de reflexão conceptual e a compreensão de características particulares de um território, com o desenvolvimento de laboratórios artísticos, na produção e amplificação de sentidos e na construção de conhecimento.

A necessidade de um projecto artístico performativo que dialogue com o lugar

Évora transformou-se no século XX, passando de centro tradicionalmente conservador, ainda com vestígios de velhos hábitos feudais, a terreno reivindicativo, mercê da mudança social e política após o 25 de Abril de 1974. Nas últimas décadas, Évora cresceu como polo universitário de uma vasta região e como, destino turístico cultural.

Évora, como qualquer cidade, vive um processo de *destradicionalização* que importa compreender:

> A destradicionalização decorre do reconhecimento de que nem a tradição nem a inovação existem sob forma absoluta. Há elementos potencialmente antitradicio-

> nalistas na tradição, assim como existem componentes não modernizantes na inovação. (Fortuna,1997, p.88)

O mesmo autor sublinha inclusivamente que "a tradição, como aliás também a inovação, são, antes de tudo, 'pontos de vista' ou mensagens culturais" (*Ibid,* p.84). No entanto, dada a *marca* que a envolve e que a classificação enquanto *Património Cultural da Humanidade*, concedida pela UNESCO em 1996 veio reforçar, Évora enfrenta grandes desafios.O seu centro histórico tende a transformar-se em peça de museu, em que os edifícios são vistos como peças de arte expostas numa galeria a céu aberto. Assim, Évora apresenta-se inalcançável e intocável, porque excessivamente regulamentada não leva em conta a adaptação às necessidades actuais dos moradores.

A cidade intramuros tem vindo a perder progressivamente habitantes à medida que crescem os estabelecimentos hoteleiros nas velhas ruelas. O crescimento dos bairros periféricos conduziu a uma nova configuração do território, em ilhas e as mais recentes gerações ficam privadas de uma vivência do habitar a cidade, impregnada pela experiência da convivialidade. E tal reflecte-se nas práticas culturais.

> Os centros históricos são espaços que remetem para uma imagem romântica e pitoresca que se expressa num conjunto articulado de significados e símbolos. Assente numa espécie de sentimento nostálgico. (Aguiar, 1995, p.24)

A estagnação do centro histórico avança à medida que o fenómeno do turismo globalizado cresce. As hordas de visitantes *apressados* buscam consumir *visões estéticas* únicas, que em menos de nada arrefecem congeladas nas câmaras dos telemóveis.

São visíveis os efeitos de um turismo crescente sobre a vida da cidade, as práticas quotidianas das suas gentes e, portanto,

sobre o seu património. Embora, a ideia de património não esteja "[..] necessariamente vinculada a uma busca de «identidade» nem associada a um sentimento de «perda». Essa "obsessão parece ser uma singularidade do Ocidente moderno e, mais precisamente, de sua concepção de «tempo histórico»" (Gonçalves, 2015, p.216). Estabelecem-se, no entanto, relações com os processos que evidenciam reconfigurações identitárias, frequentemente alimentados pela *vox populi*.

> Património e identidade só são compatíveis quando se assume que o património funciona como uma espécie de luto de magnificação do defunto que permite aos indivíduos constatar e tornar suportável as mudanças a que as identidades estão sujeitas. O momento de concessão de um estatuto patrimonial corresponde ao reconhecimento que algo desapareceu ou deixou de estar integrado nas práticas quotidianas. A consagração patrimonial é um acto de luto. (Peixoto, 2006, p.75)

No contexto da experiência global recente, o burburinho habitual de visitantes viu-se substituído de um dia para o outro, por um profundo silêncio que o confinamento pandémico impôs,- mergulhando Évora num lugar expectral. Dessa forma, a resposta chegou veloz através da interrupção voluntária e ruidosa desse silêncio e dessa solidão que se abateu sobre o mundo. As acções performativas destesdois últimos anos acabaram por se revelar como urgência e necessidade de afirmar que estamos vivos,

O património construído tem uma presença notável na cidade que, simultaneamente estética e opressiva, subjuga formas tradicionais do *fazer e ser*.Mantendo intactas diversas camadas do passado - desde vestígios neolíticos a romanos, de burgo medieval e da renascença cosmopolita aos traços burgueses e de exaltação nacionalista -, Évora, porém, não se esgota no seu património edificado atrás de muralhas.

Tal condição se conjugou para a interrogar e confrontar através da criação artística, catalisando a necessidade de dialogar *in situ* de uma forma contemporânea, seja no Cromelech (século VI a.C.), no fórum romano ou nos *lugares* invisíveis e esquecidos. Os lugares adquirem diversos significados, considerando as suas naturezas íntimas, sociais, estéticas e filosóficas e para tal impõe-se uma necessária análise dual, estruturada em torno da *rememoração*, ligada às múltiplas histórias que os "habitam" e de exercício da condição contemporânea de participação, que os reinventa nos seus usos e na ressignificação aqui e agora.

Assim, na relação entre património e performance *in situ*, considerando o envolvimento do corpo no diálogo com os espaços patrimoniais criando novas possibilidades para esteslugares, a discussão em torno do conceito património crítico é particularmente relevante, já que esta abordagem reconhece as tensões que decorrem entre os objectivos agenciados do património e os desejos/necessidades individuais e das comunidades que habitam os contextos, assim como os diversos pontos de vista em face de concepções diversas de património (Winter, 2013).

A performance 'site specific'

As práticas do teatro e performance 'site specific' não são recentes e embora possam ter múltiplas configurações e decorram de acepções frequentemente díspares, contém um denominador comum que se configura na relação com um espaço, não originalmente concebido como espaço teatral. A descoberta e ocupação de outros espaços, frequentemente associada a uma busca de liberdade criativa e que de acordo com (Carlson, 1989) se tornou símbolo de *liberdade política* nas décadas de 60 e 70, reveste-se de particular expressão no quadro da reivindicação do direito à cidade, nomeadamente através da ocupação performativa do espaço público no contexto do debate sobreas periferias e as centralidades.

Mesmo considerando a clareza da referência de Pavis (1998, p.127) relativamente ao conceito 'site specific', como "encenação

e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade", tal não se esgota no processo de criação artística em função do uso real do *sítio*, mas antes se expande em múltiplas relações e desdobramentos.

Perante a coexistência de uma grande diversidade de abordagens, tomámos como referência, entre outras, os estudos desenvolvidos por Wohl (2014), que realiza uma sistematização destas práticas em distintas escalas-ambiente, espaço, audiência, dramaturgia, e que tem sido relevante na análise das acções desenvolvidas.

Na nossa perspectiva, ao desenvolvermos diálogos de intimidade e de *afectação* (Thompson, 2009), nos processos de criação em sítios específicos da cidade, lidamos com relações complexas que se estabelecem, entre as experiências individuais, as do grupo e as do lugar. Esse tipo de diálogo que ocorre num espaço simultaneamente partilhado e ocupado pelos corpos de actores e performers e dos espectadores, que são integrados ficcionalmente, possibilita frequentemente uma experiência imersiva íntima e intensa, dificultando a percepção entre "ser parte de" e "assistir a" uma performance.(Pearson, 2010).

O Projecto Performance, Património e Comunidade

Através do desenvolvimento das experiências criativas que articulam ensino e investigação, e sob a premissa de envolvimento precoce dos estudantes nos processos de pesquisa em curso, estrutura-se o projecto Performance, Património e Comunidade.

Trata-se de uma plataforma que explora o diálogo entre criação contemporânea e práticas performativas das culturas populares através da ocupação de espaços comuns de natureza patrimonial, abrindo a porta para a criação de novasinterfaces, tendo como principais objectivos identificar, descrever e explorar as diversas contribuições mútuas.

Nesse sentido pretende-se sistematizar as bases de uma compreensão das especificidades estéticas, poéticas e dramatúrgicas de teatralidades 'site specific', moduladas pelo estabelecimento de relação ética – necessariamente presente nos processos de cocriação –, baseados em diálogos transdisciplinarese produzir reflexão praxiológica, documentando os processos de investigação e criação performativa participada, no espaço público e em 'sítios específicos' patrimoniais.

O processo de escuta e imersão nos espaços patrimoniais promovem um diálogo único, na relação corpo espaço, gerando passo a passo poéticas singulares. Da mesma forma, nos processos que implicam directamente a participação da comunidade (Dicks, 2000), mobilizando toda a sorte de intersubjectividades, também são convocadosmúltiplos sentires e afectações nas relações estabelecidas com o espaço, contribuindo para o desenvolvimento de experiências de cocriação artística.

Por último, o mapeamento e o estudo das performances culturais e artísticas de diferentes grupos presentes na comunidade contribuem igualmente para o aprofundamento do conhecimento científico neste âmbito, sinalizando a sua existência, vitalidade e dissipando a "invisibilidade" frequentemente associada a estas performances.

Opções metodológicas de pesquisa/criação

A metodologia seguida é inspirada nas perspectivas da prática como investigação. Nas diversas acepções que no campo artístico são produzidas, convocamos o modelo que enquadra diversas investigações produzidas a partir de performances artísticas, apresentado por Nelson, (2013, p.6). As abordagens experienciadas fundamentam-se na construção de *cartografias sensíveis*, na experiência de *caminhar e deriva* e na exercitação de processos de *criação colaborativa* como métodos adequados ao desenvolvimento de projectos de pesquisa/criação performativa *in situ*, que potenciem

as aberturas perceptivas, criativas e reflexivas necessárias a uma investigação de qualidade.

A pesquisa documental associada à experimentação intensa em laboratório ocupa, portanto, um tempo/espaço de destaque na cocriação de diálogos íntimos com o lugar.

Os espectáculos que decorrem destes laboratórios adquirem identidades polifónicas, resultado da coexistência de elementos heterogéneos e multifacetados, o que viabiliza a pesquisa de vários aspectos: interferências/desafios multiartísticos, sociais e do lugar no desenvolvimento destes processos; negociação de papéis; autoria e poder; e tipos de relações que se estabelecem entre profissionais e *não-profissionais*.

Deriva e Caminhar para descobrir/sentir

A necessidade de "destapar o olhar" e os sentidos, possibilita a descoberta, por outras formas, dos espaços familiares cruzados quotidianamente e carregados de significados veiculados por uma visão patrimonialista ancorada na glorificação do passado, assim como a de promover o encontro com o não conhecido, através de "deambulações" sem rumo. Este exercício conduziu à busca pela compreensão de

> [...] teorias, como sejam o conceito de *flâneur,* preconizado por Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Walter Benjamin, bem como os princípios que estão subjacentes ao deambular Dadaísta e Surrealista e à *deriva* situacionista e ao conceito de transurbância, descrito e praticado pelo grupo de investigação orientado por Francesco Careri. (Duarte e André, 2017, p.8)

Porque perdermo-nos é urgente? Para que ao menos possamos passar pela experiência sensível de descoberta e espanto, ao buscar caminho, a aguçar a escuta, a farejar os aromas e cheiros, ao acolher os estímulos que se colocam. Caminhar apenas.

Sentindo o batimento ritmado (o ar que entra e sai, a cadência nos músculos que se aquecem). Seguindo por onde nossos pés nos levam, afinando nosso olhar na descoberta do ainda não conhecido. Nos guiando pelos sons sobrepostos que nos chegam nos ouvidos e nos impelem a ir. Caminhar, caminhar, caminhar.A passada que leva tudo atrás. Um corpo.

Nesse estado de "perda" como potência, abrem-se canais perceptivos que revelam sinais, dão a conhecer *lugaresoutros* e possibilitam encontros improváveis. Mobilizando a intuição e os sentidos num estado deambulatório. Estabelecem-se conexões que permitem interrogar e compreender de forma mais profunda o espaço da cidade.

Cartografia como método de criação colaborativa

Esta perspectiva metodológica "aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude" (Passos, Kastrup e Escóssia, 2020, p.10/11). Os mapeamentos que decorrem da experiência/vivência da cartografia, são registos das imagens/pensamentos produzidos, dos encontros sensíveis percorridos, dos múltiplos diálogos encetados. Um processo em que fluxos de ideias, acções e vivências induzem à experimentação e colaboração criativa são registados, provocando uma infinitude de possibilidades de relações. Constelações de sinalizações transitórias, permanentemente reformuladas, transformadas.

Neste âmbito, o processo colaborativo de pesquisa-criação é uma permanente construção e reconstrução decaminhos e aprática dramatúrgica "enquanto modo de estruturação e relações de sentido no espetáculo" (Pais, 2004, p.18) é um processo *invisível* - cujo ponto de chegada não pode de todo estar definido, pois comporta toda a sorte de intersubjectividades que estabelecem novas conexões e cruzamentos, e em que escrita dramatúrgica, autoria e desempenho de papéis são constantemente negociados e *sujeito/objecto* de reflexão.

Arquivo e documentação

A constituição de arquivos em artes performativas é alvo de debate contemporâneo (Taylor, 2021) particularmente devido á sua condição efémera, mas também quanto à questão de direitos autorais e mais ainda, de acesa discussão no contexto das acções teatrais virtuais, a nível global, durante o período pandémico.

O cuidado com a documentação relativa ao desenvolvimento dos processos de pesquisa-criação é uma componente muito valiosa do projecto Performance património e comunidade. Compõe-se de base de dados conceptual – teórica e metodológica, material de registo audiovisual e produção académica e de reflexão. Os materiais relativos aos processos de criação - performances, espectáculos, entrevistas a equipas artísticas e audiências, estão a ser alvo de tratamento (audiovisual e textual) de forma sistemática, visando a sua análise e produção de conhecimento de forma rigorosa e válida. Mesmo considerando os riscos de contaminação existentes entre memória e historização, a disponibilização acessível de acervo audiovisual poderá revelar-se útil a futuros integrantes do projecto.

Pesquisa_Criação

Discutem-se seguidamente três processos de pesquisa/criação que se apresentam em fases de desenvolvimento distintas e que se constituem paradigmáticos da diversidade dos modos de acercar, ler e ocupar os lugares patrimoniais que este grupo de pesquisa vem desenvolvendo.

Está aí alguém?

A partir do desafio realizado pela Fundação Eugénio d'Almeida – FEA desenvolveu-se o processo de realização de Está aí alguém, uma ocupação performativa do Páteo de S.Miguel, antigo Paço de Évora, que conta com um património e espólio ímpares da cidade. Inscreve-se, simultaneamente, como projecto no âmbito da pes-

quisa artística/teatral e no campo da mediação cultural e formação de públicos.[2]

No processo foram discutidas as especificidades estéticas, éticas e dramatúrgicas num contexto museológico (Jackson& Kidd, 2010), tendo como pressupostos as perspectivas do património crítico (Winter, 2012) e os processos de cocriação e participação. Neste trabalho, de tipo colaborativo (Cruz, Menezes & Bezelga,2021), a pesquisa teve como base "habitar o espaço" e contou ainda com dados disponíveis nos arquivos da FEA, relativos a acontecimentos e transformações sofridas no espaço,tendo como protagonistas diversas *personagens,* que em tempos diversos, o habitaram.

O desenvolvimento de *Está aí alguém?* pautou-se pela produção de sentidos e leituras contemporâneos, através do resgate de narrativas (ficções também elas, por traduzirem o que os seus promotores queriam ocultar/desocultar dos arquivos) sobre acontecimentos historicamente situados, questionando os processos de glorificação de poder e status (Smith, 2006). Atravessaram todo o processo a busca por uma verdade artística que dialogasse com as seguintes questões: Como não ficar refém de uma "verdade histórica"? Quais as fronteiras entre "documentar o real" e a liberdade de criar múltiplas ficcionalidades?Um exemplo deste vaivém real/ficcional traduziu-se na criação de um personagem que surge como metáfora de processos de rasura, na foto abaixo.

2 Equipa constituída por: Chissangue Afonso, Nuno Zúniga, Paulo Roque, Rolando Galhardas, Rúben Jaulino, Tiago Carrasco e coord. científica de Isabel Bezelga e Ana Tamen

Figura 10.1 – Jardim do Paço de S. Miguel. Fonte: André Batista, 2019, CHAIA

O sítio é real mas o *lugar* da performance é metafórico, capaz de prover outras ficções e outras ocupações (Turner, 2000).A par das interrogações que decorrem da própria natureza da pesquisa artística (opção de criação colectiva e participada, em todos os seus componentes: direção artística, figurinos, texto e dramaturgia), surgiu a constante necessidade de validação dramatúrgica, uma vez que disrupções entre real/ ficção conduziram a incessantes buscas de escrita e reescrita, por uma poética própria, inquirindo como e de que forma ela surge e se alimenta.

No processo de interpelação criativa dos *lugares* e dos *arquivos*, vários "fantasmas" (Turner, 2004) abordaram e habitaram os corpos dos artistas que constituíram a equipa de pesquisa/criação/produção: jovens profissionais oriundos do Curso de Teatro da Universidade de Évora, permitindo compreender as especificidades que se colocaram à criação, num espaço patrimonial e musealizado. Os elementos de partituras cênicas reconfigurados em

diversas etapas permitiram organizar e codificar o material numa escrita dramatúrgica da cena.

Assumindo o deslocamento como formato paradigmático frequente do espectáculo 'site specific', os actores percorriam corredores, desciam e subiam escadas e iam abrindo portas, com os espectadores, de espaços *habitados* por histórias singulares. (Pearson, 2010; Wohl, 2014). Devido a essa contingência, os participantes *espectadores* tenderam a estar muito envolvidos no espectáculo. Este é assombrado por um tempo fantasmagórico que *in situ* é criado pelos actores e os espectadores assumem-se como *testemunhas* do que aí decorre. Dessa forma, foi possível questionar radicalmente o lugar, de forma a que quando a ele se retorne, não mais seja o mesmo.

Mais do que conferir voz e presença a personagens que circulam entre espaços e tempos distintos (num exercício persistente de equação entre documental e ficção), tornaram-se os gestos, os discursos e as ações dos actores, em possibilidades reais de diálogos, corpo a corpo, com participantes individuais da audiência, num formato testemunhal *in situ* (Newman, 2012), imaginando e reinterpretando identidades e lugares de *memória* da cidade.

Évora, esta cidade que me espanta

O segundo exemplo refere-se a uma pesquisa/criação recente que se iniciou em janeiro de 2022 e que está ainda a decorrer. Resulta de laboratório experienciado pela ocupação e descoberta do Pólo dos Leões e dos caminhos que a ele conduzem, por parte de um grupo multicultural[3], que nas trocas que se proporcionaram de experiências, sentires e afectos dialogaram vivamente na reconfiguração das dobras do território, revelando diversas camadas subterrâneas. As salas de aula acompanham o traçado da linha férrea, hoje transformada em ecopista e nas noites de inverno, os

3 Equipa constituída por Andréia Souza, Ângela Ribeiro, Gonçalo Ribeiro, Iago Melo, Isabel Bezelga, Luiz Passos, Manoel Prazeres

estudantes sonham ouvir o apito na estação e a bandeirola acenada pela guarda de passagem de nível. As materialidades ali ficaram poisadas, corroídas pelos fungos do tempo...

A antiga fábrica de massas alimentícias dos Leões, onde se situa o polo da Escola de Artes, e que foi objecto de um projecto de adequação, ainda não inteiramente concluído, foi servido por um ramal da linha de caminhos de ferro que ligava Évora a Mora. Dispunha de estação própria, que ainda hoje serve de morada ao ex-funcionário (na foto) e de acesso directo aos silos de cereais que permanecem no Polo e que serviam o embarque e desembarque de matérias primas (Bernardo e Matos, 2021).

Figura 10. 2 – Estação dos Leões. Fonte: I. Bezelga, 2022, CHAIA

Este era, entre outros, um ponto estratégico na região, que progressivamente tem vindo a ficar desertificada, por falta de oportunidades de trabalho. Apenas subsiste oferta mal paga no setor terciário de comércio e serviços, em que se evidencia o recurso a mão de obra sazonal nos serviços de alojamento turístico.

Tendo por base o incremento da relação com a natureza e de estilos de vida saudáveis, em muitas das cidades e vilas portuguesas implementaram-se ciclovias/trilhos pedestres. Évora não foi excepção.O que não é referido com a mesma veemência é que elas ocupam precisamente os antigos percursos dos caminhos de ferro!

A linha de Évora foi inaugurada em 1863 e os troços que a ligavam a Estremoz – Vila Viçosa, a Mora e a Reguengos (no Alentejo Central) foram desaparecendo na viragem do século XX (Bernardo e e Matos, 2021). O último serviço ocorreu entre Évora e Estremoz já em 2009. Os carris e traves centenárias foram arrancados, das várias linhas que ligavam numa rede densa, vilas e lugarejos num território que sempre sofreu de isolamento e pobreza, devido ao sistema de latifúndio que imperava.

O comboio teve uma enorme importância em todo o Alentejo, pelo contributo dado à mobilidade e conexão num território sulcado de bolsas de exclusão e solidão, antes da chegada do império de asfalto. Num momento em que a rede de caminhos de ferro era electrificada, a opção de investimento recaiu no transporte privado, para benefício da indústria baseada no petróleo. Foi dessa forma que Évora viu desaparecer uma rede nevrálgica constituída por 4 troços, que conectavam as populações deste território.

Esta pesquisa/criação decorre das experimentações e reflexões iniciais que se iniciaram nestas vias, na escuta dos silêncios abandonados de antigas estações e desolados apeadeiros,no olhar de olhos velhos, velados e sem assombro que nos seguem os movimentos, conduzindo-nos sempre a mais questões:Para onde foram os que aqui habitavam? O que esperam os que ficaram? O quê e quem fica excluído? A metodologia adoptada baseou-se na constituição de espaços de escuta e troca seguros, em que diversas materialidades contribuírampara a exploração do espaço,instauraçãode ludicidade na experimentação e conduzindo à improvisação imersiva. Seguindo um processo de negociação constante

no grupo, visando selecionar, descartar ou transformar de ideias/ formas encontradas.

Bravas foram, Bravas serão!

O último exemplo encontra-se em fase exploratória e decorre de pesquisa iniciada sobre os caminhos da água em Évora, e que em 2018 se iniciou com Sete Águas, tomando o percurso longo do aqueduto de Água de Prata, para desembocar no chafariz real do largo do chão das covas. Prosseguimos ao encontro de um sem número de fontes e chafarizes públicos que ainda se distribuem pela cidade. Hoje, na sua maioria, já sem fazer juz ao uso para que foram construídos, encontrando-se desactivados, sem bicas por onde escorra água que nos mate a sede!) Ao desejo de aprofundar este caminho de pesquisa-criação, deparamo-nos com o solitário chafariz extramuros, que em tempos apaziguava as securas de humanos e não humanos. "O pitoresco chafariz e lavadouro publico das Bravas, sito na Avenida Tulio Espanca, próximo à Igreja de S. Sebastião, mencionado documentalmente desde 1483, [...] não parece ter sofrido grandes intervenções estruturais" (Guerreiro, 1999, p.7).

No contacto com documentação existente, considerámos não apenas a relação com o lugar, função e uso do chafariz das Bravas, mas também as acepções simbólicas a ele atribuídas, nomeadamente de narrativas que evocam bravas mulheres que saíam destemidas fora de muralhas, para através de uma purificação metafórica, erradicar os enxovalhos do dia a dia dos senhores (lavando as roupas das casas nobres da cidade). Estes, porém, não se livravam da exposição dos seus vícios e virtudes à conversa solta, num linguajar popular e sem freio. O castigo de tão público crime reza assim:

> Bravas era também o nome que se davam a mulheres causadores de brigas ou intrigas com vizinhos e outras mulheres. Foi, por isso, estabelecido que aquelas que es-

> tabelecessem injúrias a outrém pagariam de acordo com o número de vezes em que cometeram o crime: a primeira vez, pagavam 100 libras; se fosse a segunda vez, ser-lhes-ia colocado na cara uma espécie de açame de ferro, com uma lingueta pontiaguda, também em ferro, que, uma vez entrando na boca, impedia a língua de se mover, sob pena desta ficar toda cortada e de provocar dores horríveis.(Guerreiro, 1999, p.7)

Neste ponto surgiu já, como mote para exploração, o levantamento das acções, que no quotidiano, não dispensam o uso de água, e que no contexto da distribuição das tarefas domésticas por sexo, representam horas de trabalho significativas, sobretudo, para as mulheres. Também iremos iniciar levantamento das expressões da oralidade, que no contexto da região, traduzam os *ditos e apodos de língua afiada,* na contemporaneidade.

É nossa intenção integrar no processo criativo algumas mulheres da comunidade, que o desejem, no sentido de explorar conjuntamente as possibilidades de relação com o lugar e suas imediações nos diálogos com sonoridades e visualidades, que decorram da experiência de ser mulher.

Conclusão

Esta é uma pesquisa que, em 1º lugar, tem que lutar contra todos os pré-juízos que fundam a relação com os espaços patrimoniais na reverência do intocável. O tipo de acções pensadas por promotores e financiadores como "formas de promoção/visibilidade da monumentalidade" contrariam a interpelação que visa a relação do corpo e espaço, numa experimentação de um diálogo vivo com o lugar.

"Desnaturalizar o olhar", aprender a "ver" e dispor a "escutar" são etapas necessárias para que ocorra um efectivo diálogo performativo e para tal é preciso tempo, quietude e disponibilidade interior para ler/ver/ouvir suas histórias, que por vezes soam

como sussurros inaudíveis. (Schechner, 1994). Memória, experiência e relação constituem-se como elementos centrais na criação de poéticas singularesindividuais e colectivas. A permanente reinvenção num processo de construção e desmontagem só é possível pelas intersubjectividades que advém de cada memória individual que nos oferecem uma infinitude de narrativas possíveis. (Halbwachs, 2004). Assim, a exploração, experimentação e ocupação artística, sob forma de diálogo estético com o lugar, contribuem decididamente para o processo de ressignificação dos espaços patrimoniais.

No contexto de Évora enquanto "lugar patrimonial" de referência, tem que ser tomada em conta a forma como os espectadores, na sua diversidade, *vêem e lêem* a performance no espaço público e como a articulam com as suas experiências.A ligação da Academia ao território onde se inscreve implica o reconhecimento do *saber* de pessoas e grupos informais que promovem a vivência e fruição comunitária de manifestações culturais e artísticas na região, como suportes "vivos" de um património ímpar. Estes múltiplos pilares justificam o desenvolvimento da pesquisa, na produção de conhecimento científico, assim como no suporte metodológico que possa conferir sustentabilidade aos diversos núcleos de criação e pesquisa artística e teatral protagonizados por ex-estudantes e jovens profissionais do Teatro.

Referências Bibliográficas

Aguiar, José. 1995. "Dificuldades na conservação e reabilitação do património urbano português". *Sociedade e território*, 21, 24-35, Porto: Afrontamento.

Bernardo, Maria e Matos, Ana. 2021. "Caminho de ferro, cidades e indústria no sul de Portugal (1856-1945)". Texto apresentada no VIII Congresso de História Ferroviária, Lisboa, 27 Out.2021. (n/publicado)

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

Cruz, Hugo, Menezes, Isabel e Bezelga, Isabel. 2021. "Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política na ação de três grupos teatrais em Portugal". *Educação, Sociedade & Culturas*, 59, 223–247. Acedido Agosto 2, 2022. https://www.up.pt/journals/index.php/esc-ciie/article/view/104.

Dicks, Bella. 2000. *Heritage, Place and Community*. Cardiff: University of Wales Press.

Duarte, Carlae André, Paula. 2017. "Deixar-se perder na cidade: teorias urbanas a partir do século XIX". In *Antologia de ensaios: Laboratório Colaborativo. Dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão*. Editado por Paula André, 8-27, Lisboa: Dinâmia'cet-IUL.

Fortuna, Carlos. 1997. *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta Editora.

Gonçalves, José. 2015. "O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição". *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, 28 (55), 211-228, janeiro-junho 2015.

Guerreiro, Madalena. 1999. *Chafarizes e fontes Públicas da Cidade de Évora*. Évora. Câmara Municipal de Évora.

Halbwachs, M. 2004. A memória coletiva. São Paulo: Centauro.

Harrison, Rodney. 2013. *Heritage: Critical Approaches*. New York: Routledge.

Jackson, Anthony & Kidd, Jenny. 2010. *Performing Heritage*. Manchester: Manchester University Press.

Nelson, Robin. 2013. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Newman, Jo. 2012. "The phenomenology of non-theatre sites on audience" MA Diss., University of Birmingham.

Pais, Ana. 2004. *O Discurso da cumplicidade – Dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri.

Passos, Eduardo; Kastrup, Virginia. e Escóssia, Liliana.(org.), 2020. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

Pavis, Patrice. 1998. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Pearson, Mike. 2010. *Site-specific performance*. New York: Palgrave Macmillan.

Peixoto, Paulo. 2006. "O Património mata a identidade". In *Patrimónios e identidades: ficções contemporâneas*, Editado por Elsa Peralta e Marta Anico, 64-75. Oeiras: Celta Editora.

Schechner, Richard. 1994. *Environmental theater*. New York: Applause.

Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Abingdon: Routledge.

Taylor, Diane. 2021. "The Political Lives of Performance". In *Performing the Social – Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, edited by Claudio Bernardi and Giulia Malini, 68-80. Milan: Franco Angeli.

Thompson, James. 2009. *Performance affects: Applied theatre and the end of effect*. London: Palgrave Macmillan.

Turner, Cathy. 2000. 'Framing the Site'. In *Site-Specific – The quay thing documented,* Series Edited by Leslie Soule & Peter Thomson, *Studies in Theatre and Performance, Supplement*5. http://www.mis-guide.com/ws/documents/tqt.html

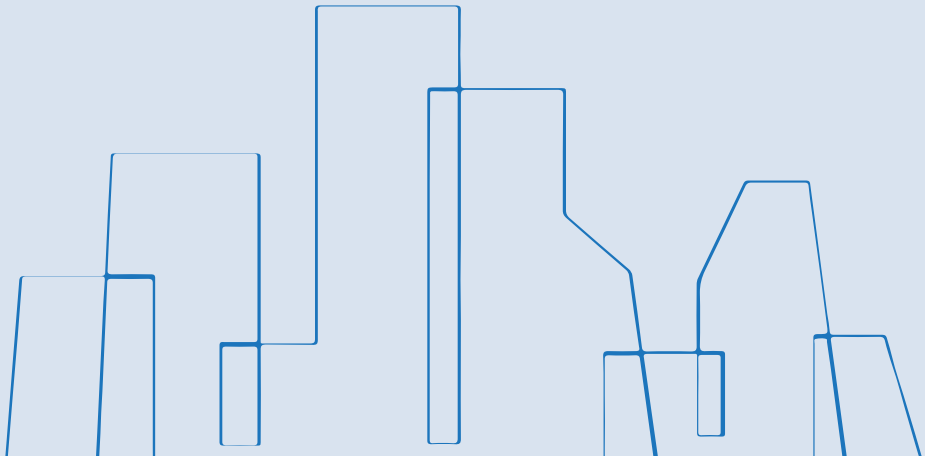
Winter, Tim. 2013. 'Clarifying the critical in critical heritage studies'. *International Journal of Heritage Studies*, 19 (6), 532-545. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13527258.2012.720997

Wohl, David, 2014. "Site Specifc Teatre". Winthrop University: College of Visual and Performing Arts Faculty Publications. Paper 32. http://digitalcommons.winthrop.edu/cvpa_facpub/32

11

PRÁTICAS DE CENOGRAFIA SUSTENTÁVEL

Helder Jorge Maia S. Moreira



Vivemos num mundo assimétrico e de escassos recursos.

A produção cultural tem um papel determinante nas nossas sociedades como gerador de conhecimento e responsável para o equilíbrio entre os povos.

A sustentabilidade é um conceito sistémico que se baseia no equilíbrio dos aspetos económicos, sociais, culturais e ambientais da sociedade humana.

Vulgarmente vemos este termo associado a princípios meramente economicistas, mas na sua essência estão aspetos rigorosos de ponderação entre as necessidades e os recursos, onde o equilíbrio, a gestão e a equidade são o primordial. A arte e o teatro não estão e nunca estiveram longe disso.

As questões ambientais têm vindo a ganhar protagonismo no panorama global, potenciando o despertar de consciências, mas apesar do seu impacto social, os recursos disponíveis para a cultura e para a arte, de um modo geral, são muito escassos e representam percentagens de PIB muito pouco relevantes.

No entanto, é lícito que se faça um esforço conjunto, com os demais sectores de atividade por pensar melhor o uso de recursos e perceber de que forma podemos contribuir no esforço do equilíbrio sustentável das nossas atividades baseando as decisões no conhecimento produzido e não na mediatização do problema.

Em Portugal, assim como em outros países europeus, as políticas de programação têm vindo a ceder à fugacidade dos mercados, originando projetos com carreiras de espetáculo de muito curta duração, com implicações obvias na utilização de recursos. Mas também existe um conjunto de países que persiste em criar regras específicas para a atividades dos teatros, urge perceber como são feitas essas abordagens, o impacto que têm sobre a criação e como podemos tentar implementar esses princípios nos nossos espaços de trabalho.

A Eco-cenografia é um termo que tem sido usado como forma de valorizar o questionamento eco da nossa atividade, atividade

essa que por força das necessidades tem impacto quer no uso de recursos quer no seu desperdício, aspetos a que estamos sensíveis.

Tenho dúvidas que a mudança seja de fora para dentro e que determine as linguagens e que isso, só por si, venha a impor uma perspetiva ecológica na cenografia, por outro lado, não me parece que essa preocupação com a afetação de recursos possa pôr em causa os princípios de criação e torne verdes todos os palcos, mas sim que se estude persistentemente metodologias e práticas de trabalho que nos façam enfrentar melhor os desafios.

Seja dentro dos teatros ou noutros contextos, a cenografia figura, hoje, como situação capaz de forjar novas conexões entre visualidade e espácio-materialidades.

Ciente do papel determinante que cada um de nós tem no encontrar de soluções para a sua atividade, proponho trazer um conjunto de preposições como, redução de recursos, construção eco, reutilização sem desperdício, modularidade, eficiência, materiais e o seu impacto ambiental, biomateriais, aspetos que nos poderão ajudar a lidar com o tema das práticas de cenografia sustentável.

> In this way, we might construct a scenographic practice that is fully capable of interrogating its conditions of production and of reflecting on its relationships to larger issues that extend beyond the design of environments for theatre and performance.(Rufford, 2018, p.13)

Para além de assimétrico, o mundo em que vivemos é determinado por interesses que estão muito longe do propósito que nos traz hoje aqui, a produção de conhecimento.

Um dado concreto, que não podemos escamotear, é que existem uma série de indicadores que nos levam a crer que o Homem está a colocar em perigo a vida na Terra, aspeto sobre o qual estamos sensíveis e importa enquadrar no nosso setor de atividade.

Dei conta de muitas ações um pouco dispersas de iniciativas que têm procurado fazer a diferença no âmbito teatral. A maior parte das quais são promovidas por organizações não governamentais ou locais.

ETC - European Theatre Convention[1]

Broadway Green Alliance[2]

Julie's Bicycle (JB)[3]

Theatrecrafts.com[4]

Creative Climate Leadership (CCL)[5]

CSPA (Centre for Sustainable Practice in the Arts)[6]

Ecostage *ecostage – Placing ecological thinking at the heart of creative practice.*

Guide Ecostage Principles[7]

Eco/art/scotland[8]

Conseil Québècois des événements écoresponsables[9]

The theatre green book[10]

Interessou-me saber o nível das preocupações de sustentabilidade na rede dos grandes teatros europeus e mundiais, tendo

1 https://www.europeantheatre.eu/page/key-themes/sustainability

2 About Us — Broadway Green Alliance
Theatrical Material Reuse, Recycling, Sourcing Database — Broadway Green Alliance

3 https://juliesbicycle.com/

4 Sustainability - Theatrecrafts.com

5 https://www.creativeclimateleadership.com/about/

6 https://www.sustainablepractice.org/about-us/the-cspa

7 Guide to the Ecostage Principles_Draft 5_FINAL for website launch

8 https://ecoartscotland.net/

9 https://evenementecoresponsable.com/

10 Theatre Green Book |

iniciado uma primeira ronda de pesquisas, fiquei a saber que a europa tem um programa com um ano de implementação STAGES – sustainable theatre aliance for a green environmental Shift,[11] que promoveu recentemente um encontro de profissionais no festival d´Avignon intitulado "Sustainable development and Theatre in Europe", com a ETC – European Theatre Convention", a qual tem promovido ações e formações especificas nesta área entre os quais se destacam "Sustainable action Code for Theatres". O qual acaba por ser uma carta de intenções sobre um conjunto de ações com vista a "creating now, a greener, more sustainable conscious and mindful just future by 2030".[12]

Tendo feito uma primeira análise sobre as preocupações de sustentabilidade nos decisores políticos e nas grandes estruturas da cultura europeia, dei conta que a maioria dos textos produzidos bem como as suas conclusões e manifestos começam por ter uma formulação teórica e conceptual muito sólida e evidente e são fracos na implementação de ações concretas.

Conforme definição da UNESCO o desenvolvimento sustentável relaciona fatores ambientais, sociais e econômicos, tendo nas suas prioridades objetivos como a irradicação da pobreza e da fome, garantir o acesso à saúde e à educação inclusiva, promover o crescimento económico inclusivo e sustentável, bem como o pleno emprego e trabalho digno para todos, sabendo que os assuntos que nos trazem hoje estão situados a partir da 12ª prioridade, a de "garantir padrões de consumo e de produção sustentáveis, adotar medidas urgentes para combater as alterações climáticas e os seus impactos, conservar a água e proteger os ecossistemas".

Esta resolução das Nações Unidas, "Transformar o nosso mundo: Agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável", inclui entre as suas metas, o alertar das indústrias culturais e criativas a incorporar protocolos de sustentabilidade na sua produção e

11 https://sustainablestages.eu/

12 https://www.europeantheatre.eu/page/advocacy/sustainability/etc-sustainable-action-code-for-theatres

difusão e que as mesmas assumam e difundam hábitos sustentáveis de uso e consumo de recursos e que apliquem de reciclagem e reutilização de recursos.

Dou conta que a cultura e as ditas "indústrias artísticas" são vistas de forma instrumental como meio através do qual se influencia a sociedade, remetendo a arte e a cultura como formas para a inclusão social e sensibilização ambiental na maior parte dos casos ao serviço das grandes empresas, do poder regional e dos estados.

Perceber esta relação é o garante de que não se fala de trazer a arte à ecologia de forma demagógica e superficial. Antes afirmar que a nossa atividade profissional e artística ocupa um lugar num conjunto vasto de problemas para os quais também temos de lutar de outras formas, na intervenção social e política e na transformação das sociedades.

A ecologia está na ordem do dia há bastantes décadas e, por isso, é preciso desmistificar conceitos por forma a não cairmos em discursos vazios e inconsequentes.

Já se percebeu que não poderemos ter resultados substantivos sem uma mudança sistémica que englobe aspetos políticos, sociais e económicos, de outra forma continuaremos a criar condições de exceção e adiamento das resoluções tomadas para fazer parar a desregulação das medidas de desenvolvimento sustentável.

Abordo as mudanças sistémicas, porque já não é possível adequar as sociedades capitalistas e de consumo às mudanças climáticas, precisamos de ir mais além. Pensar um mundo novo mais equilibrado mais justo, mais paritário, mais solidário.

Algo me leva a crer que os recentes acontecimentos irão levar a Europa à produção de eletricidade a carvão, indicador que, de facto a maior parte dos países mais ricos da europa não estavam a fazer a dita transição para as energias renováveis e suportavam as suas economias baseadas nos preços baixos das energias fósseis.

Como dizia anteriormente, se esta questão da sustentabilidade não for um assunto para mudanças sistémicas sérias estaremos sempre a falar do jardim e não da floresta.

Considero este assunto da maior importância e alvo de estudo mais aprofundado.

Em todo o caso, é necessário referir que o sector de Cultura representa uma ínfima parte da produção mundial, veja-se o investimento do PIB que cada um dos países dedica a este setor, em alguns casos fala-se em 3% e em Portugal lutamos por 1%. Essa realidade faz-nos acreditar que realmente qualquer coisa que façamos não irá realmente ser muito relevante nesta mudança climática e que existem um sem número de outras mudanças a fazer da ordem das economias globais e de estado, essas sim determinantes para o estado das coisas.

Tem-se feito crer que, cabe a cada um de nós a mudança climática com a mudança de hábitos, o que não corresponde à verdade.A mudança terá de ser sistémica integrada e global, no entanto, cumpre-nos realçar o papel que desempenhamos na sociedade enquanto formadores e enquanto artistas e não desvalorizar o papel determinante que a Cultura tem na formação e no despertar de mentalidades. Recorrentemente traz-se a Cultura para o deve e haver da economia, mas a Cultura não é um bem transacionável, destrói até o conceito de bem transacionável. A arte e a Cultura nem sequer é um investimento, mas uma esperança na humanidade.

Dessa forma, vale a pena olhar para o que fazemos tentando melhorar as ditas prioridades do desenvolvimento sustentável e impactar com o nosso discurso e a nossa prática, gerações futuras e estruturas profissionais em funcionamento.

Assim vejo a necessidade de levar por diante, e de futuro de forma mais efetiva, uma investigação sobre as práticas de Cenografia sustentável.

Dos vários R´s da sustentabilidade, destaco alguns que fazem sentido para este ponto–Reduzir/ Reutilizar/ Reciclar e Repensar:

Reduzir é a forma mais eficaz de produzir menos resíduo.

Reduzir resíduos é o grande desafio para vencer a afetação de recursos, as perdas económicas e a poluição.

Dirão se não houver cenário o caso fica resolvido, não é isso que pretendemos, porque isso daria lugar ao empobrecimento expressivo do espetáculo,assim como também não queremos a ditadura do digital ou a virtualização do palco, que está longe de ser ecológico, veja-se o consumo energético e o impacto dos meios digitais. Queremos uma cenografia que incorpore nos seus métodos o respeito pelas matérias-primas e de bens consumíveis, sabendo que cada elemento implicado corresponde a um recurso natural, económico e social.

Reduzir no teatro pode ser deixar de depender da métrica do mercado e permitir que cada espetáculo possa fazer carreiras mais longas e dessa forma criar público. A lógica imposta de muito curtas carreiras fomenta o desperdício e o resíduo e desvaloriza o trabalho de todos os artistas e recursos implicados.

Reduzir também é conservar, estimar e promover ciclos de vida tão longos quanto possíveis para matérias-primas, objetos, cenários e ferramentas. Guardar, manter e catalogar são formas de reduzir o consumo e preparar o futuro.

Reconversão dos materiais em função semelhante ou diferente daquela para a qual foram criados, aumenta a vida útil dos materiais produzidos- *Upcycling*.

Reciclar não é dar vida estética ao lixo, mas um processo de tratamento e transformação dos materiais tendo em vista a sua reconversão em matéria reutilizável, normalmente através de processos industriais. Entre nós e de forma artesanal conseguimos reciclar o papel, têxteis e alguns plásticos.

Repensar é onde nos encontramos, lançar pontes para novas metodologias e práticas de trabalho sem colocar de lado os conhecimentos e a herança cultural e técnica desta atividade.

A tradição e novas formas de modularidade

Jerôme Maeckelbergh, cenógrafo e membro da OISTAT tem dedicado suas pesquisas à recuperação de práticas tradicionais, nomeadamente à valorização da potencialidade do palco barroco e a sua maquinaria. Os teatros do nosso tempo têm, na sua generalidade, substituído sistemas tradicionais por equipamentos mecanizados e computorizados. No entanto, nesse processo os palcos têm sofrido uma simplificação de sistemas e de possibilidades e por isso hoje, os palcos são mais pobres de recursos.

Jerôme explica de forma muito clara o contrassenso da evolução e traz exemplos bem-sucedidos de teatros europeus onde a modernização não deu lugar à perda de condições técnicas e de recurso.

Olhar para o futuro, respeitando a história ajuda-nos a não errar, e dessa forma será preciso dizer que o teatro, em grande parte da sua história, foi uma arte de parcos recursos. Materiais simples e técnicas rudimentares são o lastro que os manuais de cenografia nos deixam.

Sem querer ser conservador ou tradicionalista, reconheço que as práticas de hoje nos afastam cada vez mais do elementar.

Num congresso intitulado, "*Wood and Canvas (and rabbit glue) in the Modern World*", em 2014, foi dado a conhecer uma preocupação crescente com estas matérias.[13]

13 https://www.europanostra.org/city-antwerp-decides-rehabilitate-historic-stage-machinery-bourla-theatre/
https://www.europanostra.org/tag/bourla/
https://www.theatreurope.eu/models/la-monnaie-model/

Os engradados (*Flats*) são um dos melhores exemplos de contenção, apesar de serem modulares e por isso limitarem à criatividade, são elementos pensados no armazenamento na reutilização durante anos a fio.

A Cenografia contemporânea tende a considerar novas formas e novos materiais, que na sua essência se afastam da normalização, no entanto, apesar da inovação das formas existem elementos recorrentes, que dependendo do tipo de palco poderão ser tipificados como panejamento, elementos verticais, pavimentos, estrados, escadas e desníveis. Que assumem valores estéticos distintos, adaptados às propostas.

A modularidade, normalização e o armazenamento reduzem custos.

O grande desafio dos nossos tempos são os materiais, a sua construção e o seu armazenamento, sabendo que este último impõe desafios crescentes pelo custo do aluguer ou aquisição de infraestruturas específicas para armazém. Fácil será de concluir que ao fim de vários espetáculos o armazenamento de elementos cenográficos rapidamente se equipara à dimensão do espaço de palco e que nenhuma estrutura, por muitas condições que tenha de armazenamento pode decidir de animo leve prescindir de espaço de palco. Daí a cultura do resíduo, porque é mais barato deitar fora do que armazenar.

Claro que o armazém corresponde a possibilidades infinitas de reutilização e que isso reduz imenso o custo de futuras Produções.

Alguns teatros nacionais deixaram de pensar no assunto porque subcontratam empresas para a construção de cenários que nunca serão armazenados para além do seu tempo útil.

Até onde isto nos leva e estaremos nós preparados para pensar um pouco melhor sobre isto?

A única forma efetiva de contornar o armazenamento seria a desmontagem dos elementos e a sua reversão em matéria-prima.

Ideia interessante, mas difícil de atingir. Sabemos que os sistemas de assemblagem, as ferragens que utilizamos e os processos de construção causam desgaste e impedem a total recuperação em processos de pós-produção. Falo disto com a perfeita noção de que nos processos construtivos da cenografia, a pós-produção, quando existe, é remetida a processos de desmantelamento grosseiro com vista a armazenamento ou a lixeira.

Hoje temos à nossa disposição, meios técnicos e tecnológicos como as CNC e cortadores a laser que nos permitem olhar para as manualidades de outra forma. Por outro lado, a industrialização do mobiliário de montagem caseira tem investido muito no que são os processos de uniões entre materiais.

Arriscamos hipóteses que precisam de laboratório quando idealizamos a construção de estruturas modulares em contraplacado que, seguindo técnicas experimentadas na arquitetura *Open source*, bem como na evolução do Design de estruturas se desmontam totalmente sem resíduo nem deterioração radical da matéria.

Recuperação, a materialidade como forma de expressão plástica e poética

A Cenografia de hoje está livre da representatividade, assume lugar na criação da imagética e acompanha a arte contemporânea na linguagem e nas técnicas que emprega.

Sem limites à criatividade, experimentam-se as liberdades criativas e conceptuais herdadas das artes plásticas desde a modernidade de forma que a matéria em si ganha dimensão de medio através do qual comunicamos sentidos.

Essa forma de comunicação não é nova no teatro, em determinadas alturas o tromp`oeil, com a sua preocupação de imitação e de transposição do real ao mundo da ficção, foi o artificio necessário, e a intervenção plástica. Hoje, deixamos que o verismo se

imponha e o palco perde a dimensão plástica e a abertura necessária à interpretação.

Consigo perceber que, apesar dessa sublimação da ilusão, o palco continua a ser um espaço de transposição para novos mundos, irreais e imaginários e que a atualização das linguagens nos traz um cuidado com a expressividade e a poética.

A dramaturgia das formas está protegida pela convenção que as retira sempre do âmbito do quotidiano e as coloca num espaço/tempo especial de ressignificação. Nesse espaço mágico cada elemento cénico encontra-se com o seu sentido, inaugura diálogos novos entre o real e o imaginário.

Essa capacidade semiótica dos objetos e das formas, não se encontra nos objetos em si, mas na leitura que deles faz o espetador. Dessa forma, não existe a cadeira, mas uma determinada cadeira, que pode servir a função de cadeira ou dar presença para uma determinada existência de uma cadeira criando o sentido da sua presença.

A nossa preocupação ambiental traz para esta esfera de formas e de objetos um sentido de reutilização que sempre fez parte dos processos, diria até de forma bem mais complexa, na utilização de materiais pobres, e de resíduos como matéria sensível e como matéria-prima para a criação teatral. O *upcycling* traz-nos, porém, uma relação com os processos de criação e de decisão que coloca o projeto e a previsibilidade em causa. O aceitar que a cenografia também pode assumir métodos de trabalhos processuais aproxima-nos do ensaio.

O espaço palco como laboratório que se constrói por adição e a par com as demais artes.

Sendo um tema inconclusivo obriga-nos a pensar em assuntos como expressão, presença, semântica visual, semiótica, dramaturgia e poética.

Ao longo dos anos, o curso de Cenografia da ESMAE contou com trabalhos exploratórios versando a expressão dos materiais

na linguagem plástica da cena, tema que me tem acompanhado e tem dado origem a Bolsas de Integração à investigação, desde 2012, trazendo estudantes de cenografia ao trabalho de experimentação.

Biomateriais

Como sabemos a Cenografia usa nos seus processos, uma série de químicos, que sabemos hoje são muito prejudicais ao meio ambiente. Alguns deles, a própria indústria veio a criar regras específicas e aos poucos os materiais que usamos são mais regulados e respeitam as regras específicas da indústria.

No entanto, dependendo dos profissionais ainda são usados materiais como, tintas aerossóis, resinas, colas, diluentes, poliuretanos, poliestirenos, entre outros, os quais são extremamente poluentes para o ambiente.Hoje, faz sentido olhar para cada uma das nossas atividades e escrutinar procedimentos e técnicas por forma a encontrar alternativas.

O conhecimento que temos de algumas práticas fazem-nos acreditar que, sobre isto, faz falta arriscarmos hipóteses que precisam de laboratório, nomeadamente:

. Explorar a relação da cenografia com as formas de expressão das artes tradicionais suas técnicas e materiais.

- Explorar processo de modelação em fibras naturais
- Explorar as potencialidades dos biomateriais, tirando partido de investigações combinadas com a área da biologia, podemos lançar-nos a novos desafios, o Micélio pode ser utilizado como substituto de colas e aglutinantes, de modo a explorar formas, a aleatoriedade e a expressão.

Trago como exemplo trabalhos finais da área de figurino no Mestrado em Artes Cénicas da ESMAE de 2022.

Figura 11.1 - Texticel de Clementina Delgado, 2022. Fonte: Autor

A exploração da Kombucha como bio têxtil da aluna Clementina Delgado, tendo formação anterior na área de Biologia, a Clementina explora o uso, sem nenhum produto ou técnica artificiais, das potencialidades do Texticel de transformar o *Scoby* (colónia de bactérias vivas) em processos vários de secagem, num processo quase científico de análise dos resultados e verificação das variantes.

Figura 11. 2- Figurino de desperdício têxtil, Jordann Santos 2022. Fonte: Autor

Exploração de matérias têxtis resultado do desperdício da indústria, o aluno Jordann Santos, com formação anterior em design de moda, explora os desperdícios da indústria, com as suas formas do cortante como matéria de criação poética. Desafia as regras pré-estabelecidas de modelação e experimenta processos de assemblagem - *design in progress*.

Referências Bibliográficas

May, Theresa J. 2005 "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage". *Interdisciplinary Literary Studies,* Vol. 7, No. 1, New Connections in Ecocriticism (Fall2005), Published by: Penn State University Press, Stable URL: http://www.jstor.org/stable/41209932 Accessed: 04/02/2015 06:43

Kagan, Sacha. 2011. *Art and Sustainability*. Leuphana University Lüneburg.

Roca, Mercè et alli. 2021. *Sustainability in the Opera Sector*: Main Drivers and Limitations to Improve the Environmental Performance of Scenography. https://doi.org/10.3390/su132212896

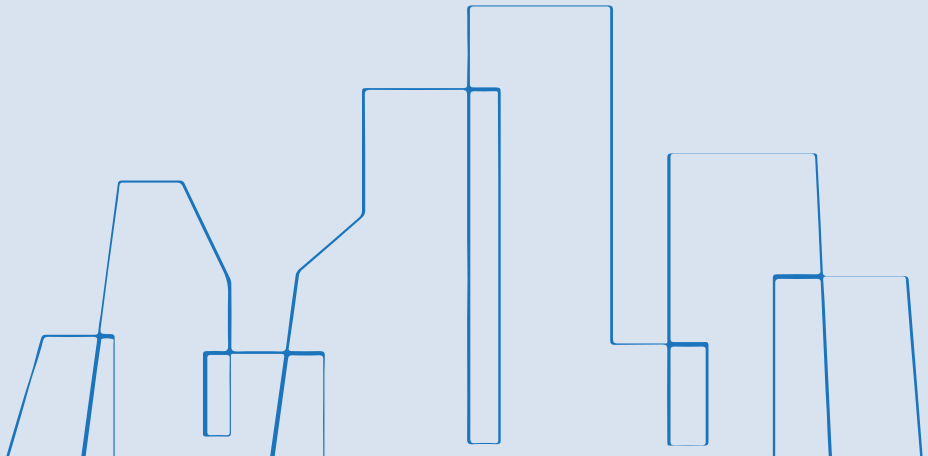
Rufford, Julliet. 2018. Scenography and the Political Economy of Design. Norwegian Theatre Academy Essay Anthology. Eds. Sidsel Graffer and Karen Kipphoff Section 2: Scenography and Space. https://www.academia.edu/39123470/Scenography_and_the_Political_Economy_of_Design

Santos, Maria Cecília L. (Coord.). 2014. Design, Waste & Dignity. São Paulo: Editora Olhares, ISBN 978-85-62114-35-9

12

ESPAÇO INFINITO: CRIAR ESPAÇOS TEATRAIS ENTRE A REALIDADE VIRTUAL E ATUAL.

Jorge Palinhos



Introdução

"O Grande Museu da Consciência de Elon Musk" foi um projeto performativo colaborativo desenvolvido pela companhia Visões Úteis para a Universidade de Coimbra em Portugal.

A performance foi baseada na mitologia construída em torno do empresário sul-africano Elon Musk. Musk é uma figura bem conhecida do panorama mediático, tendo sido um dos cofundadores do Paypal, o serviço de pagamentos online, da Tesla, a marca de veículos elétricos, da SpaceX, da empresa de exploração espacial, entre muitos outros.

A personalidade de Musk na mídia é incrivelmente conhecida e popular, mas também controversa, com fãs raivosos e inimigos implacáveis.

A sua figura tornou-se o centro deste projeto desenvolvido por Carlos Costa, o diretor de Visões Úteis, Miguel Mira, realizador de cinema e especialista em Realidade Virtual, e eu, como escritor e co-criador.

Neste artigo tentarei descrever as intenções do projeto, o seu desenvolvimento e abordar algumas das suas conclusões, nomeadamente no que diz respeito à utilização da Realidade Virtual em cenários teatrais e à utilização da cenografia na Realidade Virtual e no palco convencional.

Realidade virtual

Nosso objetivo original com o projeto era explorar as possibilidades performáticas da realidade virtual. A Realidade Virtual é um desenvolvimento recente na mídia digital, mais um passo em sua busca pela experiência imersiva completa, como uma alternativa criada e controlada pelo ser humano à realidade física ou real.

De acordo com John Bucher (2018, p.1) esta tecnologia ainda está em sua infância, embora tenha recebido um grande impulso

através dos investimentos feitos pelo Meta de Mark Zuckerberg, que parece encarar a realidade virtual como o futuro da interação social.

No entanto, o mesmo autor (Bucher, 2018, p.3) observa que não existe uma definição universal de Realidade Virtual. Ou pode-se considerar que possui uma tecnologia específica, onde o espectador usa um capacete especial que lhe permite olhar em volta e ver constantemente o mesmo espaço artificial, sintético, ou, segundo Ettlinger, (2008, p.40) Realidade Virtual é o nome de apenas uma longa série de meios de arte que tentam criar um espaço virtual na mente do espectador.

O nosso interesse em explorar a Realidade Virtual, pelo menos a partir de uma experiência e contexto de Teatro e Performance, foi compreender este meio, com as suas potencialidades e limitações, e perceber o seu impacto no espectador, nomeadamente no que diz respeito aos elementos de imersão, ocupação do espaço, e performance ou associados à performance.

Se considerarmos o teatro, por si só, como uma espécie de Realidade Virtual, utilizando apenas elementos da realidade real, mas também tentando gerar espaços virtuais na mente do espectador, é razoável pensar que a tecnologia da Realidade Virtual, se não substituindo totalmente a performance ao vivo, pode, pelo menos, tornar-se mais um instrumento na caixa de ferramentas quase infinita do teatro e da performance. No entanto, as potencialidades e limitações desse uso ainda são pouco exploradas, necessitando de uma investigação mais sistemática, tanto por pesquisadores acadêmicos quanto por artistas em sua prática, preferencialmente em estreita colaboração, como foi o caso do projeto abordado neste artigo.

O conceito

Portanto, nosso interesse não era simplesmente criar uma experiência artística para a Realidade Virtual, mas criar uma experiência que envolvesse tanto a Realidade Virtual quanto os dispositivos performativos convencionais, que pudéssemos contrastar,

complementar e integrar, no esforço de compreender as possibilidades e limitações dessas novas mídias em conexão com a performance ao vivo.

Começamos tentando encontrar uma ideia que fosse o gatilho narrativo para a experiência.

Escolhemos Elon Musk como o mais representativo dos novos magnatas da tecnologia digital, o mais experiente em mídia e com maior presença e notoriedade na mídia no espaço público. Desenvolvemos um enredo inspirado em "Citizen Kane", baseado em elementos reais da vida e ideias de Musk.

Elon Musk tem o projeto de iniciar a colonização humana de Marte e esse é o seu propósito declarado ao longo da vida e o motivo da criação do empreendimento SpaceX, como forma de salvar a espécie humana da provável extinção da Terra. A partir desse fato da vida real, imaginamos um cenário fictício em que Musk morreu antes de atingir esse objetivo, mas deixou para trás as bases de um Museu de sua vida. Um museu para preservar sua memória, tanto figurativa quanto literalmente, já que este museu incluiria também a sua consciência, que teria sido baixada digitalmente – novamente, outra aspiração professada de Musk, e que ele está desenvolvendo atualmente através de sua empresa, Neuralink.

Os espectadores, então, seriam os primeiros visitantes do museu, onde vivenciariam tanto artefatos físicos da vida de Musk, quanto a própria consciência, que seria apresentada através da realidade virtual, para reforçar a sensação de uma tecnologia futura. Obviamente, essa consciência seria uma série de cenas baseadas na vida de Musk e filmadas através da tecnologia VR.

Esse seria o conceito de um museu futurista, onde o público não apenas entraria em contato com os artefatos e objetos ligados a uma importante pessoa falecida, mas também mergulharia na perspectiva subjetiva dessa mesma pessoa.

Essa seria a base de toda a performance – o público visitando o museu e experimentando a RV como memórias de Elon Musk.

No entanto, para além da experiência artística e sensorial, quisemos também dar um sentido dramatúrgico à performance. O que nos interessava, conceitualmente, era questionar os valores libertários de Elon Musk. Esses valores, que são claramente refletidos em seus discursos públicos, entrevistas e publicações, são inspirados no Objetivismo de Ayn Rand.

Rand foi uma escritora americana, de origem russa, que escreveu vários romances e ensaios propondo um conceito radical de individualismo baseado na autoconfiança, na rejeição da solidariedade social e na desconfiança do Estado. Suas ideias, embora não exatamente um sistema filosófico completo, tornaram-se um corpo de pensamento, muitas vezes criticado e refutado, que se tornou bastante influente em Silicon Valley e entre os bilionários da tecnologia, como Elon Musk.

Assim, o enredo, os artefatos e as memórias de Elon Musk da performance foram definidos com base no desenvolvimento de um conflito entre os valores de Elon Musk e os valores do público artístico tipicamente português, geralmente de esquerda e socialmente consciente. O objetivo era fazer com que o público tomasse consciência dos valores libertários de Elon Musk e se posicionasse a respeito deles, fosse rejeitando-os, fosse abraçando-os.

A Dramaturgia

Com base nesses princípios, construímos uma dramaturgia baseada em três fases. A primeira fase ocorria na realidade real, quando o público entrava no espaço do museu fictício, criado pela cenógrafa Maria Manada, e era recebido por duas personagens, Nicole e Luna, interpretadas por Cristina Valente e Joana Ferrajão, como guias do museu e crentes profundamente comprometidas com a filosofia de Elon Musk. Nicole e Luna apresentariam com grande convicção a vida e as ideias de Elon Musk, por meio de uma dramaturgia textual vagamente inspirada na missa cristã. Isto implica que haveria momentos de saudação, de partilha das ideias de Musk, de comentário, de refutação dos heregesetc. O pú-

blico estaria sentado em cadeiras espalhadas por todo o espaço, perto de estandes exibindo artefatos supostamente ligados à vida e família de Elon Musk, como o primeiro baseado que ele fumou ao vivo no popular podcast do comediante Joe Rogan, o computador onde Musk programou seu primeiro videogame, um modelo de avião representando os voos que seus avós costumavam fazer enquanto exploravam a África etc.

A segunda fase da performance acontecia na realidade virtual. O público seria convidado a acessar as memórias de Elon Musk, colocando capacetes VR e fones de ouvido, com a ajuda de assistentes.

Na realidade virtual, o público pôde presenciar cinco cenas. Uma primeira cena introdutória, onde o público ouviria Musk, e teria a oportunidade de entender como a RV funcionava, depois três cenas baseadas em episódios reais da vida de Elon Musk, e uma cena final onde Musk se dirigia diretamente ao espectador, para explicar a ele ou ela o significado de seu museu. Cada uma destas cenas foi dirigida por Miguel Mira e interpretada por Ricardo Correia, Carlos Costa, Carlota Castro, José Gonçalves e Marta Bajouco, com figuração adicional. E cada cena foi intercalada com animações criadas por Miguel Mira, onde se ouvia palavras de Elon Musk, ditas por Ricardo Correia. A experiência completa de RV durou menos de 20 minutos, por razões práticas: não só a filmagem e edição dessas cenas era uma tarefa exigente, mas Miguel Mira havia apresentado estudos anteriores que notavam que o tempo médio confortável para um iniciante em RV experimentar um filme VR, sem se sentir enjoado ou exausto, não ultrapassava os 15 minutos. Portanto, tentamos encontrar um equilíbrio entre as necessidades narrativas e o conforto do público.

Terminada a fase de RV, o público era convidado a retirar os capacetes e a escolher e pegar um dos artefatos de Elon Musk. Com base em suas escolhas, o público seria dividido em dois grupos diferentes e levado para outra área onde o mesmo design de cenário de uma cena da experiência de RV seria revelado. Ali, dependendo

do artefato escolhido, os membros da plateia seriam convidados a reencenar uma das cenas que haviam presenciado em RV. Cada participante teria um trecho do texto da cena, para ajudá-lo, mas também livre para reproduzi-lo de memória, improvisá-lo, rejeitá-lo ou aprimorá-lo. No final, as duas guias, Nicole e Luna, escolheriam um ou uma vencedor ou vencedora entre o público, que se tivesse mostrou mais fervoroso seguidor de Elon Musk.

Este espetáculo foi apresentado entre 16 e 20 do mês de 2022, no Cena Lusófona, em Coimbra, com o apoio do Teatro Académico Gil Vicente, com sessões lotadas de público restrito até 10 espectadores. E, para nos ajudar a entender melhor a recepção da performance, fizemos uma pequena pesquisa envolvendo metade do público, para que pudéssemos entender melhor a reação deles. No momento deste artigo, os resultados desta pesquisa ainda estão sendo analisados, mas tentarei dar uma primeira visão geral deles.

Interpretação

Obviamente, a dramaturgia da peça tinha o propósito de dar ao público vários pontos de entrada para a vida e o pensamento de Elon Musk, para permitir que eles se posicionassem no final, em relação ao que pensavam ou sentiam sobre o libertarianismo de Musk.

No entanto, essa dramaturgia altamente política também teve o propósito de nos permitir experimentar diferentes ferramentas cênicas.

Na primeira parte da performance, recorremos a meios teatrais convencionais, pelos quais, através de texto, atuação ao vivo, encenação de personagens e adereços, procurávamos apresentar Elon Musk ao público. Na segunda parte, o público ainda pôde conhecer melhor a vida e o pensamento de Musk por meio de RV, assistindo e ouvindo cenas previamente filmadas, de uma forma mais imersiva, mas também artificial, que pudesse facultar uma visão mais íntima e emocional do milionário Sul-africano. Na terceira parte, por meio do Teatro-Fórum, desenvolvido por Augusto

Boal, o público foi convidado a representar o papel de Musk, ou algumas de suas memórias, reescritas por nós.

Isso nos permitiu três diferentes pontos de entrada para o mesmo assunto, e a possibilidade de entender melhor como cada uma dessas mídias impactava na audiência. Também nos permitiu entender melhor a conexão do público com a cenografia.

Em relação à conexão da audiência com cada mídia, foi perceptível que a RV foi a característica mais disruptiva para a maioria da audiência, com vários espectadores notando que era a sua primeira experiência com ela. Curiosamente, o que mais foi mencionado pelos espectadores sobre a RV foram as transições, onde o espectador seria colocado em uma paisagem fantástica, totalmente desprovida de qualquer semelhança com qualquer cenário ou evento real. Portanto, para eles, o que era mais imersivo era o que estava mais distante da experiência na realidade física.

Outra parte da performance que afetou profundamente o público foi o momento em que eles foram convidados a assumir o papel de Elon Musk. Esse momento de decisão, de vulnerabilidade, de compartilhar com o público seus próprios pensamentos e sentimentos sobre Musk e seus valores teve um profundo impacto no público e, de alguma forma, reflete como ser chamado a assumir a responsabilidade por suas ações é um momento de profundo impacto e aprendizado do público, como reconheceu Boal. (2014, pp.120-125)

Resumidamente, o que percebemos foi que as ferramentas performáticas de maior impacto foram aquelas que promoveram um maior controle dos sentidos do público. Tanto a Realidade Virtual que assumiu o controle de todo o campo de visão e audição do espectador, quanto a performance do Teatro-fórum, que obrigou o espectador a agir. A experiência mais contemplativa de assistir ao teatro convencional da primeira parte teve um impacto menos significativo na audiência, pelo menos no momento da pesquisa, mas, possivelmente, creio, deu a eles uma experiência mais racional e cognitivamente controlada dos assuntos abordados. No

entanto, não podemos ter certeza se o impacto da novidade da RV também contribuiu para seu efeito, e se ou quando se vier a tornar uma ferramenta performática mais convencional, se esta mesma Realidade Virtual não perderá parte desse impacto.

O que podemos extrair da experiência não é apenas a importância de envolver ativamente o espectador na performance, fazendo com que ele ou ela se posicione, mas também o uso de recursos novos, que despertam curiosidade e sentimento de vulnerabilidade em relação a essa mesma novidade.

Os usos do espaço

Um aspecto interessante da cenografia, criada por Maria Manada, como mencionado anteriormente, era o facto de ser exatamente a mesma tanto para a parte VR quanto para a parte Teatro-Fórum. Esta foi uma decisão deliberada, porque, de certa forma, queríamos confrontar o público com as diferenças entre a realidade física e a realidade virtual, da mesma forma que queríamos que o público confrontasse as grandes e ousadas ideias de Elon Musk com suas nuances e implicações mais problemáticas. Dramaturgicamente, a primeira e a segunda fase da performance foram o momento em que essas ideias foram expressas – sem oposição – e a terceira fase foi o momento em que o público pôde aderir ou rejeitar – publicamente – essas ideias. Para isso, era importante que houvesse uma continuidade na cenografia para, sutilmente, deixar o público saber que tudo o que estava sendo apresentado estava conectado, mesmo que fosse apresentado de formas diferentes. Portanto, todas as fases ocorreram no mesmo cenário do futuro museu da consciência de Elon Musk (Fig. 1), com exceção das cenas de memória na fase 2, para a Realidade Virtual. Mas a cenografia dessas cenas esteve presente no cenário durante todo o espetáculo, e só foi revelada no início da terceira fase, quando os guias retiravam as cortinas que as cobriam (Fig. 2), para que o público pudesse assumir o papel de Elon Musk e de outros personagens das cenas de Realidade Virtual.

Figura 11.1 – Cena do filme em Realidade Virtual de "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk". Foto de Carlota Castro, 2022

A cenografia do museu e das cenas de memória era um cenário teatralmente realista, sem nenhum simbolismo claro ou sutil, mas também sem tentar nenhum tipo de projeção mais naturalista.

Figura 11.2 – Cenário de "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk". Foto de Carlota Castro, 2022

Para o museu, Manada optou pelo visual simples, branco, com iluminação suave, muito comum em museus contemporâneos, sem tentar criar a imagem de um museu futurista ou de ficção científica, para não gerar qualquer distração para o público do foco principal da exposição. Para as cenas de memória, que aconteceram dentro de um carro batido, uma sala de reuniões e um local da universidade, o visual foi igualmente minimalista, tendo apenas os elementos básicos para sinalizar ao público o tipo de lugar que estava reproduzindo, sem tentar qualquer uso local, ou reprodução naturalista. Esta escolha foi em parte estética e em parte determinada pelas limitações do meio VR. De fato, as câmeras VR só permitiam a filmagem de uma pequena área, para criar a sensação de imersão, portanto, todos os espaços precisavam ter a sensação de aperto e intimidade. Isso foi fácil de reproduzir na cena do carro batido, quando o jovem Elon Musk e seu amigo Peter Thiel sonham em ser homens importantes e conquistar as estrelas, mas foi de certa forma limitante no que diz respeito à cena do encontro, quando Musk teve que despedir pessoas para lutar por seus sonhos de chegar a Marte, e quando ele apresentou suas ideias diante de uma platéia durante uma sessão de recepção de um doutorado honoris causa. Para superar essa limitação, decidimos brincar com as possibilidades da RV e, ao invés da imersão total, optamos por ter intervalos de apenas ouvir a voz de Musk, enquanto vogamos por paisagens fantásticas, e ter outras cenas, ou imagens deslocadas no cenas de memória – na parte de trás da ação – para reforçar ainda mais que estávamos dentro da imaginação e da memória de Musk, e não em uma réplica realista de eventos reais. E, para isso, a cenografia minimalista emprestou às cenas a essencialidade de uma memória ou de um sonho, de que lembramos apenas a imagem no geral e não dos detalhes menores ou sem importância.

Quando o público teve a oportunidade de ver de perto o quão minimalista e artificial era o cenário, na terceira fase do projeto, foi notável que ninguém chamasse a atenção para ele, ou parecesse afetado por ele, pois o momento de ver alguém assumir o papel de Elon Musk e decidir o que fazer foi dramaticamente tão

forte que a cenografia cumpriu seu papel perfeitamente, com seu minimalismo, mais uma vez, sendo eficaz sem ser deslumbrante, para as finalidades de performance.

Conclusões

A performance "O Grande Museu da Consciência de Elon Musk" foi acolhida com entusiasmo pelo público por ser envolvente, desafiante e instigante, com vários espectadores a sugerirem mais apresentações. Mas, mais importante para nós, permitiu-nos experimentar e chegar a algumas conclusões importantes sobre o uso da Realidade Virtual em espetáculos teatrais e algumas dicas sobre como usar a cenografia em Realidade Virtual.

A primeira conclusão é que nos leva a acreditar que, por enquanto, a RV tem um efeito de novidade, que é eficaz, mas pode ser passível de desgaste com o uso. Além disso, a Realidade Virtual ainda apresenta sérias limitações tecnológicas, no que diz respeito ao uso do tempo e do espaço, que limitam seu uso para casos muito específicos, e apresentam desafios adicionais aos artistas, que exigem o desenvolvimento de estratégias para superá-los.

Uma segunda conclusão é que a performance em Realidade Virtual e Teatro-Fórum pareceu envolver o público de forma mais intensa, emocionalmente, do que o teatro convencional. Este resultado provavelmente está ligado às expectativas do público, pois a familiaridade com as técnicas usuais do teatro permitem que o público relaxe e se envolva com o que está presenciando de forma mais racional, enquanto a novidade e a adrenalina de vivenciar a Realidade Virtual ou ter que se apresentar na frente de outros, exibindo decisões e valores subjetivos, engaja o público de forma mais estressante e impactante. Isso significa que o impacto da arte está no uso de técnicas e ferramentas para surpreender e envolver o público.

Em terceiro lugar, em relação à cenografia, ficou claro que a RV não depende da cenografia naturalista para obter seu efeito, mas na verdade a estranheza que experiências inesperadas

podem despertar em termos de interesse do público. De certa forma, assim como o cinema precisava desenvolver uma linguagem própria, além do teatro filmado, a RV também precisará encontrar a linguagem que a diferencie do cinema, se quiser continuar sendo um meio relevante e separado. Ficou claro também que a conscientização do público em relação à cenografia depende de sua posição e conforto em cada fase. Nosso público estava mais atento na primeira fase da performance e menos atento na fase de RV, porque estava imerso em uma paisagem mental surreal, onde os espaços realistas eram menos importantes, e se tornam ainda menos importantes no terceiro momento, performativo, porque eles estavam ativamente engajados na produção de significado ou compreensão do significado na reencenação das cenas de memória.

Essas ideias parecem confirmar a noção de Ettlinger (2008) que sugere que o Espaço Virtual é principalmente uma técnica de sugerir espaço, e não qualquer tipo específico de tecnologia, e, portanto, é muito mais dependente da habilidade artística e do desenvolvimento do artista. artista e o trabalho que ele ou ela está criando em cada momento.

Referências Bibliográficas

Boal, Augusto. 2014. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naify.

Buchner, John. 2018. *Storytelling for Virtual Reality*: Methods and Principles for Crafting Immersive Narratives. New York: Routledge.

Ettlinger, Or. 2008. *The Architecture of Virtual Space*. Ljubljana: University of Ljubljana.

Visões Úteis. O Grande Museu da Existência de Elon Musk. (Last accessed 15 August 2022) – https://visoesuteis.pt/pt/criacao/o-grande-museu-da-consciencia-de-elon-musk-uma-peca-para-realidade-mista

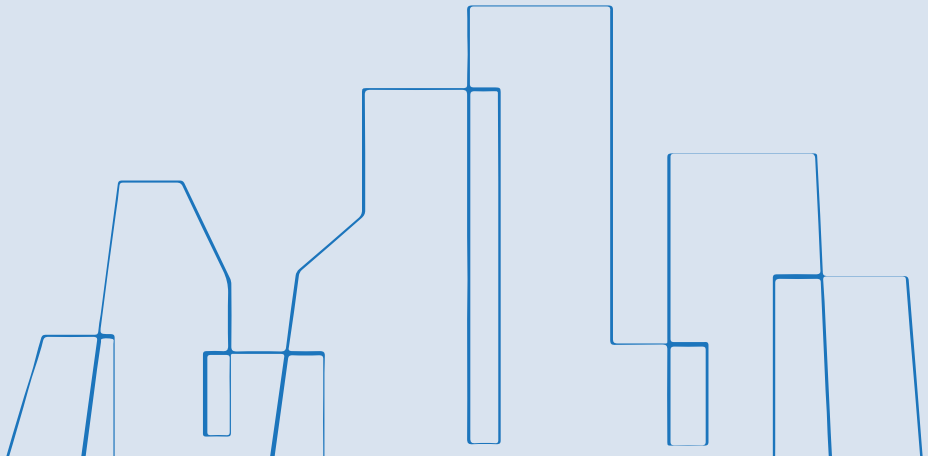
PARTE 3

PATRIMÔNIO CULTURAL

13

PATRIMÔNIO INDUSTRIAL NO BRASIL DE HOJE: ALGUNS DESAFIOS

Beatriz Mugayar KÜhl



Introdução[1]

As questões relacionadas ao patrimônio em geral e ao patrimônio industrial em particular poderiam parecer supérfluas num quadro de pandemia que se arrasta, com suas implicações na vida de cada pessoa e na vida em comunidade. Mas não são marginais, pois oferecem instrumentos críticos de reflexão sobre a realidade e para pensar o tempo na longa duração, sendo um antídoto contra o presentismo, a imprudência e o negacionismo.

Uma convicção construída no campo do restauro sobre a preservação e intervenções em bens culturais é de ser processo motivado por razões de natureza cultural cuja percepção se alargou com o tempo, incluindo questões simbólicas e memoriais; é também de natureza científica, pois os bens são portadores de conhecimento nos variados campos do saber; e, ainda, ética, para não apagar nem deformar arbitrariamente traços do passado, privando presente e futuro da possibilidade de conhecimento e do papel simbólico e de suporte da memória que desempenham.

Para enfrentar temas de patrimônio industrial na atualidade é importante entendê-lo como parte das discussões do patrimônio cultural como um todo. São comuns, pelas particularidades desses bens – que existem em relação a qualquer agrupamento de bens por tipologia ou cronologia, por exemplo – as tentativas de tratá-los empiricamente e como exceção que foge a qualquer tentativa de regramento. É importante, por isso, retomar neste texto elementos da base teórica da preservação a partir da qual serão pontuados outros dois aspectos: a relação patrimônio-ambiente; a contestação do preconceito de que uma preservação conscienciosa é inviável economicamente. Esta escolha não significa que esses temas sejam os únicos envolvidos, nem que outros aspectos

1 Este texto reapresenta colocações já feitas pela autora (KÜHL, 2021). O texto sofreu modificações para atender às especificidades desta publicação. Pelo fato de ser mais extenso, recomenda-se a consulta ao texto de origem para referências bibliográficas amplas.

tenham menos importância, mas esses três eixos são relevantes e é preciso oferecer argumentos consistentes para refletir sobre o patrimônio industrial na atualidade.

Instrumentos para preservar o patrimônio cultural e industrial: conservação-restauro

O interesse pela preservação do patrimônio industrial está ligado à ampliação do que passou a ser considerado bem de interesse cultural, processo que se amplificou nas últimas décadas. A preservação – palavra que no Brasil é abrangente, abarcando várias ações como inventários, leis e intervenções nos bens – como campo temático e o restauro (denominado conservação-restauro, dependendo do contexto) – aqui entendido como campo disciplinar que se ocupa de aspectos teórico-metodológicos e técnico-operacionais das intervenções em bens culturais – são fruto de processo plurisecular, que se amplifica a partir de meados do século XVIII, num intercâmbio entre experimentações práticas, formulações teóricas, propostas normativas e de inventários e releituras críticas dos resultados. O restauro adquire estatuto epistemológico (Choay, 2011, p.22-26) no início do século XX, com as formulações de Alois Riegl oferecendo densidade ao campo para ser reconhecido como autônomo, por ter referenciais teórico-metodológicos e técnico-operacionais consistentes e que lhe são próprios. Essa autonomia não significa isolamento, pois o restauro sempre teve de mobilizar outros campos do saber e por eles foi impulsionado. As discussões sistemáticas fizeram com que o sentido de restaurar no campo se afastasse do sentido comum da palavra: restaurar não é voltar ao passado ou a um suposto estado original, visão que prevaleceu no século XIX; nem é operação apenas técnica, mas é ato ético-cultural e crítico pautado no respeito pelos aspectos documentais da obra, sua configuração e materialidade como estratificadas ao longo do tempo. A criatividade é parte intrínseca do processo assim como as transformações, que têm por premissa o respeito pela obra.

O restauro não é universalmente aplicável, por ser afeito a grupos sociais cuja percepção cultural prevalente do tempo (Le Goff, 2013, p.207-234) é de linearidade, de origem judaico-cristã ancorada na consciência de ruptura entre passado e presente. Como mostra Choay (2011, p.13), retomando Riegl, monumentos são elementos de rememoração, artefatos e instrumentos da memória, feitos para celebrar fatos, crenças etc. e são uma constante cultural. Já o restauro é associado a monumentos históricos, que são uma construção cultural amplificada a partir do Renascimento, é pautado na noção de ruptura entre passado e presente, e se refere a bens – fossem ou não monumentos intencionais em sua origem –, modestos ou não, que, com o tempo, adquiriram significação cultural. Os instrumentos do restauro são importantes para refletir sobre o âmbito ampliado do patrimônio, por indagar de forma crítica o papel da matéria e do tempo nas expressões culturais e podem ser úteis mesmo para grupos com noção predominante de circularidade, em podem existir artefatos preservados em sua materialidade transladada no tempo.

No que diz respeito aos complexos industriais, vários autores acreditam que pelo fato de serem frequentemente grandes, têm de passar por transformações tão amplas para sua adaptação às exigências atuais que não podem ser tratadosapartir de parâmetros da Carta de Veneza, por exemplo, fazendo com que a abordagem seja, sobretudo, empírica. O raciocínio é falho, entre outras razões, pelo fato de grandes complexos não serem prerrogativa da indústria. Pela consciência de que existe uma responsabilidade intrínseca – perante a sociedade, pelas questões culturais e perante os diversos campos de conhecimento, no presente e no futuro – é necessário resolver as questões de modo que a ideia subjetiva seja acessível a um juízo relacionado a um campo de objetividade. Foi por isso que o restauro deixou de ter abordagem essencialmente empírica e passou a ser guiado por via deduzida de princípios éticos e científicos, para então voltar-se para as características e especificidades que toda obra possui (Kühl, 2018, p.60-80).

Existe incompreensão sobre a conservação e o restauro, como atribuir limitações sem fundamentos ou deformar seus instrumentos. No entanto, há numerosas experiências bem-sucedidas que assumem que a preservação se move e tem por objetivo questões culturais (Carbonara, 2006), que dão conta dos problemas de uso e eficiência, são viáveis do ponto de vista econômico e podem e devem ser articuladas às diferentes formas de apreensão dos bens culturais. Existem variadas propostas de interesse para o patrimônio industrial (Kühl, 2021) e exemplos podem ser vistos nos resultados do Prêmio Domus de Restauro, que enfatiza a relação propositiva entre restauro e projeto respeitoso e inovador. Ao patrimônio industrial estão associadas diversas questões como modos de construir, formas de organização da produção, transmissão dos saberes, condições de trabalho, manifestações culturais e lutas para reivindicar melhores condições de trabalho e remuneração (Rufinoni, 2013, p.292-297). As marcas físicas que esses bens carregam ajudam em processos de rememoração, sendo importantes instrumentos para combater o negacionismo. Quando esses espaços são transformados imponderadamente, a riqueza de informações e possibilidades de associação ficam empobrecidas.

As questões socioeconômicas e políticas envolvidas não são desprezadas pelo restauro, mas são as razões que levam a preservar as norteadoras para mediar tensões e conflitos que sempre existirão. No que respeita ao método não há insuficiência do restauro, mas correntes diversas. Um mesmo problema pode ter distintas soluções: não existe uma única solução, aceita de modo universal e atemporal, mas várias possíveis soluções de pertinência relativa. Essa diversidade não implica que qualquer ação seja preservação, pois ela deve ser justificável pelas razões que levam a preservar como ato ético-cultural, essencial para circunscrever os objetivos, com repercussões nas escolhas técnico-operacionais. Existem critérios – que não se confundem com regras nem com passo-a-passo de manual –, que conformam o campo e delimitam o que é conservação e restauro, separando-os de ações arbitrárias que exorbitam de suas motivações e objetivos. Os aspectos teóricos da

conservação-restauração são construídos social e culturalmente e, por isso, têm caráter intersubjetivo e são submetidos constantemente a reavaliações críticas. Desqualificar a discussão teórica – cujo intuito é problematizar as questões envolvidas e não oferecer respostas fáceis para questões complexas – e os princípios é deixar de estabelecer a base para nortear a solução de conflitos, pois soluções pertinentes à restauração não são média apaziguada da soma de fatores isolados: sempre persistirá uma tensão intrínseca ao processo. A conservação-restauração como ato de cultura é pautada, sem prejuízo de outras questões envolvidas, na aproximação crítica e no respeito pelos aspectos documentais da obra, pela sua materialidade e conformação, como transformadas pelo tempo – também no que se refere à consubstanciação, nelas, de aspectos memoriais e simbólicos –, o todo mediado pelas contribuições de vários campos do saber.

A complexa teia de relações do patrimônio: restauro e ambiente

A ampliação crescente do que é considerado bem cultural resulta num alargamento da teia de relações em que o patrimônio está inserido e do papel que pode desempenhar. Cada vez mais é explicitada a relação do patrimônio com questões de cultura entendida em senso lato e as maneiras como o patrimônio pode qualificar o ambiente. Apesar da relação entre patrimônio e memória coletiva ser discutida por diversos autores há tempos, são poucos os que estabelecem uma relação explícita entre a forma como são feitas as intervenções e as consequências psicossociais que um tratamento inadequado dos bens culturais pode ter, tema que demanda a articulação de diversas disciplinas. Entre as tentativas, menciona-se a de Choay, que admoesta que os distúrbios gerados pelas "destruições dos monumentos que – acidentais ou provocadas –, alteraram inapelavelmente a memória coletiva, provocando perturbações da identidade individual e social igualmente irreversíveis" (Choay, 1995, p.459).

Outro tema importante é o papel do patrimônio como contrapeso para o presentismo extremado, a exemplo das discussões que o articulam com o território, a memória e a identidade feitas por François Hartog, que afirma que o presentismo "canibaliza as categorias do passado e do futuro" e "que não mais acredita na história, mas se remete à memória, que é, em suma, uma extensão do presente em direção ao passado [...] mas sem abertura para o futuro" (Hartog, 2020, p.278; 289-290). Pautar a preservação sobretudo nas formas de apreensão do presente, em detrimento dos aspectos documentais, reduz o tratamento dos bens culturais às vicissitudes do momento, pois são retrato do aqui-agora e, do ponto de vista do método, não precisam ter compromisso com a longa duração, que ao ser desconsiderada coloca em risco uma função essencial dos bens culturais: a de nos ancorar no espaço e numa percepção alargada de tempo. Isso tem implicações éticas relevantes em outros domínios, como nas discussões sobre sustentabilidade, ambiente e equidade intergeracional.

O achatamento no presente resulta na deformação de documentos históricos, que são portadores de conhecimento e de aspectos simbólicos, suportes da memória coletiva e parte da formação de identidades – processos necessariamente longos –, o que gera problemas para os indivíduos e para a coletividade. Essas colocações não visam a menosprezar as formas de apreensão das obras pelo presente, mas são um apelo para utilizar os princípios do restauro como mediadores para a solução de conflitos. Princípios que ajudam a entender como os distintos fatores se consubstanciam na materialidade e na configuração da obra transladada no tempo e asseguram que formas de apreensão, novos usos, aspirações políticas e de rentabilidade sejam levadas em conta através do respeito pelos aspectos materiais, de conformação e documentais, pois isso tem implicações para questões de identidade, memória e qualidade de vida.

Salvatore Settis lança luzes sobre temas relacionados aos bens culturais, ao ambiente e à arquitetura, explorando as interfaces com a cidade, a paisagem e o direito, preconizando ações em prol

do bem comum. Settis (2010, p.76) considera que mudanças imponderáveis do ambiente e da paisagem são geradoras de grande arco de patologias psicofísicas e de difusa patologia social. Apoia-se em trabalhos como o de Keizer, Lindenberg e Steg (2018) que discute a difusão da desordem e analisa resultados de seis experimentos de campo conduzidos de modo controlado, que mostram que sempre que há quebra de uma norma, a tendência a desrespeitar outras normas cresce, duplicando em alguns casos e chegando quase a triplicar em outros. Settis (2010, p.76-77) trabalha com outros estudiosos da criminologia ambiental que mostram que a degradação da paisagem, especialmente a urbana, é importante fator de indução de contravenções e crimes e que a melhoria do ambiente diminui a incidência desses problemas. Quem vive num bairro mal-mantido e sem elementos identitários tende a violar diversos tipos de normas. Settis (2017, p.136) aponta ainda a correlação desses fatores com patologias individuais e sociais.

Discutir a relação restauro-qualidade do ambiente tem também origem no próprio campo, com viés mais específico. Giovanni Urbani (2000, p.103-112), no Plano Piloto de Conservação Programada dos bens culturais da Úmbria, de 1975, mostra que a melhoria das condições gerais do ambiente é relevante para a preservação dos bens culturais que ali estão. A ênfase está na área como um todo e no controle das causas de deterioração, ao mesmo tempo em que se estruturam ações de manutenção. Em vez de restaurar um grande monumento a custos elevados em meio a uma área degradada é mais adequado melhorar, ainda que minimamente, o estado de conservação do contexto e do próprio bem que se quer restaurar (URBANI, 2000, p.35). Isso garante a conservação abrangente e duradoura de toda a área. O plano é do mesmo ano que a Carta e a Declaração de Amsterdã, do Conselho da Europa que também apontam para a necessidade de pensar questões de preservação de forma integrada na escala urbana e territorial, levando em conta o tecido social (cf. Rufinoni, 2013).

Estendendo esse raciocínio, ações estruturadas em torno dos bens culturais – incluindo o patrimônio industrial – pensadas em

escalas abrangentes podem contribuir para a melhoria da qualidade geral do ambiente e isso está associado à promoção de condições de vida mais dignas. Além do mais, muitos sítios industriais podem ter interesse para a preservação também do ponto de vista do meio-ambiente, pelo fato de alguns deles engendrarem a formação de ecossistemas peculiares (Box, 1999). Há ainda casos de relação intrínseca indústria-ambiente natural como é possível ver em usinas hidroelétricas (Magalhães, 2015; Geribello, 2018). Reconhecer a relação indústria-ambiente, significa também questionar as consequências, muitas vezes problemáticas, da industrialização. Exemplo é a expansão ferroviária em São Paulo, associada à expansão agropecuária, que concomitantemente aos benefícios que trouxe, foi acompanhada de extensivo desmatamento e conflitos ásperos com povos originários. O patrimônio industrial, porém, pode desempenhar papel de grande importância como vetor de regeneração de zonas degradadas, se for estudado de modo interdisciplinar e reinserido de modo adequado numa dada realidade socioeconômica e cultural.

A suposta inviabilidade econômica de preservar

Apesar de existirem variados exemplos de intervenções pertinentes ao campo do restauro que dão conta de uma série de questões, um dos pontos em que uma ação conscienciosa no patrimônio cultural é sistematicamente desqualificada respeita às questões econômicas. Com frequência a preservação é vista como inviável e alienada, algo evidente em diversos casos recentes relacionados ou não ao patrimônio industrial, como nas polêmicas sore o Complexo do Ibirapuera em São Paulo ou nos armazéns ferroviários de Santos[2]. Os argumentos contrários a demolições indistintas foram considerados passadistas, fetichistas e contrários ao progresso. Esse tipo de desqualificação é recorrente e aparece nas polêmicas sobre o cais José Estelita, Recife (Kirzner, 2021), e nas transformações no bairro da Mooca em São Paulo (Rufinoni, 2013,

2 Para os casos e bibliografia complementar cf. KÜHL, 2021.

p.262-309), onde diversos complexos industriais foram demolidos para a construção de torres residenciais de numerosos pavimentos, autônomas entre si e sem relação com a paisagem do bairro. O mercado imobiliário valoriza um tipo de ocupação para essas áreas e tem por premissa a tábula rasa, resultando numa transformação radical da paisagem e no empobrecimento das possíveis formas do habitar. Há perda de diversidade arquitetônica e social quando vilas residenciais, pequenos comércios, armazéns e indústrias de vários portes, construídos paulatinamente, são derrubados e substituídos por uma única tipologia de ocupação. Isso resulta na alteração violenta de ambientes de interesse cultural.

Soluções alternativas são possíveis, mas têm sido pouco exploradas na prática, devido também a uma mentalidade que trata de maneira pouco equânime os aspectos econômicos envolvidos. Uma questão que há tempos aparece no campo da construção é a sustentabilidade[3], associada a tema de importância crescente no mundo das finanças, os critérios ESG (Environmental management, Social and corporate Governance). Quando se trata do patrimônio histórico, porém, sustentabilidade e critérios ESG desaparecem da argumentação. Tudo se volta para os supostos altos custos do restauro e manutenção dos edifícios. Essas colocações não são acompanhadas de estudos econômicos complexos que explorem as diversas questões envolvidas, num diálogo colaborativo entre áreas, pois a destruição tem custos que vão além das despesas da demolição em si e do transporte dos escombros. Tem, por exemplo, as consequências da poluição ambiental e sonora na saúde das pessoas de áreas próximas (e nos gastos públicos com saúde), o aumento do tráfego de caminhões, os impactos ambientais dos dejetos de demolição, os gastos de energia envolvidos com a fabricação dos novos materiais a serem utilizados e de seu transporte e a emissão de dióxido de carbono nesses processos.

A título de exemplo, se o edifício-sede das Organizações das Nações Unidas em Nova York tivesse sido demolido e outro de

3 Para a problematização do tema ver KRONKA MÜLFARTH, 2006.

igual área fosse construído em seu lugar, teriam sido necessários entre 35 e 70 anos para que um melhor desempenho do novo edifício superasse as emissões de dióxido de carbono resultantes do processo de demolição-nova construção (Alderstein, 2016, p.2). Outro estudo estadunidense mostra que a renovação de edifícios com melhoria de desempenho pode gerar emissões significativamente menores – 50% a 75% menos – do que novas construções (Strain, 2017, p.6). Esses cálculos são complexos pois dependem de diversos fatores como a metodologia adotada, o clima local, a matriz energética, o tipo e local de origem dos materiais, etc. No entanto, são dados passíveis de cálculo e podem ser utilizados com consistência para o patrimônio histórico.

Para um tratamento sério e idôneo de questões ambientais, sociais e de governança do patrimônio cultural no Brasil, é necessário trabalhar consistentemente com questões como história, memória, identidade e dados econômicos e ambientais complexos, como os de emissão de carbono. O que significa, em termos econômicos, a perda de bens que compõem identidades e as possíveis consequências psicossociais disso? Será que o que importa é apenas a operação com rendimento o mais alto possível no menor prazo e não uma operação menos rentável, mas viável e ambientalmente responsável? Quanto valem a identidade e a memória? Preservar é atividade que tem que ser encarada como investimento – assim como a educação e a cultura – cujo retorno não será necessariamente financeiro, mas reverterá em benefícios de natureza psicossocial voltados a uma cidadania mais plena. Falta, portanto, a articulação entre diversos campos para elaborar análises complexas tomando por base parâmetros muito mais amplos.

No que respeita estritamente aos custos, existem poucos estudos comparativos que mostram diferenças entre custos de intervenções conscienciosas em contraposição às ações invasivas. As propostas de "restauro tímido" de Marco Ermentini (2013, p.12) podem ser citadas: para a igreja de Santa Maria in Bressanoro, com conservação da matéria e uso de mão-de-obra local, o custo foi 30% menor do que o de outra proposta com substituições maciças. Outro exemplo é o das fachadas do edifício Pirelli em Milão,

em que o restauro resultou num desempenho tão bom quanto o das melhores fachadas contemporâneas e o custo foi c. 20% menor do que a substituição completa das fachadas proposta por outra equipe que havia considerado as fachadas existentes irrecuperáveis (Salvo, 2006).

Uma restauração criteriosa pode custar menos do que renovações radicais e não inviabiliza o reaproveitamento da obra para funções contemporâneas, no que respeita a questões práticas – como as de desempenho e de uso – e econômicas. Uma intervenção fundamentada, por ser fruto de processo multidisciplinar, com projeto e memorial pormenorizados, tendo por premissa questões ético-culturais e não a maior rentabilidade possível terá talvez margem de lucro menor, mas ainda assim a operação pode ser viável. É essencial não confundir viabilidade com lucro máximo, nem uma necessária rentabilidade com ganância desenfreada. Decretar a preservação como inviável pode escamotear outra questão: dados de relatório da Transparency International (2008) mostram que o setor de obras públicas e da construção civil é um dos mais corruptos do mundo.

É necessário ser vigilante em relação a essas questões pois, por vezes, os discursos da inaplicabilidade dos princípios teóricos e da inviabilidade econômica de restaurar estão, na verdade, a serviço do capital altamente especulativo e da corrupção, em detrimento de interesses amplos e legítimos de grupos sociais que levam em conta o tempo na longa duração. É preciso reafirmar que também os aspectos culturais, entre eles os envolvidos com o patrimônio histórico, devem ser mobilizados para a melhoria da qualidade do ambiente em geral, para a melhoria da qualidade de vida e para o combate de mudanças climáticas[4].

4 Como enfatizou a presidente do ICOMOS Teresa Patrício na reunião dos Ministros da Cultura do G20 em Roma, em 2021. Ver: https://www.icomos.org/en/pub/78-english-categories/93679-icomos-welcomes-the-g20-culture-ministers-final-declaration

Considerações Finais

Neste texto, procurou-se discutir o patrimônio industrial evidenciando critérios de restauração e problemas relacionados à deformação e perda de elementos identitários. Esses problemas não têm a mesma premência nem trazem consequências tão devastadoras quanto os eventos climáticos extremos ou crises pandêmicas; mas isso não significa que os efeitos da deformação do patrimônio sejam inócuos, pois eles se manifestam de modo lento. Os bens culturais em geral e o patrimônio industrial em particular são importante contrapeso para ampliar a consciência sobre as disfunções do presentismo. São relevantes para entender e relembrar lutas políticas e são significativo antídoto contra reducionismos e negacionismos. Também podem comover por sua capacidade de evocação e por muitos deles serem belos; e funcionam como um chamado, pois são lembrança física de memórias que podem ser difíceis e que precisam ser tratadas, pois o seu não enfrentamento pode colocar em risco os direitos humanos.

São também significativos para as mais diversas áreas do conhecimento e ajudam a entender e questionar a estruturação do território. São fator que pode contribuir de maneira sensível para a melhoria da qualidade do ambiente, urbano ou não, e, portanto, para a promoção de condições de vida mais dignas e são ainda importantes para o combate de mudanças climáticas. Os bens culturais, oferecem, desse modo, contribuições significativas em várias frentes; exigem um trabalho lento e constante, com resultados que são palpáveis na longa duração, mas não necessariamente altissonantes. É imperativo, por isso, tornar essas questões mais visíveis.

Referências Bibliográficas

Adlerstein, Michael. 2016. *Assessing the Carbon-Saving Value of Retrofitting versus Demolition and New Construction at the United Nations Headquarters.* New York: UN.

Box, John. 1999."Nature Conservation and Post-industrial Landscapes."*Industrial Archaeology Review*, 21: 137-146.

Carta de Veneza. 1987. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 22: 106-107.

Choay, Françoise. 1995."Riegl, Freud e i monumenti storici." In Scarrocchia, Sandro. *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, 455-465. Bologna: Clueb.

Choay, Françoise. 2011. *O patrimônio em questão*. Belo Horizonte: Fino Traço.

Ermentini, Marco. 2013."Il restauro di S. Maria Bressanoro." *Bollettino Italia Nostra*, 476: 11-12.

Geribello, Denise 2018. "Usina de Itatinga: a patrimonialização de uma hidrelétrica em operação". *Anais do Museu Paulista*, 26: 1-26.

Hartog, François. 2020. *Chronos*. Paris: Gallimard.

Keizer, Kees; Lindenberg, Siegwart; Steg, Linda. 2008."The spreading of Disorder". *Science*, 322: 1681-1684.

Kirzner, Beatriz. 2021. "Caos no Cais." Trabalho Final de Graduação, FAUUSP.

Kronka Mülfarth, Roberta. 2006."A Sustentabilidade e a Arquitetura." *AU*, 147: 70-73.

KÜHL, Beatriz. 2018. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. 2a ed. Cotia: Ateliê.

Kühl, Beatriz. 2021. "Patrimônio industrial na atualidade: algumas questões". In: Meneguello, Cristina; Oksman, Silvio; Romero, Eduardo, eds. *Patrimônio industrial na atualidade*, 13-38. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Le Goff, Jacques. 2003. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp.

Magalhães, Gildo. 2015."Projeto Eltromemória: História e Paissagem". *Revista Labor & Engenho*, 9.

Rufinoni, Manoela. 2013. *Preservação e restauro urbanos*. São Paulo: Unifesp-Edusp-FAPESP.

Salvo, Simona. 2006. "Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração." *Desígnio*, 6: 69-86.

Settis, Salvatore. 2010. *Paesaggio, costituzione, cemento*. Torino: Einaudi.

Settis, Salvatore. 2017. *Architettura e democrazia*. Torino: Einaudi.

Strain, Larry. 2017. *Time Value of Carbon.* Seattle: University of Washington.

Transparency International. 2008. *Bribe Payer's Index*. Berlin: Transparency International. https://www.transparency.org/en/publications/bribe-payers-index-2008.

Urbani, Giovanni. 2000. *Intorno al restauro*. Milano: Skira.

14

OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO BASEADA EM VALORES: O CASO DO PROGRAMA DE REQUALIFICAÇÃO E EXPANSÃO DOS EQUIPAMENTOS DA FUNARTE

Leonardo Barci Castriota;
Vilma Pereira de Sousa

Hoje não se tem mais a ilusão de que o patrimônio poderia ser definido objetivamente – através de critérios universais de validade, emanados da análise dos próprios bens culturais. Sabemos, como enuncia Boguslaw Szmygin, que essa noção, extremamente ampla, pode incluir "quase todos os elementos da cultura e da natureza".

> Um único objeto e uma cidade, uma cabana de madeira e um complexo palaciano, uma pirâmide construída milhares de anos atrás, e um edifício de trinta anos de idade, todos são tratados como elementos do patrimônio cultural. Os elementos do patrimônio japonês são os atores do tradicional teatro Kabuki; na Austrália, a Ayers Rock, que aborígines acreditam ser uma montanha sagrada, é preservada; na África, o patrimônio inclui os costumes tribais. Patrimônio pode significar nomes de ruas, sistemas de campos, receitas para a produção de álcool. (Szmygin, 2002, p.196)

Portanto, sabemos não ser mais possível uma definição fechada do patrimônio, na medida em que uma tal variedade não poderia mais ser definida como um todo. Se, no entanto, o requisito básico de cada disciplina é exatamente a definição de seu objeto de interesse, como ficaria o campo da conservação frente a essa enorme amplitude e à consequente dificuldade de definição? Para Szmygin seria simples identificar a origem do dilema: a dificuldade residiria no fato de que o patrimônio seria hoje "muito mais subjetivo que objetivo": "Isto significa", explica, "que o patrimônio não existe separadamente de um sujeito – um ser humano, um grupo social, nação, cultura e país. Dependendo das necessidades e possibilidades, cada um desses sujeitos define o seu patrimônio". (Szmygin, 2002, p.196)

No entanto, a resposta a essa situação não seria fácil: a expansão trazida pela concepção intersubjetiva do patrimônio ainda não teria sido plenamente incorporada pela teoria da conservação,

que se aferraria a velhas certezas disciplinares, recusando-se a rever suas bases. Assim, teríamos, de um lado, a sociedade, que hoje enfrenta "profundas e rápidas mudanças culturais, políticas, sociais, de civilização e da globalização", ampliando continuamente, através de suas demandas e ação, a noção de patrimônio; de outro, os profissionais da conservação, que não estariam conseguindo incorporar teórica e metodologicamente essas transformações em curso. A sua conclusão é lapidar: "a teoria e a prática de conservação deveriam ser ajustadas à concepção subjetiva do patrimônio". (Szmygin, 2002, p.196)

Assim, superar o "fetiche material" que tem dominado a área e buscar o "pluralismo da verdade", que teria suas raízes numa compreensão intersubjetivamente compartilhada e não no contexto material dos objetos, parece-nos ser, de fato, o grande desafio colocado para o campo da conservação. Sabe-se hoje que não se trata, numa operação de conservação, de se identificar uma verdade unitária contida nos objetos ou processos culturais – a ser objeto de tutela e preservação –, mas muito mais de visar os múltiplos significados dos bens culturais, os múltiplos valores atribuídos a eles pelos diversos atores envolvidos. A conservação contemporânea não pretenderia, assim, atingir apenas os objetos em sua materialidade, mas, através de seus significados, os indivíduos e os grupos para os quais esses objetos são relevantes: "O objetivo final da conservação não é conservar a matéria em si, mas, muito mais, manter (e moldar) os valores corporificados no patrimônio – com o tratamento ou intervenção física sendo um dos muitos meios para esse fim.", resume peremptoriamente um relatório do *Getty Conservation Institute*, que, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, se debruçou sobre essa importante questão (Avrami; Mason, 2000, p.7).

Hoje é amplamente aceito que são valores[1] e os processos de avaliação subjetivamente ancorados que articulam o campo da

1 Embora não seja nosso objetivo aqui entrar numa discussão filosófica sobre a questão do valor, cabe anotar que quando usamos a palavra

conservação, da escolha do *corpus* patrimonial à decisão sobre as melhores estratégias para se proteger o patrimônio. Os diversos produtos e processos da cultura – sejam eles obras de arte, edifícios, artefatos etnográficos, celebrações ou formas de expressão – têm, como sabemos, significados e usos diferentes para diferentes indivíduos e comunidades; assim, são os valores a eles atribuídos por esses indivíduos ou comunidades que transformam alguns objetos, lugares e eventos em "patrimônio".Se se pretende, então, tratar o patrimônio como uma atividade socialmente construída, aproximando-se de uma compreensão de seu caráter intersubjetivo, é necessário pesquisar como se articulam esses valores em cada decisão patrimonial, se examinar "porquê e como o patrimônio é valorizado, e por quem", nos termos do relatório do GCI (Avrami; Mason, 2000, p.7).

Trata-se, assim, de se ultrapassar a perspectiva tradicional da conservação-baseada-na-matéria, adotando-se, complementarmente, a ideia da conservação-baseada-em-valores, paradigma em que, mais que a *materialidade* em si, vai ser central a própria questão da *atribuição de valor* pelos diversos agentes envolvidos nesse processo. Na perspectiva da conservação-baseada-em-valores, o foco vai estar, então, como o próprio nome indica, nos valores atribuídos pela sociedade, que é compreendida como sendo constituída sempre por vários grupos de agentes e de interesse, compreendendo-se "valor", neste caso, como "uma série de características ou qualidades" atribuída a um objeto ou sítio e "grupo de agentes e de interesse" como "qualquer grupo com um interesse

"valores", não nos referimos propriamente à ética ou a moral, mas à constatação de que a cada coisa, lugar ou evento podem ser atribuídos diferentes valores, no sentido de características. (Mais a esse respeito, confira Mason (2006)). Aqui cabe se citar ainda o filósofo David Hume, que expressa de forma precisa a ideia dos múltiplos valores de cada objeto: "a thousand different sentiments, excited by the same object, are all right; because no sentiment represents what is really in the object… Beauty is no quality in things themselves: it exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty" (David Hume. Of the Standard of Taste apud Mason, 2006, p.22).

legítimo naquele bem". Considerada em nossos dias como a abordagem preferencial no campo da conservação do patrimônio, esta perspectiva se baseia amplamente na Carta de Burra, documento doutrinário produzido pelo Icomos australiano em 1999, em sua primeira versão, tendo sido desenvolvida e defendida principalmente através de uma série de publicações do *Getty Conservation Institute* desde o final dos anos 1990.

Em busca de uma metodologia

Ao se adotar crescentemente a perspectiva da conservação baseada em valores, não é de se estranhar que se discuta também o desenvolvimento no interior da disciplina de uma metodologia que permita "incorporar e evidenciar, em todas as instâncias do processo, o diálogo entre os muitos pontos de vista e interesses associados à percepção e uso dos bens culturais" (Coulombié; Ladrónde Guevara, 2009, p.81). Neste quadro, a "significância cultural" passa a ser considerada como um conceito central na conservação, sendo usada no sentido de reunião dos múltiplos valores atribuídos ao patrimônio cultural, como na *Carta de Burra*, que a define como "o valor estético, histórico, científico, social ou espiritual para as gerações passadas, presentes e futuras". (Australia Icomos, 2013, p.2) De fato, naquele documento, a ideia da "significância cultural" constitui a pedra de toque, recomendando-se a sua utilização na análise dos valores dos bens culturais, que, de acordo com a metodologia ali prescrita, apura-se através da avaliação, registro e publicação de uma "declaração de significância cultural", documento que, tendo incorporado e hierarquizado os diversos valores presentes em cada sítio e/ou bem cultural, passa a pautar as decisões de conservação.[2]

2 A respeito da metodologia de apuração da significância cultural, confira AUSTRALIA ICOMOS, 2000, p.11-13. Num interessante artigo, "Judgement and validation in the Burra Charter Process: introducing feedback in assessing the culturalsignificance of heritage sites", Silvo Zancheti et all (2009)discutem esse processo e apresentam uma proposta para sua alteração, introduzindo um vetor temporal: para eles,

Se alguns desses valores já vinham sendo abordados por metodologias advindas daquelas disciplinas que historicamente se ocuparam da conservação – notadamente, a história da arte, a arqueologia, a ciência dos materiais, entre outros, o grande desafio parece-nos estar na necessidade de se ajustar a teoria e a prática de conservação à nova concepção intersubjetiva do patrimônio. Para isso, além dos métodos tradicionais e nossa área, parece-nos imprescindível se recorrer a outros, advindos em grande parte das ciências sociais, que podem nos auxiliar a identificar especialmente os *valores socioculturais*, a complexidade das relações sociais e a dinâmica cultural em jogo em cada contexto[3]. Ao se tomar esse caminho, fica patente a insuficiência dos métodos tradicionais de nossa área, cujos diagnósticos normalmente se concentram ainda no *próprio objeto* a ser conservado, analisando-se suas características e atributos *intrínsecos* e normalmente se utilizando de um aparato conceitual advindo da história da arte e da arquitetura. Neste ponto, concordamos com Julieta Elizaga Coulombié e Bernardita Ladrón de Guevara González (2009), que observam que, embora existam muitos critérios técnicos para se intervir nos bens culturais, são "escassos e muito pobres os instrumentos metodológicos para diagnosticar", sendo que os instrumentos

---

asignificância seria um conjunto de valores, o " resultado de julgamentos de valores e significados passados e presentes"," que são feitos e aceitos socialmente através de um processo intersubjetivo de julgamento e validação a longo prazo", que varia com o passar do tempo .Assim, mostram que a significância cultural sofre alterações e recomendam que ela deve necessariamente ser reavaliada e reconstruída ao longo do tempo. (Zancheti et allii, 2009)

3 A respeito da utilização de métodos antropológicos no patrimônio, confira o interessante artigo de Setha Low (2002), onde a autora passa em revista os métodos qualitativos para se abordar os valores socioculturais em sítios patrimoniais, apresentando também o conjunto de métodos conhecido como REAP (Rapid Ethnographic Assessment Procedures), utilizado pelo National Park Service americano. (Low, Setha. Anthropological-Ethnographic Methods for the Assessment of Cultural Values in Heritage Conservation. In: De La Torre, 2002, p.31-49).

existentes ainda enfocam fundamentalmente "os aspectos materiais do objeto patrimonial"; contrariamente a isso, sabemos hoje que a complexidade de se intervir no patrimônio nos exige "um conhecimento acabado das múltiplas dimensões da realidade". (Coulombié, Ladrón de Guevara, 2009, p.82)

Assim, como colocam Marie Louise Stig Sorensen e John Carman, com a centralidade crescente do patrimônio cultural na cena contemporânea, torna-se cada vez mais necessário "fazer os meios transparentes", refletindo-se sobre as metodologias a serem utilizadas. Para eles, o campo ampliado do patrimônio cultural, refletido na disciplina interdisciplinar "Estudos do Patrimônio (Heritage Studies)", não poderia se contentar em avaliar criticamente a estrutura conceitual e teórica do campo, mas deveria se engajar também na reflexão sobre as ferramentas – físicas, práticas e intelectuais – que podem ser empregadas. "Precisamos ser reflexivos, autoconscientes e críticos, sensíveis e imaginativos sobre como estudamos o patrimônio" (Sorensen; Carman, 2009, p.4). A seu ver, embora se utilize uma gama de metodologias, a reflexão metodológica seria escassa, faltando, por exemplo, um volume que abordasse essa questão.

> Como consequência, tem havido pouco diálogo sobre como o patrimônio como fenômeno pode ser investigado, e tem sido feito pouco esforço para esclarecer como nossos procedimentos analíticos afetam e ditam os objetivos e premissas da pesquisa e assim moldar nosso entendimento. As principais preocupações que precisam de esclarecimento incluem o reconhecimento de como diferentes métodos podem ser usados para investigar o patrimônio e como as interpretações podem ser construídas a partir de dados. Quando surgem estudos mais maduros e diversificados sobre o patrimônio, torna-se cada vez mais importante que os meios pelos quais obtemos nossos conhecimentos sejam explicitados e abertos ao escrutínio. (Sorensen; Carman, 2009, p.4)

O Programa de Requalificação e Expansão dos Equipamentos da Funarte

Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileira, atuando nas áreas de circo, dança e teatro; de música e de artes visuais, além de se dedicar à preservação da memória das artes e à pesquisa na esfera artística. É a única instituição no Estado brasileiro com as atribuições e especialidades necessárias para tratar desses campos de atividade. Para alcançar seus objetivos, a Fundação Nacional de Artes tem atuado no fomento à produção nessa área, na formação de público e na capacitação de artistas, técnicos e produtores. Realiza apoio a projetos em todos os estados brasileiros e no exterior, implementa programas de circulação de eventos, oficinas e consultorias técnicas, tem uma linha editorial e mantém espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal. Esses espaços são de natureza variada: enquanto em Brasília se trata de um conjunto projetado por Oscar Niemeyer e no Rio de Janeiro, a Funarte administra vários teatros tradicionais, em Belo Horizonte e São Paulo reutilizaram-se galpões industriais, que foram adaptados para salas de espetáculos e galerias de arte.

No âmbito do Planejamento Estratégico desenvolvido pela FUNARTE em 2019, apareceu como diretriz fundamental a atuação sobre esses espaços, que se encontravam, em sua maioria, em más condições de conservação. Assim, foi firmado um Termo de Execução Descentralizada com a UFMG, através do qual se realizariam projetos para requalificar os equipamentos existentes, potencializando seu uso, melhorando sua condição física e situando-os com mais força na cena cultural das cidades em que se encontram. Além disso, ao se constatar a predominância da atuação na região Sudeste, a equipe da UFMG propôs também à

FUNARTE expandir sua atuação para outras regiões do país, com a prospecção de potenciais edifícios que possam receber espaços culturais nas demais regiões do país nas cidades de Belém (região Norte), Recife (região Nordeste) e Porto Alegre (região Sul).

Desde o início, esse Programa foi estruturado em consonância com a perspectiva da conservação-baseada-em-valores, definida como "uma operação coordenada e estruturada sobre um objeto ou sítio cultural/patrimonial com o objetivo primário de proteger a significância do lugar", que é "determinada através da análise da totalidade dos valores que a sociedade atribui ao objeto ou sítio". Neste sentido, procurou-se ultrapassar a perspectiva baseada na matéria, considerando-se sempre os principais pressupostos desse novo paradigma, que vem se impondo no campo do patrimônio: os valores são atribuídos e não intrínsecos; um lugar de patrimônio tem múltiplos valores; os valores do patrimônio são mutáveis; os valores culturais são incomensuráveis e, finalmente, os valores de um lugar estão frequentemente em conflito. Numa operação de leitura circunstanciada dos espaços e edifícios a serem objeto de intervenção, procuramos considerar esses pontos, identificando os múltiplos – e muitas vezes conflitantes – valores atribuídos ao sítio e percebendo-os como temporalmente circunscritos e mutáveis.Para ilustrar a utilização dessa metodologia, vamos tomar o caso da representação da FUNARTE em Belo Horizonte, mostrando através dele como se abordou a dimensão intersubjetiva envolvida no projeto de requalificação.

O caso da Representação da FUNARTE em Minas Gerais: da indústria à cultura

O conjunto que acolhe a Representação da Funarte em Belo Horizonte é composto por seis galpões industriais, construídos no início do século XX, que foram propriedade, sucessivamente, do Conde de Santa Marinha, da Estrada de Ferro Central do Brasil e do IPHAN, estando, desde 2005, sob a tutela da Funarte, acolhendo hoje atividades culturais de diversas expressões artísticas.

Trata-se de um importante remanescente da primeira industrialização da capital mineira, localizando-se junto à residência do Conde de Santa Marinha, primeira construção aprovada fora da zona urbana, ainda no final do século XIX. Nesta região, próxima à Estação Central e à Praça Rui Barbosa, constituiu-se a primeira paisagem industrial da cidade, com a instalação de ferrarias, serrarias e tecelagens, além de pequenos estabelecimentos produtores de materiais de construção e bens de consumo popular, que se instalaram ao lado de hotéis, cafés e casas comerciais (Diário Oficial, 2013).Como o trem era o meio principal de transporte à época, essa região constituía uma espécie de "porta de entrada" na cidade, sendo o complexo da Casa do Conde e dos galpões industriais, que abrigaram diversas atividades relacionadas à indústria e à ferrovia, um dos seus pontos de articulação.

No entanto, com o avanço do automóvel, que veio substituir o trem como principal meio de transporte, essa paisagem se altera substancialmente. O conjunto da Praça da Estação vai sendo esvaziado de seu caráter original, as indústrias migram e essa área sofre significativas alterações físicas, com a construção de viadutos e túneis e a demolição de muitos quarteirões entre 1971 e 1986, para a edificação do Complexo da Lagoinha e para receber o Trem Metropolitano. Essas obras impactantes descaracterizam a paisagem urbana ali existente, e a própria integridade da Casa do Conde e de outras edificações ficam ameaçadas, o que leva o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB) a lançar uma campanha pioneira para a preservação do conjunto arquitetônico da Praça da Estação. É interessante que já nesta época, o IAB-MG sugeria dar uma destinação cultural às antigas estruturas, transformando os galões em teatros, bibliotecas, feiras e museus de folclore.

Essa campanha alcança parcialmente seus resultados, com o tombamento do conjunto da Praça da Estação pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), em 1988. A proteção cultural do conjunto coincide com a intensificação da mudança de uso da região, com a crescente desativação do transporte ferroviário, que se agrava com a

privatização da RFFSA, em 1996.Naquele período o poder público municipal começa a se preocupar com a região, protegendo-a por tombamento e implantando um projeto de reurbanização da Praça. No entanto, apesar desses movimentos, o Complexo da Casa do Conde continuou abandonado até o ano 2000, quando ali se realizou a Casa Cor, que chamou a atenção para o potencial do conjunto, ocupando tanto a edificação quanto a área central e os galpões do conjunto. Desde então, a região passou a ser o destino de diversos projetos e eventos que reforçaram o aspecto simbólico e cultural da região. Finalmente, a partir de 2005, o local passou a ser administrado pelo Iphan (Casa do Conde) e pela Funarte, que adapta os galpões para receber teatros e uma galeria de artes.

Figura 14.1 - Galpões da Funarte em Belo Horizonte, reconvertidos para teatros e galeria de arte. (Fonte: Funarte)

Este era o quadro quando começamos a planejar a requalificação do conjunto em 2020: apesar de ter sofrido uma intervenção nos galpões, em 2009 e 2010, a representação da Funarte em Belo Horizonte apresentava vários problemas tanto do ponto de vista físico, quanto funcional e, especialmente, de integração com

o conjunto da Praça da Estação. De acordo com a perspectiva da conservação baseada em valores adotada, partimos da premissa de que, ao intervir sobre esse conjunto, deveríamos identificar os valores patrimoniais aí presentes, tarefa a que nos dedicamos no início dos trabalhos. O fato é que, se alguns desses valores já vêm sendo abordados por metodologias advindas daquelas disciplinas que historicamente se ocuparam da conservação – notadamente, a história da arte, a arqueologia, a ciência dos materiais, entre outros, o grande desafio parece-nos estar na necessidade de se ajustar a prática de conservação à nova concepção intersubjetiva do patrimônio. Para isso, além dos métodos tradicionais de nossa área, pareceu-nos imprescindível se recorrer a outros, advindos em grande parte das ciências sociais, que poderiam nos auxiliar a identificar os valores socioculturais, a complexidade das relações sociais e a dinâmica cultural em jogo naquele contexto[4]. Aqui nos parecia residir o desafio metodológico dessa nova abordagem: capturar a natureza dinâmica, interativa e incorporada do valor social, que não consegue ser apreendido pelas formas tradicionais de se aferir a significância (Jones, 2015). A partir de várias experiências anteriores, percebemos que para avançar para além das leituras históricas e artísticas dos conjuntos objetos de intervenção, deveríamos investigar o seu valor social, combinando métodos de escuta com métodos de participação social, permitindo aos atores influir de fato nas decisões projetuais.

Para isso, além das pesquisas históricas e arquitetônicas, realizamos grupos focais com atores sociais, conduzidos por um psicólogo/geógrafo, que foram estratificados, dividindo-se o público-alvo em interno e externo, compondo-se cada grupo com

4 Os valores sociais abrangem o significado contemporâneo do ambiente histórico para as comunidades. Os valores sociais são formas fluidas e culturalmente específicas de valor incorporadas na experiência e na prática. Alguns podem se alinhar com formas oficiais e patrocinadas pelo Estado de valorizando o ambiente histórico, mas muitos aspectos de valor social são criados através de modos não oficiais e informais de engajamento. (Jones, 2015).

atores com interesses não conflitantes. No primeiro grupo, reuniram-se os funcionários locais da FUNARTE (coordenadora local, motorista, técnico de iluminação, assistente de produção, entre outros), e no segundo, o público externo composto por produtores, técnicos e artistas que utilizam o espaço (atriz, cantor, produtora, coreógrafa, artista circense, entre outros). Vale ressaltar que os grupos focais seriam realizado presencialmente, no espaço da Funarte; no entanto, com a pandemia do covid19, fez-se necessária a adaptação do método para atender às recomendações do distanciamento social. Para o encaminhamento das discussões foram feitos sempre dois acordos iniciais: todo problema ou sugestão para ser considerado e registrado teria que ter a aprovação da maioria do grupo, devendo se tratar apenas de assuntos que se relacionassem diretamente com o tema proposto para o trabalho do grupo e sobre os quais o grupo poderia interferir.

Mesmo à distância, o resultado foi satisfatório, tendo o relatório final traçado um retrato detalhado do significado daquele espaço para os atores envolvidos. Houve muitas concordâncias na percepção de ambos os grupos, aparecendo claramente a importância do equipamento para a cena artística de Belo Horizonte, ressaltando-se a sua localização central privilegiada, a beleza do local, bem como a característica de oferecer espaços amplos e flexíveis, o que constituiria um diferencial em relação a outros equipamentos locais. Outro traço notado pelos dois grupos foi a relação dos galpões da FUNARTE com a área externa que constitui uma espécie de praça, para a qual podem se estender as atividades realizadas internamente, podendo interagir também com as manifestações populares. Finalmente, ambos os grupos localizaram com precisão o tipo de agente cultural que seria o usuário privilegiado dos equipamentos: grupos artísticos iniciantes, principalmente da área do teatro, que não têm acesso ainda a outros espaços da cidade, e que se beneficiam da infraestrutura existente sem necessidade de pagamento.

O grupo interno mostrou-se uma equipe integrada, comprometida com suas atividades e com ótimas relações com o espaço

que administram, conhecendo-o profundamente. Assim, durante a escuta, apareceram muitos detalhes técnicos sobre os equipamentos, identificando-se seus problemas e eventuais soluções, bem como suas potencialidades.O engajamento dos funcionários foi percebido pelo grupo externo, que destacou o acolhimento que ali recebem por parte daqueles que lá trabalham. Os artistas e produtores sugeriram também manter tanto a identidade de cada galpão, quanto a flexibilidade dos espaços, que permite uma melhor interação entre as linguagens artísticas. Para esse grupo, apareceu a questão da segurança interna e externa do conjunto, que deveria ser reforçada, bem como a necessidade de se reconectar a Funarte com seu entorno, integrando-a com o Conjunto da Praça da Estação, que identificam como lugar importante para a história e para a cena atual da cidade.Neste sentido, sugeriram que o local recebesse uma entrada mais convidativa e aberta para a cidade, ampliando o seu público potencial.

Desta escuta, derivaram-se os conceitos gerais da intervenção a se propor para o conjunto, começando-se com a ideia de se criar um empreendimento urbanisticamente permeável, reforçando o pertencimento da Representação da FUNARTE ao conjunto arquitetônico e paisagístico da praça da Estação, no centro de Belo Horizonte, importante eixo cultural da cidade, combatendo as barreiras físicas e virtuais hoje existentes. Com isso, se reforçaria também o caráter histórico do conjunto, constituído por galpões ligados à ferrovia, resguardando-se a necessária flexibilidade exigida pelo seu reuso, que garantiria o caráter multiuso do conjunto e seu caráter como centro de experimentação no campo das artes da capital mineira.

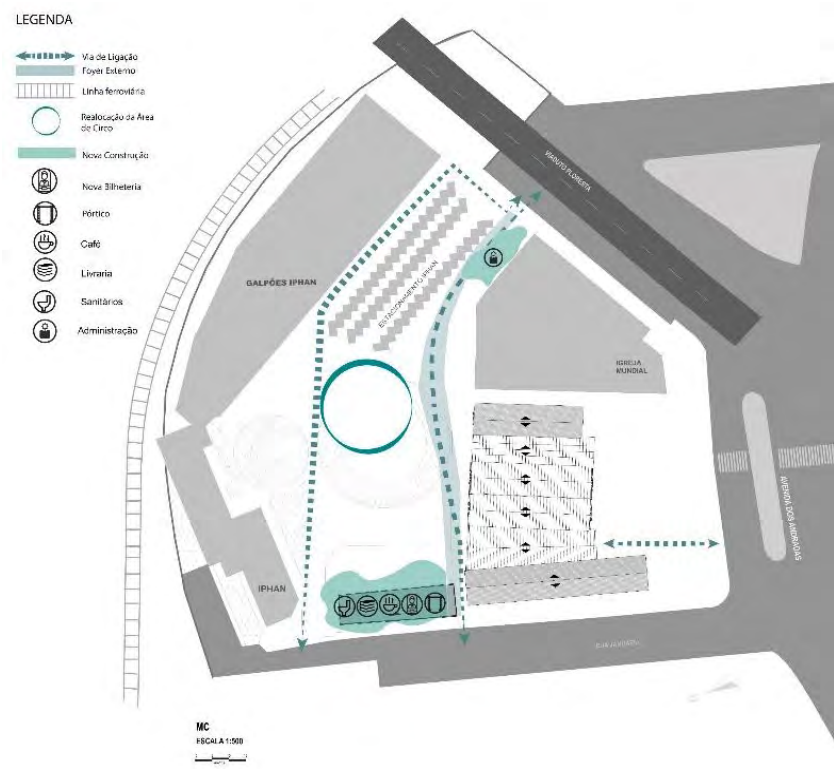


Figura 14.2: Esquema físico-espacial da intervenção proposta para a Funarte em Belo Horizonte (Fonte: Autores)

Essas ideias se traduziram em conceitos físico-espaciais, que, por sua vez, foram incorporados no projeto arquitetônico, que procurou dialogar com os diversos valores identificados no conjunto. Assim, apareceu como central a questão da reconexão da Funarte com o seu entorno, interligando-se a Rua Januária e o Viaduto da Floresta, e articulando o conjunto com a Praça da Estação.Com isso, se completaria o que se conhece em Belo Horizonte como Corredor Cultural do centro, que seria acrescido de uma praça interna criada em frente aos galpões da Funarte, que receberá uma estrutura tênsil móvel, para reforçar a possibilidade de utilização desse espaço. Finalmente, as intervenções propostas para os

galpões, que hoje são usados como teatros e galeria de arte, vão garantir a sua flexibilidade, respondendo à vocação identificada pelos atores sociais.

Referências bibliográficas:

Australia ICOMOS. 2013. *The Burra Charter 2013*: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance. Burwood, Australia: Australia ICOMOS.

Avrami, Erica; Mason, Randall; De La Torre, Marta (Orgs.). 2000. *Values and Heritage Conservation:* Research Report. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Diário Oficial do Município de Belo Horizonte – Edição nº 4252 – 16 de fevereiro de 2013. Available at: https://dom-web.pbh.gov.br/

Castriota, Leonardo Barci. 2022. *Patrimônio e Valores I*. A via crítica de Alois Riegl. Belo Horizonte: Miguilim: IEDS.

Coulombié, Julieta Elizaga; Ladrón De Guevara, Bernardita. 2009. "La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: caminos para una aproximación conceptual". *Conserva*. N. 13, 2009, p. 81-94.

De La Torre, Marta (ed.). 2002. *Assessing the Values of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

IEPHA-MG. 2014. Guia de Bens Tombados. 2. Ed. Belo Horizonte: IEPHA-MG.

Jones, Siân; Leech, Steven. 2015. *Cultural value*. Valuing the historic environment. London: Arts & Humanities Research Council.

Mason, Randall. 2006. "Theoretical and Practical Arguments for Values-Centered Preservation". *CRM: The Journal of Heritage Stewardship* 3, N.2, 2006. p. 21-48. Available at: http://www.minervapartners.org/minerva/files/MasonCRM.pdf.

Riegl, Alois. 2015. *Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.

Sorensen, Marie Louise S.; Carman, John (ed.). 2009. *Heritage Studies*. Methods and Approaches. London: New York, Routledge.

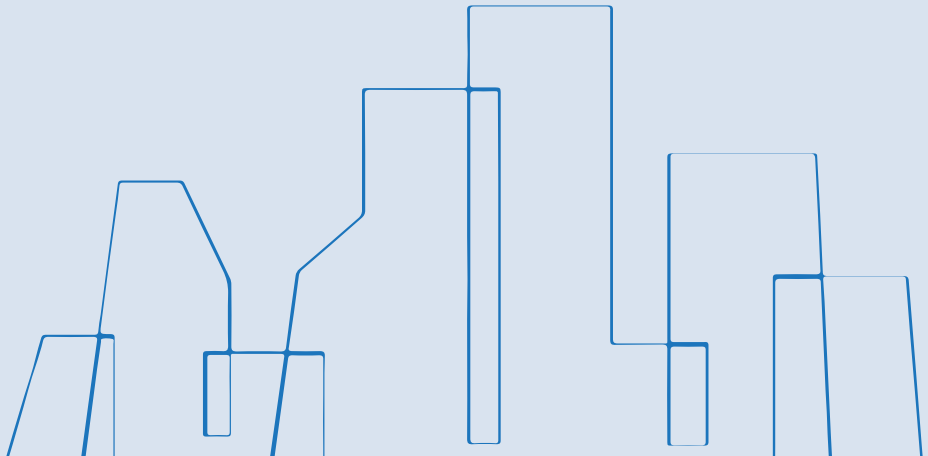
Szmygin, Boguslaw. 2002. "A variety of conservation principles and methods – The basis of contemporary heritage preservation". In: *Estrategias relativas al patrimonio cultural mundial*. La salvaguarda en un mundo globalizado. Principios, prácticas y perspectivas. 13th ICOMOS General Assembly and Scientific Symposium. Actas. Comité Nacional Español del ICOMOS, Madrid. pp. 196-198. Available at <http://openarchive.icomos.org/575/>.

Zancheti, S.M.; Hidaka, L.T.F.; Ribeiro, C.; Aguiar, B. 2009. "Judgement and validation in the Burra Charter process: introducing feedback in assessing the cultural significance of heritage". *City & Time* 4 (2): 5. 2009.

15

A TÉCNICA E O TEMPO DAS CIDADES – O CASO DAS ÁREAS DE PROTEÇÃO DO AMBIENTE CULTURAL DO CENTRO DO RIO DE JANEIRO

Claudio Antônio S. Lima Carlos



À questão da conservação de edificações que compõem os conjuntos urbanos

Analisam-se brevemente neste capítulo as técnicas construtivas dos milhares de sobrados tradicionais do Centro Histórico da Cidade do Rio de Janeiro (Centro e Zona Portuária), que se encontram sob risco iminente de desaparecimento, com vistas ao seu registro como patrimônio imaterial.

Essas edificações compõem um conjunto de mais de dois mil exemplares que foram protegidos legalmente, nos anos 1980, e hoje integram as Áreas de Proteção do Ambiente Cultural (APAC) do Corredor Cultural, SAGAS (Saúde, Gamboa, Santo Cristo e parte do Centro) e Cruz Vermelha. Elas formam importantes conjuntos arquitetônicos que testemunham uma fase importante de transformação da Área Central da Cidade, ocorrida na virada do século XIX para o XX. Neste período, ocorreu a obrigatoriedade legal da adoção de novos arranjos internos que priorizaram o aumento dos pés-direitos, a ventilação e iluminação direta de cômodos dispostos na porção central dos lotes herdados do tecido estabelecido no período colonial. Estes são caracterizados por pequenas testadas, grandes profundidades e disposição lado a lado, condicionando uma implantação geminada. A preocupação com a salubridade e o conforto térmico dessas edificações representa uma evolução técnica e construtiva, que prescindiu da reestruturação do tecido urbano colonial. Grosso modo, esses sobrados tradicionais são constituídos por caixa mural em alvenaria mista ou de tijolos maciços, tendo seus pavimentos, forros e coberturas estruturados em madeira.

As ameaças a permanência dessas importantes técnicas construtivas, que contribuem para suas integridades e autenticidades, se materializam em dois principais aspectos: os permissivos critérios de intervenção em seus interiores que são previstos pela legislação vigente; ea progressiva deterioração que ocasiona frequentes perdas de exemplares, por incêndios e/ou desabamentos, em virtude do crônico esvaziamento do Centro.

Com relação ao primeiro aspecto citado, observa-se que a legislação vigente proporciona e estimula uma grande liberdade de apropriação dos interiores dos sobrados tradicionais, permitindo a total reconfiguração de seus arranjos internos, subdivisão de seus pés-direitos que possuem minimamente cerca de 4,00m de altura, bem como o descarte das técnicas construtivas originais, na maior parte, em madeira, substituindo-as por estruturas metálicas ou em concreto.[1] No entanto, a mesma legislação impõe a obrigatoriedade de uma criteriosa conservação das volumetrias, formada pelas coberturas e fachadas principais, devido à tradicional implantação geminada. Tais critérios constituem um fachadismo explícito que reduz essas tradicionais arquiteturas a meras fachadas que contribuem para a composição de um cenário "histórico" no Centro do Rio. Eles comprometem, significativamente, a qualidade ambiental interna dessas edificações, bem como seu importante papel documental, que remete a um importante período da arquitetura carioca.

Com relação ao segundo aspecto citado, observa-se que essas edificações padecem de uma progressiva deterioração, em virtude do esvaziamento do Centro - agravado nas duas últimas décadas - e por utilizações incompatíveis com as características das suas estruturas físicas. Em face do quadro formado, são comuns os incêndios e desabamentos dessas tipologias que contribuem para a perda de importante testemunho da memória construtiva da Cidade.

As preocupações com as perdas irreversíveis de testemunhos das técnicas construtivas originais se tornam ainda maiores devido à consagração, em 2019, dos citados critérios de intervenção, pelo Novo Código de Obras, que os considerou adequados

1 O Decreto 391/1903, publicado na gestão do prefeito Pereira Passos, no tocante aos pés-direitos, estabeleceu o mínimo de quatro metros, no primeiro pavimento, 3,80m, no segundo, e 3,60m nos demais. A exceção se dava nos compartimentos destinados às latrinas que poderiam ter 2,40m de pé-direito. (Pinheiro, 1918, p.176-194)

para todas as edificações protegidas da Cidade. Em 2021, o projeto de revitalização do Centro proposto pela Prefeitura e denominado Reviver Centro, incentiva a ocupação da região, recomendando a utilização dos citados critérios indiscriminadamente, sem qualquer estudo prévio da real situação dos conjuntos arquitetônicos protegidos localizados na área. Além disso, sem nenhum motivo específico, o projeto da Prefeitura excluiu a região portuária e, consequentemente, os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e parte do Centro (APAC Sagas) que integram a malsucedida Operação Urbana Consorciada denominada Porto Maravilha.

Cabe observar que a materialidade dos sítios urbanos é o suporte que registra diversas épocas. Graças a sua permanência, os sítios urbanos constituem-se em repositórios de técnicas, em diversas escalas e níveis, entendidas como "um saber fazer que caracteriza a presença de uma cultura humana". (Oliveira, 2008, p.3) A técnica pode ser encarada como "sinônimo de tempo". Cada técnica é capaz de representar um momento das possibilidades de realização humana, tendo por isso, um "papel tão importante na interpretação histórica do espaço" (Santos, 2002).

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (Unesco, 2003) o define como o conjunto de práticas que incluem as técnicas, juntamente "com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados". Destaca a necessidade da transmissão das técnicas entre gerações, o que permite apropriações, aperfeiçoamentos e recriações. Entende-se assim, que a transmissão das técnicas tradicionais conduz à sua evolução e aperfeiçoamento, contrapondo-se às injustificadas e bruscas substituições e/ou apagamentos. Cabe citar Hassan Fathy (1982, p.34-39) quando observa que "a verdadeira arquitetura não consegue existir fora de uma tradição viva" e esta tradição não deve ser considerada necessariamente como antiquada ou sinônimo de estagnação. As técnicas tradicionais constituem a herança cultural das cidades, que deve ser valorizada e estudada, não para embasar cópias conscienciosas, mas para proporcionar seu aperfeiçoamento e continuidade, possibilitando, no futuro, a geração

de novos produtos, conforme observou Camillo Sitte (Sitte *apud* Choay, 1979, 215)

No caso dos sobrados do Centro, observa-se que as técnicas construtivas assim como os arranjos internos tradicionais não tiveram seus ciclos encerrados. Ainda respondem com alguma eficiência às demandas climáticas locais e funcionais da cidade, haja vista a permanência de alguns exemplares intactos até hoje, em pleno uso, apesar das dificuldades enfrentadas por seus ocupantes de viabilizar uma satisfatória conservação edilícia.

Com a intenção de "modernizar" os sobrados, observa-se entre arquitetos e construtores em geral, a formação de uma espécie de consenso que aponta para o descarte das técnicas tradicionais, combinado com a restauração criteriosa das fachadas e coberturas. Neste sentido, trocam-se os madeiramentos que constituem os pavimentos dos andares ("sobrados"), as "sambladuras" (entalhes de encaixe), tabiques, dentre outros, por estruturas em aço ou concreto, o que gera uma verdadeira ruptura histórica e tipológica. (Lima Carlos, 2007, 2019)

Pretende-se avançar sobre a discussão do tema, abordando-se a importância do registro das tradicionais técnicas de carpintaria presentes nessas arquiteturas como patrimônio imaterial, em face das inevitáveis e irreversíveis perdas causadas pelo fachadismo imposto à cidade. Lamentavelmente, observa-se uma tendência irreversível de desaparecimento dessas técnicas e dos *layouts* internos em curto prazo de tempo. Por outro lado, cabe observar que nos registros atuais de patrimônios imateriais da Cidade não há qualquer referência a essas técnicas construtivas tradicionais, apesar dos milhares de sobrados protegidos existentes no Centro da Cidade.

Destacam-se as técnicas identificadas na construção dessas obras modestas citadas no livro "Trabalhos de Carpintaria Civil", da Biblioteca de Instrução Profissional. A partir do exame da obra, publicada em Portugal e no Brasil, no início do século XX, constata-se a adoção e adaptação de técnicas recorrentes entre os carpinteiros

portugueses, por construtores atuantes na cidade, o que as transforma em importante documento da nossa arquitetura.

Em face do exposto, o artigo faz, inicialmente, uma breve análise das técnicas tradicionais de carpintaria na composição dos interiores dos sobrados cariocas. Em seguida, são abordadas as recomendações internacionais que apontam para a necessidade do registro do patrimônio imaterial, as legislações nacionais e municipais voltadas a este fim, bem como a atuação da Prefeitura neste campo do patrimônio cultural.

As técnicas construtivas tradicionais em madeira presentes nos sobrados cariocas

Aborda-se nesta etapa, a técnica construtiva utilizada nos sobrados tradicionais cariocas, conforme já dito, originada em Portugal e adotadas pelos construtores locais que, com suas mãos anônimas, buscaram adaptá-las à realidade climática e funcional da cidade. Ela consiste basicamente no uso de quatro materiais: a pedra, a cal, a cerâmica (tijolos utilizados nas alvenarias que compõem a caixa mural e telhas no revestimento dos telhados); e, principalmente, a madeira, utilizada na constituição das estruturas dos pavimentos, das divisórias e dos telhados, além do acabamento (assoalhos e forros).

Grosso modo, estas edificações possuem uma caixa mural, de projeção aproximadamente retangular, construída em espessas alvenarias estruturais mistas (pedra, cal e, em menor quantidade, elementos cerâmicos - tijolos maciços). A madeira responde pela maior parte do arcabouço desses sobrados tendo, primordialmente, a função estrutural, de compartimentação e de acabamento.

A função estrutural da madeira

Observa-se nestas tipologias arquitetônicas a madeira exercendo uma função primordial no contraventamento da caixa mural, constituindo a estrutura dos telhados e dos pisos que são

compostos por grossos barrotes espaçados regularmente em sentido paralelo à testada. A estratégia proporciona rigidez à caixa mural que é consolidada no seu topo, pela estrutura do telhado. A importância estrutural desses elementos é evidenciada quando ocorre um incêndio que os consome totalmente, ocasionando a perda da rigidez da caixa mural que, invariavelmente, entra em colapso. O manual "Trabalhos de Carpintaria Civil", da Biblioteca de Instrução Profissional define sobrados como os "madeiramentos que constituem os pavimentos dos diversos andares de uma casa, devendo considerar-se em separado: o vigamento, o soalho e o tecto." O vigamento forma a ossatura do sobrado, o "soalho' o seu forro superior, e o "tecto" o seu forro inferior.

O vigamento consiste em uma "série de vigas ou barrotes dispostos paralelamente e com pequeno intervalo entre si". Estas vigas são assentadas nas extremidades, nos frechais da "gaiola", ou ficam com as pontas engastadas nas paredes. Neste caso, o manual aconselha que as pontas dos barrotes recebam tratamento especial para evitar o apodrecimento: tinta a óleo, zarcão ou alcatrão, além de um revestimento em folhas de zinco ou cortiça em placas. É mencionada também a possibilidade de apóia-las em "cachorros de pedra", salientes para o interior do sobrado. Esta solução nem sempre era viável, em face da decoração prevista para os interiores. (Segurado, s/d, p.108) Nos sobrados do Centro do Rio de Janeiro, observa-se que a solução recorrente é o engastamento das pontas dos barrotes nas alvenarias que compõem a caixa mural.

Para evitar deslocamentos ou deformações do barroteamento, em função de cargas axiais distribuídas, utilizava-se uma peça complementar denominada "tarugo", que consistia em pedaços de viga de comprimento igual ao dos vãos necessários para o barroteamento. Os "tarugos" possuíam a face superior levemente maior que a inferior e eram "metidos de baixo para cima" devendo por isso ser introduzidos "à força", de forma a ficar bem ajustados e sem folgas. (Segurado, s/d, p.113)

Em função da necessidade de inserção de vãos livres para prismas de iluminação e ventilação, escadas e chaminés - que não é o caso do Rio de Janeiro -, o manual recomendava que o vigamento sofresse interrupções denominadas “cadeias”. O artifício proporcionava a independência estrutural da escada, bem como isolava a madeira de altas temperaturas, no caso das chaminés, de maneira a lhe dar maior durabilidade.

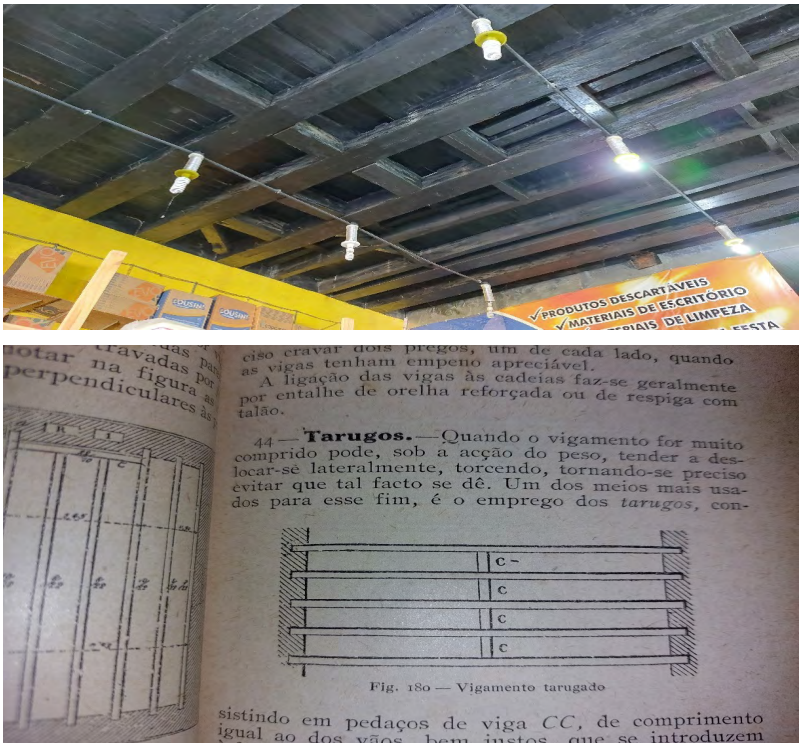


Figura 15.1 – Barroteamento tarugado de sobrado na Rua Sete de Setembro, Centro do Rio de Janeiro e desenho esquemático de “vigamento tarugado”: Claudio Lima Carlos, fev. 2022, e Manual de Trabalhos de Carpintaria Civil da Biblioteca de Instrução Profissional, Ed. Bertrand, p.113.

A compartimentação dos interiores

A compartimentação interna dos sobrados se dava por intermédio de painéis verticais estruturados em madeira e denominados “ta-

biques". Esses elementos apresentavam variações, sendo a mais simples, executada após a conclusão do barroteamento e da instalação do assoalho, tendo suas peças horizontais, inferior e superior, pregadas diretamente no piso e no teto. Os tabiques constituíam-se estruturalmente em elementos leves que eram apoiados sobre o vigamento. Nos casos em que era necessário vencer grandes vãos, o manual sugere a descarga de parte do peso dos painéis nas paredes laterais de alvenaria. (Segurado, s/d, p.104)

Os tabiques para serem "estucados" (acabamento em estuque – argamassa a base de areia, cal e gesso) necessitavam receber em suas superfícies o "fasquiado" que é um conjunto de lâminas de madeira de "seção trapezoidal" pregadas horizontalmente distanciados de 2 a 3cm e com as bases maiores voltadas para frente.

Após a breve análise dos sistemas construtivos empregados nos sobrados tradicionais do Centro Histórico do Rio de Janeiro, constata-se que a madeira, a pedra e a cal constituem um arcabouço estrutural indivisível e representativo de uma tradição construtiva centenária que evoluiu desde os primórdios da ocupação do sítio da cidade, no período colonial, até o século XX, estando no momento sob risco de apagamento.

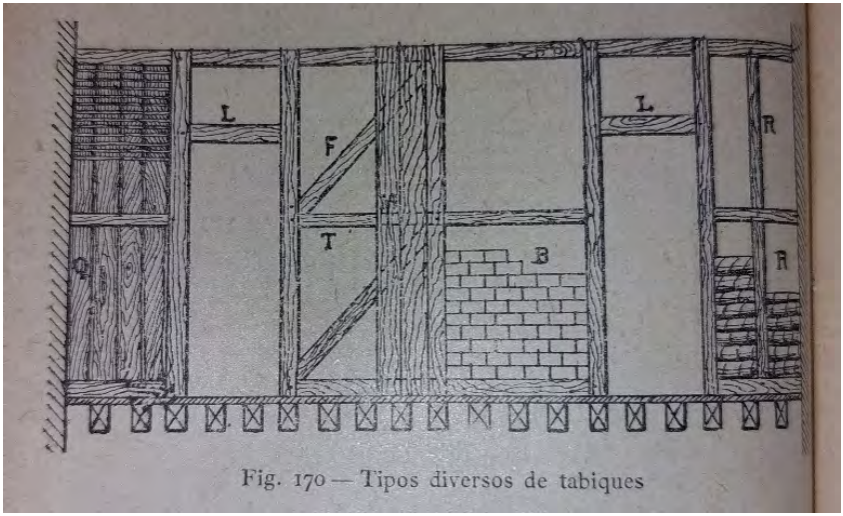


Fig. 170 — Tipos diversos de tabiques

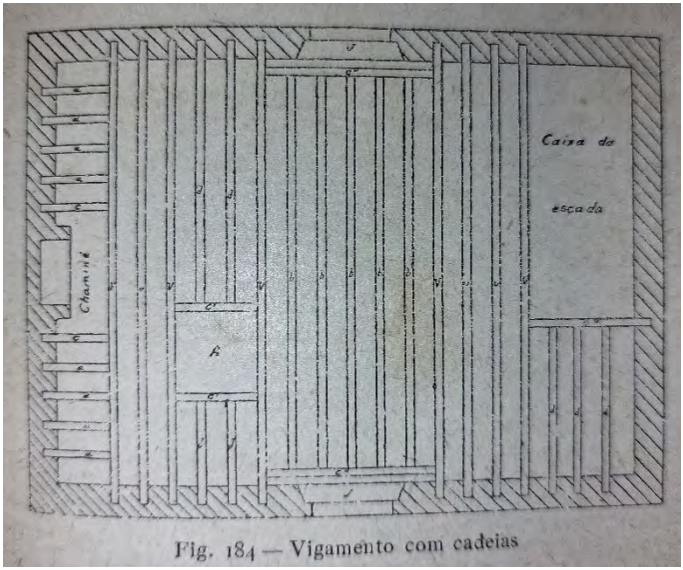


Figura 15. 2 – Esquemas de tipos de tabiques e planta de vigamento de um sobrado com "cadeias". Manual de Trabalhos de Carpintaria Civil da Biblioteca de Instrução Profissional, Ed. Bertrand, p.102 e 112.

Sendo assim, deveria ser evitado nas intervenções de conservação, o deliberado objetivo de destacar uma determinada característica morfológica dos edifícios (fachadas e coberturas), ou seja, afastar o deliberado descarte ou desconsideração dos sistemas construtivos tradicionais em madeira que são indissociáveis dos *layouts* internos. (Jokilehto, 2006). Essa postura questionável que, infelizmente foi consagrada pela legislação e é praticada pela maior parte dos arquitetos da Cidade, retira uma página importante da sua história construtiva, impedindo a evolução e aperfeiçoamento dessas tradicionais técnicas, o que seria de grande valia para o contexto cultural da cidade.

O Patrimônio Imaterial visto na Constituição Federal e na legislação municipal

A Constituição Federal, em 1988, estabeleceu que o patrimônio cultural brasileiro é constituído pelos bens de natureza

material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto. Eles são portadores de referências à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, dentre os quais, "os modos de criar, fazer e viver"; e "os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico", dentre outros. Destacou como uma das atribuições do Poder Público, com a colaboração das comunidades, a promoção e a proteção do patrimônio cultural brasileiro por meio de registros, vigilâncias, tombamento, desapropriação e de outras formas de acautelamento e preservação.

Em 2000, o Decreto nº 3.551 instituiu o registro de bens culturais e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, definindo-o como os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que, integrados à vida dos diferentes grupos sociais, se configuram como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam. Essa definição indicou o entrelaçamento das expressões culturais com as dimensões sociais, econômicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais (Castro, Fonseca, p.14).

Em 2006, a Resolução nº 1 complementou o Decreto nº 3.551, expressando um entendimento no sentido etimológico do termo "tradição", ou seja, "dizer através do tempo". Elas significam, dentre outros aspectos, práticas produtivas que são "constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado". Percebe-se assim que o conceito de patrimônio cultural imaterial assumiu, no país, um caráter amplo, dotado de forte viés antropológico, abarcando potencialmente expressões de todos os grupos e camadas sociais. (Castro, Fonseca, p.11 e 12)

Em 2003, mesmo ano da publicação da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial pela Unesco, a Prefeitura da Cidade, publicou o Decreto 23.162 que instituiu o

registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem o patrimônio carioca. O Decreto estabeleceu que os bens culturais de natureza imaterial, identificados como relevantes para o patrimônio cultural carioca, devem ser registrados em quatro livros que remetem a quatro categorias: (1) Livro de Registro dos Saberes; (2) Livro de Registro das Atividades e Celebrações; (3) Livro de Registro das Formas de Expressão; (4) Livro de Registro dos Lugares.

A partir de então, diversos bens culturais de natureza imaterial foram registrados nos quatro livros citados, sendo que, em 2013, por intermédio do Decreto 37.271, foi criado mais um: o "Livro de Registro das Atividades Econômicas Tradicionais e Notáveis". A criação do novo volume foi baseada nos estudos sobre o interesse histórico e cultural das atividades econômicas da Rua da Carioca e na necessidade de abrir um Livro de Registro específico para atender às atividades econômicas. Em 2016, o texto do Decreto 42.557 declarou os terreiros de Umbanda situados na cidade, como Patrimônio Cultural de natureza imaterial, inovando e ampliando o espectro de abrangência da proteção. Cabe observar que os cultos religiosos de matriz africana eram proibidos no país e, principalmente, na capital, sendo reprimidos severamente pelo Estado no período 1890-1940.

Até hoje foram publicados, pela Prefeitura e Câmara de Vereadores, 55 atos legais, entre Decretos e Leis Municipais, que estabeleceram o registro de centenas de bens culturais imateriais que retratam a diversidade cultural da cidade, em todas as suas regiões. São bares, botequins, festas religiosas, lugares de culto religioso, lugares tradicionais de comércio, bairros, gêneros musicais, atividade de fotógrafo ambulante, popularmente conhecido como Lambe-Lambe[2] etc. Observa-se que a natureza dos bens registrados busca destacar aspectos culturais relevantes da Cidade,

2 - DECRETO Nº 25.678 DE 18 DE AGOSTO DE 2005. Declara patrimônio cultural carioca o ofício de fotógrafo ambulante conhecido como "lambe-lambe".

sem, no entanto, perder de vista a exploração do apelo turístico da maioria dos lugares onde se manifestam, Estes apontam para a "alma carioca" ou a "carioquice" (condição de ser carioca), registrada como patrimônio imaterial por meio do Decreto 39.797/2015.

Apesar da relevância dos bens imateriais registrados, existe uma lacuna no Livro dos Saberes que diz respeito aos métodos construtivos tradicionais da arquitetura característica do Centro Histórico carioca manifestos nas suas milhares de edificações protegidas nas APAC citadas. Entende-se que a materialidade da arquitetura carrega em si, a imaterialidade de diversos saberes que testemunham modos de fazer, viver, transformações e formas de apropriação. Ela deveria ser considerada, em sua totalidade, devendo seus elementos ser apropriados no presente com vistas à sua transmissão às gerações futuras, com contribuições, aperfeiçoamentos e não deliberadas supressões. No entanto, essas importantes edificações passam pela iminência de desaparecimento, por completo, da maior parte de seus sistemas construtivos tradicionais. Resta a alternativa de registro dessas tradicionais técnicas com vistas a proporcionar sua passagem às gerações futuras, juntamente com a documentação primária relacionada (projetos originais de aprovação) o que possibilitaria, no futuro, uma visão histórica mais completa deste importante patrimônio.

Referências Bibliográficas

Castro, Maria Laura Viveiros de, Fonseca, Maria Cecília Londres. 2008. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Brasília: UNESCO, Educarte.

Choay, Françoise. 1979. *O Urbanismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Fathy, Hassan. 1982. *Construindo com o Povo*: arquitetura para os pobres. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária.

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2020. *Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC)*: Origem a aplicação do instrumento de proteção urbana na cidade do Rio de Janeiro (1979-2014). 2020. Curitiba: Ed. Appris.

Jokilehto J. 2006. “Considerations on authenticity and integrity in world heritage context”. *City & Time* 2 (1):1. Disponível em http://www.ct.ceci-br.org . Acesso em 07/12/2020

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2007. “Renovação urbana contida por formas históricas”. *Revista Fórum Patrimônio*: amb. constr. e patr. sust., Belo Horizonte, v.1, n.1, set./dez.

Lima Carlos, Claudio Antônio S. 2019. “Atualização x integridade: Interiores de edificações protegidas em face dos parâmetros de intervenção previstos pela legislação do Rio de Janeiro”. In: *Estudos brasileiros sobre patrimônio* – Volume 3, Darly Fernando Andrade (ed.), 185-195. Belo Horizonte: Ed. Poisson. https://doi.org/10.36229/978-85-7042-172-2

Lima Carlos, Claudio Antônio. 2021. “Conservação ou destruição da memória construtiva carioca? Critérios de intervenção adotados em obras modestas protegidas do Rio de Janeiro”. In: Ângelo, Elis R. B. (org). *Textos Completos do III Congresso Internacional e Interdisciplinar*: experiências de gestão e educação em patrimônio”. Porto: Ed. Cravo.

Oliveira, Eva Aparecida. 2008. “A técnica, a techné e a tecnologia”. *Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí* – UFG, vol. II, no. 5: 1-13. https://doi.org/10.5216/rir.v215.510

Santos, Milton. 2002. “O tempo nas cidades”. *Revista Ciência e Cultura*, vol.54 no.2 São Paulo Oct./Dec. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020

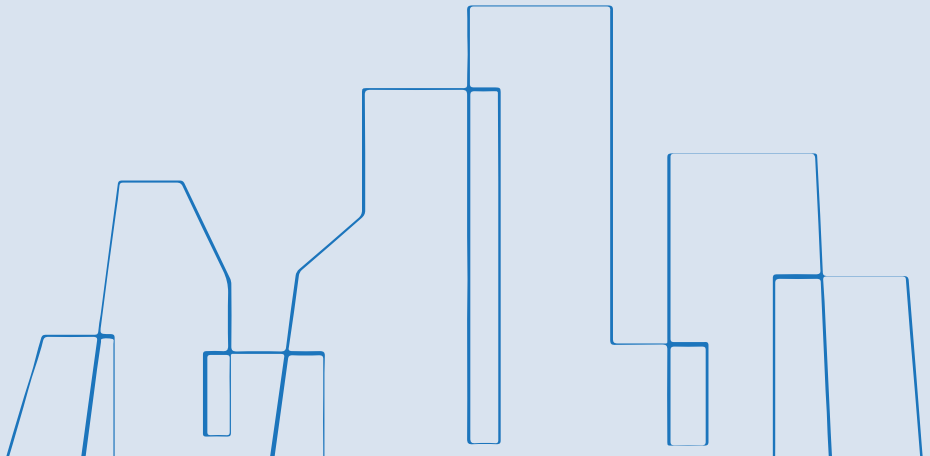
Segurado, João Emílio dos Santos. s/d. *Trabalhos de Carpintaria Civil*. Biblioteca de Instrução Profissional. Lisboa/Rio de Janeiro/Belo Horizonte/São Paulo: Editora da Livraria Bertrand.

Sitte, Camillo. 1992. *A Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos*. São Paulo: Ed. Ática.

16

ARQUITETURA, TEATRO E CULTURA: O CASO DA ALDEIA DE ARCOZELO, PATY DE ALFERES, RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Julio Cesar Ribeiro Sampaio
Leonardo Barci Castriota



A gênese da Aldeia de Arcozelo

O artigo em questão apresenta a formação, transformação, decadência e análise das condições atuais de conservação da Aldeia de Arcozelo, situada em Paty de Alferes, Rio de Janeiro, a qual é considerada uma das maiores experiências da trajetória do teatro brasileiro. O material apresentado baseia-se num trabalho desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais, com a participação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, para o projeto de requalificação dos equipamentos culturais da Fundação Nacional de Arte/Funarte, que vem sendo desenvolvido desde 2020.

A análise da trajetória da Aldeia de Arcozelo fundamenta-se especialmente em fontes secundárias (Di Palma, 2011, Funarte 2019, entre outros), com destaque para o inventário arquitetônico do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro/Inepac (2010). Esta pesquisa do Inepac teve como objetivo o cadastramento das principais fazendas, a maioria delas protegidas, da Fase do Café do século XIX nas regiões do Médio Paraíba e Centro-Sul Fluminense. Não foi possível ampliar esta investigação aos acervos de bibliotecas, arquivos e instituições por conta da pandemia do covid-19. Também não se teve acesso aos prováveis acervos particulares e depoimentos de moradores da localidade pelo mesmo motivo. A única entrevista possível ocorreu no dia 21 de maio de 2021, nas dependências da Aldeia de Arcozelo, com Senhor Marcelo Mourão (Procurador da Prefeitura de Paty do Alferes), Senhoras Helenice Pontes (Administradora da Aldeia de Arcozelo) e Conceição Soares (antiga funcionária da Aldeia de Arcozelo, da época da gestão de Paschoal Carlos Magno).

As informações processadas a partir do inventário do Inepac, de dados disponíveis na Funarte, na própria Aldeia de Arcozelo e em fontes dispersas na internet possibilitaram a compreensão, com relativa precisão, da linha do tempo preliminar da trajetória da concepção, consolidação, modificações, ocupações e

deterioração do conjunto arquitetônico e paisagístico, que será avaliado a seguir.

As primeiras informações disponíveis indicam que a Fazenda Freguesia, núcleo arquitetônico original da atual Aldeia de Arcozelo – uma das mais antigas da região –, remonta ao século XVIII. A existência dessa fazenda correlacionava-se com o contexto social e econômico (referências na produção de grãos e hospedagem) do segundo Caminho do Ouro (Caminho Novo de Garcia Rodrigues Paes), que ligava a região produtora de Minas Gerais à cidade do Rio de Janeiro – por onde era enviado esse produto para Lisboa, sede da Coroa Portuguesa. A Fazenda Freguesia (nessa época, conhecida como "Rossa" e "Sítio do Alferes") era uma das principais da região e teve grande importância no surgimento e na consolidação do núcleo urbano da atual cidade de Paty do Alferes – lógica semelhante da constituição de várias cidades que se formaram ao longo dessa via.

No início do século XIX, as regiões do atual Médio Paraíba e Centro-Sul Fluminense começaram a produzir café e tornaram-se o epicentro dessa fase econômica em todo o Brasil. Várias fazendas converteram-se em centros agrários de grande porte, com complexas estruturas do cultivo de café, que incluíam extensas áreas de plantio, secagem, estocagem, processamento e uma numerosa mão de obra escrava, visando ao mercado internacional. Destacam-se nesses agrupamentos, as sedes dessas fazendas, que se constituíam em sofisticadas unidades residências, com soluções arquitetônicas requintadas em termos estilísticos, compositivos e de acabamentos. Na região, as localidades de Vassouras e Barra do Pirai beneficiam-se dessa pujança econômica por meio das Fazendas São Roque e Ribeirão, respectivamente, entre outras.

Paty do Alferes também se aproveita da grande produção cafeeira da Fazenda Freguesia, que incorporou a Fazenda Maravilha. Seu complexo arquitetônico é ampliado nesse momento e enquadra-se no perfil das grandes fazendas análogas mencionadas. As partes atualmente conhecidas como Casarão, Museu,

Administração e, provavelmente, parte do Restaurante são remanescentes dessa época. A edificação principal (Casarão) é um típico exemplar das sedes desse universo de fazendas.

Ainda nesse período, da fase econômica do café, as Fazendas Freguesia e Maravilha foram palco de uma rebelião de escravos, em 1838, que poderia ter mudado a história da escravidão na região e, possivelmente, no País, se tivesse êxito. A fuga de centenas de escravos, liderada por Manoel Congo, Mariana Crioula e Epifânio Moçambique, foi duramente reprimida pelas autoridades locais e nacionais, implicando a morte de vários escravos[1]. A repercussão do movimento quase culminou com o envolvimento do Exército, conduzido nessa questão por Duque de Caxias, que já tinha participado de outros casos parecidos na ocasião. O reconhecimento dessa luta pelo fim da escravidão foi homenageado pelo Instituto de Arqueologia Histórica do Médio Paraíba, que estudou, com profundidade, esse levante, identificando os nomes e as procedências dos escravos envolvidos no conflito, eternizado nas dependências da Aldeia de Arcozelo com a reforma da atual Capela dos Escravos, em 2002.

Na segunda metade do século XIX, a vitalidade do cultivo do café em toda a região do Médio Paraíba e Centro-Sul entra em declínio, comprometendo a sustentabilidade da Fazenda Freguesia, que muda de denominação para Arcozelo em 1876. A propriedade passa a ter as dimensões atuais, troca de dono e inicia a diversificação da produção agrícola, concentrando-se na exploração do gado leiteiro no início do século XX, quando os silos foram construídos.

Ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, as funções primárias da Fazenda Arcozelo foram gradativamente decaindo até que ela se transformasse em um hotel, em 1945. Essa transformação de uso foi especialmente motivada pela divulgação

1 Sobre o tema, ver o documentário "Azangule" disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=mDjZlVGe7CI>, acessado em 07 de junho de 2021.

da região como um dos melhores climas do País. O *lobby,* desenvolvido inicialmente pelo médico sanitarista Miguel Pereira, a partir de década de 1930, contribuiu significativamente para a reputação turística de toda a região.

A implantação do Hotel de Arcozelo produziu algumas modificações importantes na antiga Fazenda de Arcozelo. A varanda, situada na fachada posterior do Casarão, é atribuída a essa reforma. O hotel, entretanto, funcionou por pouco tempo. A fazenda foi loteada depois disso, por volta de meados da década de 1950. O abandono do complexo arquitetônico avançava gradativamente até que seus proprietários (o último deles foi João Pinheiro Filho) decidiram doá-la para o crítico teatral, dramaturgo, poeta, romancista, diplomata, vereador e animador cultural Paschoal Carlos Magno - encantado com a fazenda em uma visita de veraneio no fim da década de 1950.

A doação se concretizou em 1958, por meio da Fundação João Pinheiro, que se tornou mantenedora da Aldeia de Arcozelo. Paschoal já era conhecido nacionalmente por sua brilhante atuação na trajetória do Teatro Brasileiro. E colocou em prática o ambicioso projeto da Aldeia de Arcozelo em 1965, nas dependências da antiga fazenda e hotel. Na realidade, um centro cultural e de ensino de grandes proporções, com ênfase nas artes cênicas, considerado por alguns como o maior do gênero na América Latina.

O programa arquitetônico da Aldeia adaptou parte de composições já existentes (Casarão[2], trechos do atual setor administrativo, do museu, restaurante e silos) e incorporou outras ao longo das décadas de 1960 e 1970. Nesse intervalo, foram construídas e/ou reformadas as Alas dos Apartamentos, do Restaurante e da Escola/Biblioteca[3]. É também desse período o Coreto (origi-

2 Que nesse momento passou a abrigar um museu ligado ao teatro brasileiro.

3 A construção da escola foi condicionada pela Fundação João Pinheiro. Paschoal Carlos Magno sugere o nome de Liddy Mignone, mulher de Francisco Mignone, seu amigo próximo.

nalmente para concertos de bandas marciais), o Teatro de Arena (no formato de anfiteatro), a Capela de São Francisco (reforma da época das fazendas de café), a atual Capela dos Escravos e as residências de funcionários (algumas delas nesse momento com ocupações irregulares).

A Aldeia de Arcozelo alcançou reputação nacional e internacional com seus cursos de formação de teatro[4], dança, *shows*, festivais, exposições etc.[5] Um trabalho árduo com poucos recursos e muitas dificuldades que, a partir de determinado momento, especialmente no fim da década de 1970, repercutiu na conservação de todo o complexo cultural, apesar de Paschoal Carlos Magno assumir, com recursos próprios, grande parte dessas iniciativas. A situação agravou-se com sua morte, em 1980. Em seguida, por volta de 1985, a Aldeia foi transferida para a administração da Funarte, que ainda manteve parte das programações culturais até o encerramento das atividades, em 2014, por conta da deterioração crescente de todo o conjunto arquitetônico, motivada por sucessivos cortes no seu orçamento. Entretanto, nesse período, no fim da década de 1980, na gestão do Comandante Martinho (Martinho Cardoso de Carvalho),a Aldeia teve um "renascimento", com diversas reformas que ocorreram nas Alas do Restaurante, dos Apartamentos, do Albergue e do Coreto, proporcionando a retomada das atividades culturais, que se estenderam durante a década de 1990 até por volta de 2006. Nessa ocasião, por iniciativa do Comandante Martinho, a antiga Ala Ana Nery (de apartamentos e lavanderia do início da década de 1960), situada entre o Casarão

4 Passaram pela Aldeia de Arcozelo grandes nomes do teatro brasileiro como: Othon Bastos, Ruth de Souza, Beatriz Segall, Tereza Rachel, Maria Pompeu, entre outros e outras. Ver ainda, a homenagem de vários deles à Paschoal Carlos Magno em < https://www.youtube.com/watch?v=tgCWHkvGn-4>, acessado em 21/6/2021.

5 Sobre a importância da Aldeia de Arcozelo no cenário cultural brasileiro ver: <https://www.instagram.com/tv/CQPTMOhJMbl/?utm_source=ig_web_copy_link> e <https://www.youtube.com/watch?v=qUOY-O9Uqfk>, acessados em 21/6/2021.

e a Ala dos Apartamentos, foi demolida com o objetivo de se valorizar a ambiência do Casarão, mantendo-o isolado, conforme implantação original. Outro importante empreendimentodessa gestão foi a Capela dos Escravos, de 2002, a qual incorporou relíquias ligadas ao cotidiano da escravidão e um altar secular trazido por Paschoal Carlos Magno, de Goiás, por ocasião da inauguração da Aldeia. Pouco depois, em 2004, o segundo pavimento da Ala do Teatro, no qual ele residia, foi transformado em um museu em sua homenagem, no local em que existia um alojamento de funcionários visitantes da Funarte. Porém, a partir do fim da primeira década dos anos 2000, esse cenário não se sustentou.

Em 2016, o Ministério Público Federal acionou a Justiça para que a Funarte revertesse a situação em que se encontrava a Aldeia. No ano seguinte, foi contratada uma empresa de engenharia que fez um diagnóstico superficial das condições da Aldeia para instrução de um processo de licitação de obras emergênciasque não foi adiante. No início do ano de 2020 a Funarte contratou a Universidade Federal de Minas Gerais através de um Termo de Execução Descentralizada (TED) para elaboração de propostas de requalificação dos seus equipamentos existentes. No caso da Aldeia de Arcozelo, optou-se pela elaboração de um diagnóstico das condições de conservação que teve a participação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFMG/UFRRJ, 2021). O TED Funarte/UFMG se encerra em dezembro de 2022, com a conclusão dos projetos executivos para as representações da FUNARTE em Minas Gerais, São Paulo e Brasília, bem como para os teatros Glauce Rocha, Cacilda Becker e a Casa Paschoal/Teatro Duse, no Rio de Janeiro.

Nesse ínterim, ocorreram dois desabamentos parciais: parte da Ala da Escola/Biblioteca, em 2020, por causa de uma queda de árvore sobre a cobertura, e um trecho da Ala do Teatro/Administração/Museu, no ano seguinte, provavelmente por conta do colapso estrutural de um trecho da cobertura acima do teatro, severamente afetada por cupins. No fim de 2021 a Funarte, por

iniciativa própria, promoveu a reforma da Capela de São Francisco e do coreto.

As condições atuais

A configuração atual da Aldeia de Arcozelo é fruto de um processo histórico bastante complexo, conforme exposto anteriormente. Após o loteamento da Fazenda Arcozelo, na década de 1950, e dos acréscimos que ocorreram em todas as fases da consolidação do empreendimento de Paschoal Carlos Magno, a propriedade encontra-se neste momento com 57.000 metros quadrados de extensão e 6.161,76 metros quadrados de área construída. A Aldeia é acessada pela Avenida Paschoal Carlos Magno, via que liga Paty do Alferes a Paraíba do Sul. Tem apenas dois acessos: um de pedestres, controlado pela guarita (próximo à administração) e outro de veículos, que se estende da Ala dos Silos até a Administração, passando pelas Alas da Escola/Biblioteca, do Albergue e do Museu, onde se situa o estacionamento de veículos de visitantes.

O conjunto arquitetônico é composto por sete blocos, que ainda inclui um coreto, as Capelas de São Francisco, dos Escravos, um teatro ao ar livre, (Anfiteatro Itália Fausta), uma guarita, um castelo d´água, a casa da piscina e quatro unidades residenciais unifamiliares de funcionários. Dois jardins situam-se entre a Capela dos Escravos, o Casarão e, no pátio interno, formado pelas Alas da Administração/Teatro (Renato Viana, para cerca de 240 pessoas) do Restaurante e dos Apartamentos. As demais seções são compostas por espaços livres relativamente planos, atualmente encobertos por espesso matagal. A extremidade oeste é cortada pelo Rio do Saco (Figura 1). Apenas o Casarão, partes das Alas do Museu/Administração e dos Apartamentos estão com algum tipo de atividade. As demais edificações estão desativadas.

1	Ala dos silos
2	Ala da escola/música/biblioteca
3	Ala dos albergues
4	Ala do museu/teatro/administração
5	Coreto
6	Capela de São Francisco
7	Guarita
8	Capela dos escravos
9	Casa da piscina
10	Castelo d'água
11	Ala dos restaurantes
12	Ala dos apartamentos
13	Casarão
14	Teatro arena
15	Residência de funcionários
16	Casa de funcionários (divisa)
17	Casa de fucionários/hóspedes

Figura 16.1 – Conjunto arquitetônico e paisagístico da Aldeia de Arcozelo. Fonte: UFMG, 2021.

O Casarão é a edificação mais emblemática da Aldeia de Arcozelo. É o ponto de partida da formação de todo o complexo arquitetônico. A edificação possui dois pavimentos, é localizada em centro de terreno com quatro fachadas cuja ordenação é tripartida (base, corpo e coroamento), arrematada por beirais de telhas canais. A compartimentação desenvolve-se em torno de um pátio interno retangular, formando quatro alas com configurações distintas, com piso em lajes de pedras irregulares e um provável espelho d´água circular na parte central. O acesso ao pavimento superior se dá pela imponente escadaria em dois lances, com patamares intermediários que marcam a composição da fachada principal, a qual é a mais rebuscada do Casarão e inspira-se nos padrões compositivos típicos do Período Colonial brasileiro, sobretudo do século XVIII, que se estendem até as primeiras décadas do século XIX (Alcantara, 2010). O sistema construtivo também repete o padrão dessa época. É composto de esteios de madeiras maciças nas extremidades das fachadas, que sustentam

as estruturas de madeira do pavimento superior (barrotes) e da cobertura. As alvenarias externas constituem-se de partes mistas de tijolos e pau a pique e as internas, de tabiques (Figura 2).

Figura 16.2 – Vista aérea do Casarão e entorno com as Alas dos Apartamentos, Restaurante, Museu/Administração, Albergue e Capela de São Francisco. Foto: Ricardo Neves, 2021.

Na outra extremidade, próxima ao acesso de veículos, situa-se a atual Ala dos Silos, que foi construída originalmente para abrigar funções industriais da Fazenda Arcozelo. Posteriormente, converteu-se em apartamentos da Aldeia de Arcozelo e, hoje, encontra-se desocupada. Na estrutura original dos Silos, foram incorporados quatro pavimentos. Cada um deles possui dois apartamentos muito bem articulados, compostos por um quarto e um banheiro, em forma de círculos (Silos), com compartimentação simétrica. A cobertura é formada por laje de concreto arrematada por platibandas, que se constitui, na realidade, em um terraço, o qual permite uma visão panorâmica privilegiada de toda a Aldeia.

Mais adiante, cinco outras alas complementam os setores de espetáculos, ensino, administração, hospedagem e serviços do complexo cultural de Paschoal Carlos Magno. Duas delas, Museu/ Administração e Restaurante, possuem elementos arquitetônicos remanescentes do período da construção do Casarão. Está última, destaca-se pela presença de um púlpito de uma antiga igreja de Goiás, onde Paschoal Carlos Magno costumava ler poesias e trechos de peças de teatro nos horários das refeições.

Próximo ao Casarão se encontra a Capela dos Escravos (denominação da reforma de 2002), a qual é considerada a menor edificação da Aldeia de Arcozelo e também, a mais recente. Entretanto, possui importância significativa por conta do que representa em termos históricos e afetivos. Por outro lado, a Capela, em termos estilísticos e construtivos, não se evidencia no conjunto arquitetônico em questão. O destaque se dá pelas relíquias correlacionadas com a escravidão, o altar principal (secular) e os painéis, que contam a história do levante feito por Manoel Congo, Mariana Crioula e Epifânio Moçambique, em 1838.

Ao lado do acesso de pedestre localiza-se o teatro de arena Itália Fausta, com capacidade para cerca de 1.200 espectadores, que foi construído nos primórdios da Aldeia de Arcozelo. É um equipamento que se destaca neste complexo arquitetônico. Posiciona-se entre a Capela de São Francisco e a guarita, em frente à Ala da Administração. Possui formato de anfiteatro, com trecho que pode ser compreendido como o palco (arena), cuja delimitação é feita pelo primeiro degrau dos demais 11 existentes semicirculares e por uma sequência de árvores alinhadas em linha reta. Nas extremidades laterais da arquibancada, nas alvenarias (muros) de contenção, implanta-se um renque de árvores de grande porte, que se entrelaça sobre os degraus, formando uma abóbada imaginária que delimita toda a arena, protegendo-a da insolação e contribuindo para o aprimoramento da acústica do teatro. Na parte superior da arquibancada, na circulação, encontram-se duas estátuas que representam as estações do ano em

porcelana, assentadas em pedestais de tijolos maciços. A disposição indica a existência prévia de duas outras estátuas, que já não existem mais.

Entre as partes edificadas, desenvolvem-se trechos de áreas livres e três jardins, um com paisagismo mais tradicional e os outros dois de aspectos estilísticos indefinidos. O primeiro deles situa-se em frente à Capela dos Escravos. Remete aos aspectos compositivos do paisagismo clássico francês, definido com cinco jardineiras dispostas simetricamente, com arborização de pequeno porte conjugada com duas palmeiras. O segundo localiza-se entre as Alas da Administração, Restaurante, Apartamentos e o Casarão. É cortado pelo acesso à garagem (passagem) dos Apartamentos, com pavimentação em pedra e delimitado por gramados com arborização dispersa de médio porte e um suposto lago com uma estátua na sua parte central. E o último, entre o Teatro de Arena e a Administração, de composição simples, dotado de jardineiras e uma estátua em seu centro.

A Aldeia possui ainda, três trechos significativos de áreas não ocupadas, relativamente planas, posicionadas entre as fachadas principais das Alas da Biblioteca, do Albergue e do muro da Avenida Paschoal Carlos Magno, onde se encontra o estacionamento de veículos e um antigo playground conhecido como Monteiro Lobato; entre as fachadas posteriores dessas Alas e a Estrada da Capivara e no meio do Casarão e da Casa da Piscina. Convém destacar ainda, do ponto de vista paisagístico, o provável piso original de pedras irregulares, semelhante aos típicos pés de moleque do século XVIII/início do século XX, que se posiciona em frente à fachada principal do Casarão. Dentre esses citados espaços, espalham-se ainda algumas estátuas de personalidades ligadas à história da Aldeia, uma delas de Paschoal Carlos Magno, e outras da mitologia grega - especialmente correlacionadas às estações do ano que podem ter sido deslocadas do Teatro de Arena. Esta estatuária de inspiração clássica se assemelha aos exemplares existentes no Teatro Duse, situado em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, antiga residência de Paschoal Carlos Magno.

As edificações construídas por Paschoal Carlos Magno integram-se com relativa conformidade e compatibilidade aos aspectos estilísticos e construtivos das fases anteriores. Esses acréscimos, do ponto de vista da conservação da autenticidade e da integridade do conjunto arquitetônico em questão, são legíveis e revelam traços da sua época, notadamente em função dos sistemas construtivos utilizados que podem ser visualmente percebidos nos acabamentos, esquadrias, estruturas, entre outros aspectos. A complementação da pesquisa bibliográfica da formação da Aldeia e a realização de prospecções arqueológicas aprimorariam o diagnóstico desta caracterização. Recomenda-se, neste sentido, uma avaliação da documentação que se encontra no Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC, da Funarte[6]. Entretanto, é importante destacar, conforme já observado, que o empreendimento de Paschoal Carlos Magno possui a materialidade mais perceptível, íntegra e preservada de toda a trajetória histórica analisada.

Quanto ao estado de conservação, o quadro atual da Aldeia de Arcozelo é bastante precário. Esta degradação acentuada é fruto de um longo processo de abandono que gerou a citada ação do Ministério Público Federal em 2016. Os fatores de deterioração detectados são diversificados e bastante complexos. Algumas partes da Aldeia encontram-se com risco iminente de desabamento, como são os casos das Alas do Restaurante, dos Apartamentos e o Casarão. Recentemente, parte das Alas da Biblioteca, Albergue, Museu e Teatro colapsaram. Neste contexto, o Casarão é a edificação mais fragilizada de toda a Aldeia por conta do fator idade e da vulnerabilidade de parte dos sistemas construtivos que é potencializada por intervenções inadequadas em momentos anteriores, aliada a ausência de manutenção. Convém destacar ainda a precariedade das instalações prediais de todo o grupamento de

6 O CEDOC estava inacessível no período da pandemia da Covid-19. Em 2021, a Funarte interditou este acervo por tempo indeterminado por conta das condições precárias do prédio que abriga esta documentação, o qual situa-se no Centro da Cidade do Rio de Janeiro.

edificações que impõe limitações severas ao uso das unidades arquitetônicas.

O trabalho do TED da Funarte/UFMG/UFRRJ (2021), além desta avaliação preliminar das condições de conservação, elaborou também diretrizes de conservação para se reverter o quadro de deterioração apresentado. A ações se dividem em duas linhas de trabalho: no tratamento dos 392 danos identificados no mapeamento preliminar realizado em 2021[7] e nas possibilidades de novas utilizações. Foram definidas intervenções de curto, médio e de longo prazo. As intervenções prioritárias se concentram na estabilidade das edificações, especialmente nos escoramentos de emergência e nas proteções das coberturas. Estas medidas, se complementam com a recuperação da integridade dos elementos arquitetônicos e paisagísticos deteriorados e no restabelecimento da infraestrutura predial, a qual deve se compatibilizar aos possíveis novos usos. Todas estas ações propostas são criticamente contextualizadas no âmbito dos conceitos e procedimentos metodológicos básicos do campo do saber da conservação do patrimônio cultural, sobretudo do edificado[8]. Além disso, cabe anotar que novas utilizações para o conjunto são consideradas neste trabalho como essenciais para a sustentabilidade de toda a estratégia de conservação, a qual deve conciliar dimensões materiais, imateriais, sociais e econômicas, que se viabilizam a partir de um plano de gestão[9], conduzido por um comitê gestor.

Finalmente, cabe apontar que todas as metas e ações listadas como diretrizes de conservação convergem, segundo a visão da equipe, para a valorização dos aspectos peculiares que justificam o enquadramento do complexo arquitetônico em questão no universo de bens culturais protegidos preferencialmente no âmbito nacional. A partir dos estudos do citado TED, evidenciou-se como

7 Considerando as recomendações de Ashurst, John; Ashurst, Nicola (1988).

8 Com base em Brereton, 1991 e Feilden, 1996.

9 Cf. UNESCO, 2014.

indiscutível a importância patrimonial do conjunto, que justificaria um estudo mais aprofundado para sua proteção tanto a nível estadual, quanto federal. Contrariamente à recusa anterior do IPHAN em realizar o tombamento da Aldeia do Arcozelo, o diagnóstico traçado pela equipe da UFMG e da UFRRJ mostrou que estamos lidando com um conjunto arquitetônico e paisagístico, articulado pela sede de uma antiga fazenda de café, que apresenta *excepcional valor histórico*, por se ligar a acontecimentos importantes para a história do Brasil: a rebelião dos escravos, capitaneada por Manuel Congo, em 1838, que poderia ter mudado a história da escravidão no País; e a criação do complexo cultural singular, idealizado e implantado por Paschoal Carlos Magno, em 1965, onde grande parte da história do teatro brasileiro se concentra, cuja denominação identifica o conjunto arquitetônico em questão. Assim, mais do que simplesmente constituir uma antiga fazenda de café, das quais há muitos exemplares mais bem conservados e mais significativos, a Aldeia do Arcozelo se destaca, como visto, como um conjunto, constituído de seus diversos elementos e das suas diversas camadas históricas, que estão presentes desde a fazenda do século XVIII às intervenções realizadas por Pascoal Carlos Magno na segunda metade do século XX, que vieram a colocar o complexo na cena cultural brasileira.

Referências bibliográficas

Alcantara, Dora. 2010. "As fazendas do Vale do Paraíba: O começo de uma caminhada". In: *INEPAC. Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense.* Rio de Janeiro: Inepac, 2010, pp. 415-425.

Ashurst, John; Ashurst, Nicola. 1998. *Practical building conservation*. Vol 1/5. Hants: Ashgate Publishing Limited, 1988.

Brereton, Christopher. 1991. *The repair of historic buildings: advice on principles and methods*. London: English Heritage.

Di Palma, Elizabeth Ferreira, Queiroz, Margareth Ferreira Di Palma e Souza, Alan de Carvalho. 2011. *A História do Município*

de Paty do Alferes para Professores. S.l. Instituto de Arqueologia Histórica do Médio Paraíba.

Feilden, Bernard. 1996. *Conservation of Historic Buildings* (4th. ed., 1st. ed. 1982), Oxford: Butterworth Architecture.

Fundação Nacional de Arte/FUNARTE, Processo 01530.000891/2019-97.

Instituto do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro/INEPAC. 2010. *Inventário das Fazendas do Vale do Paraíba Fluminense*. Rio de Janeiro: Inepac.

Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG. 2021. *Caderno das Condições de Conservação da Aldeia de Arcozelo*. s.l: s.e.

UNESCO. 2016. *Gestão do Patrimônio Mundial Cultural*. Brasília: UNESCO Brasil, Iphan.

17

MEMÓRIA, IDENTIDADE, PROJETO: PATRIMÔNIO É DESENVOLVIMENTO

Leonardo Marques De Mesentier

Por que falar em desenvolvimento? Porque, supostamente, as políticas públicas devem se orientar no sentido da promoção do desenvolvimento e a preservação do patrimônio cultural é uma política pública. Mas, também, porque a noção de desenvolvimento é uma ideia em construção (ou reconstrução), sendo necessário realizar um debate no sentido do seu aprimoramento, para que possa melhor servir à sociedade contemporânea. Inicialmente, cabe indicar que a noção de desenvolvimento foi em certa medida capturada pelo economicismo e é assim que ela se reflete no senso comum. Com essa perspectiva, pensar o patrimônio cultural em sua relação com o desenvolvimento, e vice-versa, pode ajudar, por um lado, a compreender a finalidade do patrimônio e, por outro, pode ajudar a libertar o desenvolvimento de uma perspectiva subordinada ao senso comum economicista, tendência muito presente nos dias atuais. Vale, assim, recuperar alguns autores e suas formulações sobre a noção de desenvolvimento.

Assim, no senso comum, a noção de desenvolvimento passou a estar associada à ideia de aumento da renda, expressa em indicadores como o Produto Interno Bruto (PIB) e o PIB per capita. Porém, o PIB, ou o PIB per capita, são apenas indicadores de renda. O risco que decorre dessa construção ideológica é o de se reduzir o debate sobre desenvolvimento aos problemas da acumulação de capital, deixando de fora um conjunto de questões extremamente relevantes para a sociedade.

Amartya Sen (2000, p.63-69) argumenta, por exemplo, que o crescimento da expectativa de renda não implica necessariamente em aumento da expectativa de vida. Então, reconhecer que possibilitar que as pessoas possam viver mais é importante para o desenvolvimento, leva, por exemplo, a questionar se o crescimento do PIB per capita isoladamente pode indicar desenvolvimento em uma sociedade, já que sociedades com o mesmo PIB per capita apresentam diferentes quadros de expectativa de vida. Nessa perspectiva, a Declaração do México/ICOMOS da "Conferência Mundial sobre Políticas Culturais" sugeria que pensar o desenvolvimento "em

termos quantitativos, sem levar em conta a sua dimensão qualitativa" limita as perspectivas sociais(Cury, 2000, p.273).

O desenvolvimento a partir de seus objetivos

A noção de desenvolvimento evoca o fluxo histórico da sociedade humana. Fazendo parte do pensamento social há longo tempo, essa noção tem sido objeto de muitos debates e reflexões e, por isso, inicialmente se faz necessário explicitar o que se entende por desenvolvimento. O ponto de partida será a ideia de Celso Furtado, para quem o "desenvolvimento está no centro da visão de mundo" contemporânea. Para esse pensador, é "natural" que a ideia de desenvolvimento "contenha uma mensagem de sentido positivo" (Furtado, 1984, p.105-106).

Considerado como um processo que contém um "sentido positivo", observável na longa duração da história, o desenvolvimento pode ser pensado a partir de seus objetivos (Sen, 2000). Com a perspectiva proposta por Sen, vale recuperar a ideia de Leslie White, que propunha pensar o desenvolvimento como um processo através do qual a sociedade avançou no sentido de tornar a vida mais segura e mais longa (White, 2009). De modo análogo, pensar o desenvolvimento a partir de seus objetivos (Sen, 2000) coloca como objetivo do desenvolvimento a liberdade. Porém, para Sen a noção de liberdade não se restringe apenas à ideia do direito de livre escolha de um indivíduo. Sen vê a liberdade como uma condição social ampla que envolve não só o direito de escolha, como também a existência de meios sociais para efetivar as escolhas que se faz.[1]

De toda forma, se considerarmos que a liberdade envolve não só liberdades individuais, mas também a liberdade dos sujeitos coletivos de realizarem escolhas, por meios democráticos,

1 Simplificando muito o rico argumento de Sen, a ideia é de que não basta ter a liberdade de ir e vir, quando não se tem o dinheiro para pagar a passagem.

que muitas vezes restringem as liberdades individuais[2], pode-se considerar que a liberdade é também um objetivo importante do desenvolvimento. Pode-se acrescentar à formulação de White que o desenvolvimento também deve implicar em aumento das liberdades individuais e coletivas, e adicionar ainda mais um objetivo do desenvolvimento, admitindo que este deve conduzir a uma vida mais satisfatória, mais prazerosa. Nessa perspectiva, apesar dos avanços e retrocessos, o desenvolvimento pode ser visto como um processo progressivo através do qual a sociedade alcançou e prosseguirá alcançando maior liberdade e uma vida mais segura, mais duradoura e mais satisfatória, na longa duração histórica.

Visto nessa perspectiva, é preciso considerar que o desenvolvimento se deu com marchas e contramarchas ao longo da história, com períodos de progresso, outros de retrocesso ou estagnação. No entanto, comparando a vida na Europa no final da Idade Média com a atualidade, será preciso reconhecer, por exemplo, que na longa duração da história, o continente europeu se desenvolveu e seus habitantes alcançaram uma vida com mais liberdade e que se tornou mais segura, longeva e satisfatória. Porém, durante a Segunda Guerra Mundial, a liberdade, a segurança, a longevidade e a satisfação com a vida se reduziram, indicando um período de retrocesso no desenvolvimento europeu. Passada a guerra, a Europa voltou a se desenvolver, alcançando situações de liberdade, segurança, longevidade e satisfação com a vida, superiores às existentes anteriormente. Nesse sentido, vale mencionar o interessante balanço feito por Piketty (2020, p.26-30) sobre o aumento das taxas de alfabetização e a redução da mortalidade a partir do início do século XIX.

Vincular a ideia de desenvolvimento ao aumento da liberdade, da segurança, da longevidade e da satisfação com a vida permite indicar que o desenvolvimento, muito mais que um estado desejável, é um processo, cujo alcance não está predeterminado.

2 Por exemplo, quando uma comunidade proíbe o uso do cigarro em lugares fechados, ou obriga todos os seus membros a se vacinarem.

Com avanços, recuos e momentos de estagnação e tendo um alcance desigual para diferentes sociedades, grupos sociais e territórios, o desenvolvimento é um processo que resulta do desejo e da invenção humana e, como um todo, apresenta um sentido positivo de construção de uma vida mais livre, longa, segura e satisfatória.

Os dois vetores do desenvolvimento

Visto como aumento da liberdade, da segurança, da longevidade e do prazer de viver, pode-se admitir que o desenvolvimento seja alimentado por dois diferentes vetores:

1. O primeiro vetor é o que visa ao controle das forças da natureza, baseado na criação de meios tecnológicos – a produção de celulares, do raio-X, das vacinas, dos antibióticos, da energia elétrica, e muitas outras coisas –, que tornaram a vida mais segura, mais longa, mais satisfatória e ampliaram a possibilidade do exercício da liberdade;
2. O segundo vetor é o que responde pelo autocontrole das forças sociais, baseado na construção de valores, de estruturas morais e de um corpo normativo da vida social que se consolida nas normas do direito e na prática dos serviços públicos (Habermas, 1983), regulando as relações intersubjetivas entre grupos sociais, classes, etnias e territórios. Fenômenos como aumento da segurança pública, maior igualdade de gênero, menos preconceito racial, controle da poluição e dos comportamentos no uso de veículos automotores, se associam a esse vetor do desenvolvimento e também tornam a vida mais segura, mais longa e satisfatória e ampliam a possibilidade do exercício das liberdades, coletivas e individuais. Nesse mesmo sentido, Furtado afirma que o desenvolvimento se realiza "mediante a invenção e implementação de novas estruturas sociais" (Furtado, 1984, p.105).

Laraia indica que, para o antropólogo Claude Lévi-Strauss, o traço que diferencia os humanos dos outros animais é o aparecimento de normas que, expressando a vontade coletiva, se sobrepõem às vontades individuais e aos instintos humanos (Laraia, 1986, p.54). Pode-se entender, a partir dessa formulação, que o próprio ato de fundação da vida social se assenta sobre o sentido do desenvolvimento com base no autocontrole das forças e comportamentos sociais, vinculando-se aos valores culturais.

Na prática, esses dois vetores interagem entre si. A cura de uma doença (controle da natureza), por exemplo, depende do desenvolvimento da ciência, mas a decisão de investir em pesquisa médica ou militar é uma decisão orientada por princípios morais e normativos (autocontrole da sociedade). O desenvolvimento dos meios de comunicação se associa ao desenvolvimento tecnológico (controle da natureza), mas tem forte influência sobre os processos comunicacionais que impactam a construção moral e normativa da sociedade (autocontrole da sociedade).

O desenvolvimento tem, portanto, dois vetores e é possível reconhecer a interação, mas também a autonomia, independência, diferentes ritmos e características, desses dois vetores do desenvolvimento, pois decorrem de estruturas que, apesar dos seus vínculos, são diferentes e autônomas. A diferença de ritmo entre os vetores do desenvolvimento fica evidenciada quando se compara diferentes sociedades, partindo de uma perspectiva histórica. Ao fazer essa comparação, não se pode deixar de associar essas diferenças de desenvolvimento às diferentes dinâmicas político-ideológicas das sociedades (Piketty, 2020), que são fortemente influenciadas pela cultura.

O desenvolvimento como resultado da ação de um sujeito social

Celso Furtado argumenta que o desenvolvimento não é um processo que nasce espontânea e naturalmente das estruturas sociais. Para Furtado, "o desenvolvimento é invenção, comporta um

elemento de intencionalidade" (Furtado, 1984, p.105-106). Ao se admitir essa perspectiva, é preciso observar também que, por um lado, o desenvolvimento não é o resultado imanente de um processo anterior e, por outro, o desenvolvimento implica a existência de um projeto para a construção de um futuro desejado.

O processo de desenvolvimento "é aberto e imprevisível", "não remete" a um percurso conhecido antecipadamente (Souza, 2013, p.275). Mas, se o desenvolvimento é invenção e demanda um projeto, então o desenvolvimento resulta da atuação de um sujeito social capaz de inventá-lo e traduzi-lo em um projeto. Deve-se adicionar que o processo de pensar projetos se associa à existência e articulação de estruturas de inteligência coletiva (Lévy, 2015) capazes de aprender, pensar possibilidades e formular projetos para realizar o desenvolvimento. Essa possibilidade está dada para um partido político, para uma empresa, uma organização da sociedade civil, uma cidade ou um país, ou para qualquer ente que seja capaz de se constituir como sujeito e que seja também dotado das capacidades de aprendizado, de pensar possibilidades e de formular projetos.

Porém, é preciso reconhecer que os limites e as possibilidades do desenvolvimento de cada uma das partes de um todo social estarão condicionados pelo desenvolvimento do todo no qual se inserem. Vale lembrar, nesse sentido (subordinação da parte ao todo), que Halbwachs (2006) argumenta que a memória individual está condicionada pela memória coletiva. Sendo assim, ainda que o desenvolvimento do todo dependa do desenvolvimento das partes, o todo sempre se sobrepõe a essas. A articulação entre as estruturas de inteligência coletiva importa decisivamente, portanto, para a construção das alternativas de desenvolvimento.

Mas, se o desenvolvimento é o resultado da ação de um sujeito social, o que explica as diferentes capacidades de desenvolvimento dos sujeitos sociais? A resposta para essa questão pode se iniciar com uma abordagem das relações entre memória, identidade e projeto.

Desenvolvimento: memória, identidade e projeto

Os sujeitos sociais têm parte de sua força estruturante associada à sua identidade, pois é a identidade que permite que eles se reconheçam frente aos demais sujeitos coletivos, com quem estabelecem relações de conflito ou colaboração. Woodward (2012) argumenta que é o conteúdo da nossa identidade que nos diz o que somos e aquilo que podemos nos tornar. O conteúdo da identidade é, portanto, um forte orientador dos projetos que cada grupo social ou formação socioterritorial (país, cidade) pode elaborar, no sentido de promover seu desenvolvimento (Woodward, 2012, p.18).

Quando se trata de sujeitos sociais, sua própria existência pressupõe uma identidade coletiva fortemente constituída. A base para a autoconsciência e autovalorização de uma identidade coletiva é a memória coletiva. Memória, identidade e projeto estão, portanto, fortemente interligados. Gilberto Velho analisa as relações que existem entre memória e projeto, bem como a sua importância para a formação das identidades sociais. O autor pondera que um projeto pode ser de um grupo social, partido ou outra categoria, ao que podemos adicionar asformações socioterritoriais. Argumenta que a condição de elaboração do projeto está indissoluvelmente ligada à ideia de um sujeito que elabora e realiza o projeto.

Quando se fala de projeto, não se está falando de um projeto formalizado, como em geral acontece em ações empresariais e administrativas. A ideia de projeto aqui quer evocar um movimento propositivo sobre o futuro do sujeito e do seu contexto social. Um movimento que, ao seu olhar, procura redesenhar positivamente o futuro para promover o desenvolvimento. No caso brasileiro, um bom exemplo foi o Movimento Modernista, que encontrou uma continuidade desde as ações da Semana de Arte Moderna de 1922, passando pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), pela Bossa Nova e pelo Cinema Novo, englobando até mesmo o Tropicalismo. Ao longo de um largo período

histórico, na continuidade desse movimento que expressou um projeto de modernização cultural para o Brasil, grupos de intelectuais, identificados com a afirmação de ideias modernas, se articularam no sentido de produzir ações com o objetivo de promover o desenvolvimento a partir da construção da ideia de modernidade brasileira.

A memória é o que possibilita a formulação e a condução de projetos, pois dá consistência a uma percepção de trajetória histórica, e o projeto é uma projeção ao futuro dessa mesma trajetória. A consistência do projeto depende da memória, que lhe fornece indicadores básicos de um passado que produziu circunstâncias do presente. Projeto e memória são fundamentais para dar base à identidade, e se articulam para lhe dar significado e movimento. (Velho, 2013, p.65). Como decorrência, o processo de construção da memória se articula à elaboração de projetos, pelas relações que estabelecem de continuidade ou de descontinuidade na trajetória do sujeito social.

Para Le Goff, ter o controle sobre a memória e o esquecimento "é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos e dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas" (Le Goff, 1996, p.426). Gilberto Velho argumenta que a memória é fragmentada e, portanto, a formação da identidade vai depender de narrativas que organizem os fragmentos da memória e das elaborações que atribuem significado ao passado. Por esse motivo, o controle sobre a produção e difusão de suportes e narrativas relativos à memória, e o domínio dos meios de comunicação e da capacidade de expressar os interesses, os objetivos e os sentimentos (incluindo o domínio da língua) são fundamentais para o êxito do projeto do grupo (Velho, 2013, p.67).

O domínio da língua se configura não só como elemento de reconhecimento da identidade, mas também como elemento de produção e reprodução de narrativas da memória e da identidade. Algumas estruturas organizadoras das narrativas sociais sobre a memória, como os museus e o patrimônio cultural, e aquelas

orientadas para a produção historiográfica e difusão da história, não estão acessíveis a todos os grupos sociais de forma homogênea. Mais importante ainda é o controle sobre as mídias de difusão de conteúdos culturais, bem como sobre os meios de produção desses conteúdos. Fica evidente que os grupos sociais não detêm condições homogêneas de produção e reprodução da memória e da identidade.

Assim como Habermas (1983, p.67) indica que nenhuma identidade se constitui independentemente do confronto com outras identidades, Velho argumenta no mesmo sentido ao indicar que a identidade se constitui de forma intersubjetiva e que o projeto será um instrumento básico de negociação entre um sujeito social e os demais sujeitos. O projeto aparece, assim, como uma expressão do autoconhecimento e da autonomia do sujeito social no mundo. Uma vez que, para existir, precisa se confrontar com os demais sujeitos, o projeto é reelaborado e reorganizado no processo dessa permanente confrontação e, em função da transformação do projeto, a memória passa por permanente construção e reconstrução, dando novas significações à identidade (Velho, 2013, p.67). Pode-se concluir que, nas disputas políticas, o ataque à memória e às representações de identidade pode determinar o domínio de um sujeito social sobre o outro.

De toda forma, sendo o desenvolvimento uma propriedade de um sujeito coletivo, associa-se à identidade, à memória – que constituem esse sujeito – e ao projeto que se constitui a partir desse sujeito, que expressa sua perspectiva de desenvolvimento, no sentido de redefini-lo ao futuro. Aqui é preciso deixar claro que a constituição de um sujeito é condição necessária, mas não suficiente, para o êxito de um projeto, pois o êxito do projeto também depende da ideologia que, associada à identidade, articula os elementos do projeto: seus objetivos, seus discursos, suas formas de representação e tudo mais. Assim, o êxito do projeto depende de, por um lado, se a ideologia que embasa o projeto é capaz de expressar certa compreensão da realidade histórica que envolve o sujeito do projeto; e, por outro, o quanto essa ideologia

possibilita a criatividade do sujeito, no sentido de encontrar respostas necessárias para promover o desenvolvimento. Porém, a consistência da identidade pode se manter mesmo frente ao insucesso do projeto. Essa perspectiva coloca a cultura e a ideologia como elementos centrais para pensar o desenvolvimento, na medida em que diversos aspectos da dimensão cultural da vida social são fundamentais para o processo de articulação das ideologias às identidades sociais.

Patrimônio, memória, identidade e desenvolvimento

A relação do patrimônio cultural com o desenvolvimento se evidencia, então, a partir da compreensão de que o desenvolvimento se concretiza a partir de transformações estruturais na vida social, que não ocorrem espontaneamente. Não sendo espontâneas, essas transformações implicam na existência de um sujeito social, capaz de construir projetos que o conduzam ao desenvolvimento, a partir de uma identidade constituída com base na memória.

O patrimônio é formado por bens e manifestações que servem como suportes da memória social, bem como de referências de identidade coletiva. Ao cuidar da preservação do seu patrimônio, o sujeito político procura, portanto, preservar elementos que sirvam de base à constituição da sua memória e da sua identidade, enquanto sujeito coletivo, para que preserve a sua capacidade de se conceber e de realizar o seu próprio desenvolvimento.[3] O patrimônio cultural integra os sistemas simbólicos de uma cultura e contribui para a construção da memória e da identidade de uma cidade ou de um país. Por isso, constitui um fator para o fortalecimento dessa formação socioterritorial, enquanto sujeito coletivo capaz de promover seu próprio desenvolvimento.

3 Como já foi assinalado anteriormente, o patrimônio não é a única instituição responsável pela construção da memória e da identidade na sociedade contemporânea.

Woodward argumenta que são os sistemas simbólicos, que integram a cultura, que tornam possível a percepção sobre aquilo que somos historicamente. As representações de identidade, produzidas a partir dos sistemas simbólicos, estabelecem referências de identidades individuais e coletivas, e os sistemas simbólicos nos quais elas se baseiam fornecem possíveis respostas para questões como: "Quem sou eu? O que eu poderia ser? O que eu quero ser?" (Woodward, 2012, p.18). Nesse sentido, os processos de representação de identidade fornecem a base aos grupos sociais e formações socioterritoriais para formularem seus projetos de desenvolvimento.

Por sua capacidade de constituir no imaginário coletivo uma representação que expresse a memória e a identidade comuns aos diferentes grupos sociais, o patrimônio cultural pode se apresentar como um importante fortificante do vetor do desenvolvimento responsável pelo autocontrole das forças sociais, contribuindo para a coesão em torno de objetivos comuns e, também, para que os conflitos existentes entre grupos sociais não caminhem para a violência. A ausência de violência no equacionamento dos conflitos sociais é condição para o seu desenrolar em um ambiente de vida política democrática.

Os bens e manifestações que constituem o patrimônio cultural são, entre outros, elementos externos à consciência que contribuem para a formação e reprodução dos conteúdos da memória e da identidade dos sujeitos coletivos. Halbwachs (2006) indica a relevância do ambiente externo para a memória, mostrando como esse ambiente externo tem poder de reativar lembranças, quando a memória entra em contato com ele. A manutenção da memória depende de suportes externos que reativem as lembranças. Da mesma forma, a identidade precisa de referências externas materiais, como ritos, hinos, bandeiras, vestimentas, o patrimônio cultural, e outras, para se afirmar na consciência.

Porém, para que o patrimônio sirva à construção das memórias e identidades sociais e, assim, ao desenvolvimento, duas

condições se fazem necessárias: primeiro, os objetos e práticas que formam o patrimônio devem se constituir de representações dos mais diferentes grupos que integram uma formação socioterritorial; segundo, deve haver uma constante apropriação cultural dos bens e das práticas, que constituem o patrimônio, por todos os grupos sociais que integram a formação socioterritorial. Os processos de apropriação cultural devem ser, portanto, priorizados frente às demais formas de apropriação, como a apropriação turística, por exemplo.

Referências bibliográficas:

Bourdieu, Pierre. 2007. *O poder simbólico*. (10ªEd.) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bourdieu, Pierre. *2013. A distinção: crítica social do julgamento*. (2ªEd.) Porto Alegre, RS: Zouk.

Cury, Isabelle. 2000. *Cartas patrimoniais*. 2 ed. – Rio de Janeiro: IPHAN.

Fonseca, Maria Cecília Londres. 1996. "Da modernização à participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80". In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*. Número 24. Rio de Janeiro: Ed. IPHAN/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Furtado, Celso. 1984. *Cultura e Desenvolvimento em época de crise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gramsci, Antonio. 1982. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Habermas, Jürgen. 1983. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense.

Halbwachs, Maurice. 2006. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.

Harvey, David. 2014. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins.

Laraia, Roque de Barros. 1986. *Cultura, um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar.

Le Goff, Jacques. 1996. *História e memória*. Campinas, SP: Editora UNICAMP.

Lévy, Pierre. 2015. *A inteligência coletiva*. São Paulo: Folha de São Paulo.

Piketty, Thomas. 2020. *Capital e ideologia*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

Sen, Amartya Kumar. 2000. *Desenvolvimento como liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras.

Souza, Marcelo Lopes. 2013. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

Velho, Gilberto. 2013. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar. (organizadores: Hermano Viana, Karina Kuschnir, Celso Castro)

Woodward, Kathryn. *2012*. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual". In: Silva, Tomaz Tadeu da (org); Hall, Stuart; Woodward, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis, RJ: Vozes.

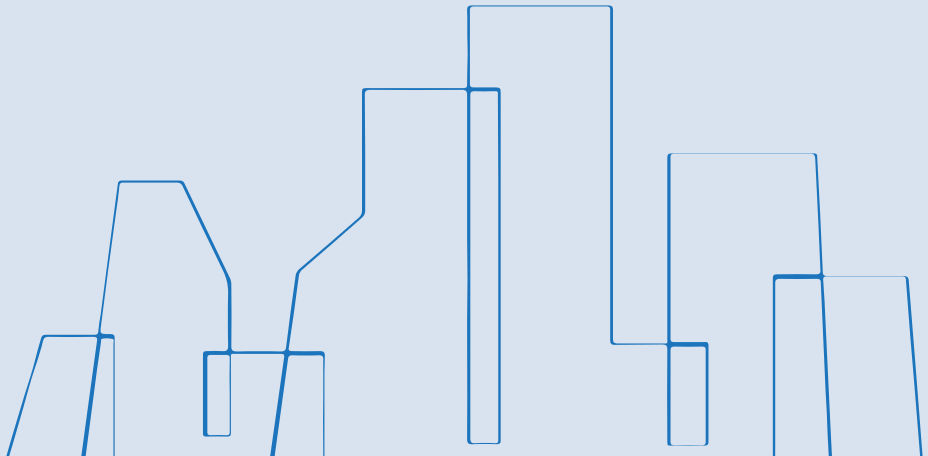
Wallerstein, Immanuel. 2001. *Capitalismo histórico e civilização capitalista*. Rio de Janeiro: Contraponto.

White, Leslie A. 2009. *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

18

OS TEATROS DA PRAÇA COSTA PEREIRA: A MODERNIZAÇÃO DA CIDADE DE VITÓRIA NA 1ª REPÚBLICA

Nelson Pôrto Ribeiro.



Introdução

Vitória chega ao final do século XIX com a sua configuração colonial: não apenas os limites urbanos eram praticamente os mesmos, como inexistiam na urbe espaços públicos na acepção que esses termos tomam a partir do moderno urbanismo: a praça e o parque, o estádio esportivo assim como teatros, cinemas e cafés.

Apenas os governos Moniz Freire e Jerônimo Monteiro – período que vai de 1892 a 1912 intercalado por outros governos - vão intervir no sentido de transformar o antigo burgo da colônia numa cidade republicana e cosmopolita: prédios para as novas instituições do novo regime vão ser construídos ou reformados; o abastecimento de água, esgotos e energia enfim vai ser implementado; vias vão sofrer novo arruamento e ganhar pavimentação; praças e parques públicos vão ser construídos assim como locais de diversão e cultura surgirão; teatros, cinemas, clubes e cafés.

Entre a primeira administração Moniz Freire e o final da administração de Jerônimo Monteiro, 20 anos se passaram, mas estas administrações ficaram como sendo o período em que as grandes obras de modernização da Capital capixaba foram elaboradas e executadas. Monteiro acabou recebendo a maior parte das glórias, já que as modificações só foram executadas no seu governo, mas, injustamente, já que grande parte dos projetos é anterior e de responsabilidade da visão precursora de seu antecessor, Moniz Freire, incluindo neste visionarismo a contratação do a época apenas promissores engenheiros Saturnino de Brito e Felinto Santoro, o primeiro encarregado da elaboração do Projeto do Novo Arrabalde e o segundo dos Melhoramentos da Capital.

O primeiro desses governantes, foi advogado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, além de ter sido editor, fundador de jornal, maçom, abolicionista e republicano, foi, o mais eminente positivista capixaba, propagandeando suas ideias através da imprensa local onde era o editor do periódico Província do Espírito Santo posteriormente Estado do Espírito Santo. Foi

também um dos principais articuladores da Constituição do Estado promulgada no governo de Afonso Claudio - outro discípulo, segundo Lins – a qual foi duramente criticada pelo seu caráter positivista por um jornal conservador como o Comercio do Espírito Santo (Ribeiro. 2021. p.88)

Já Jerônimo Monteiro, embora tivesse um perfil mais conservador pois era de uma família da oligarquia do Sul do Espírito Santo que se apodera do poder com a sua ascensão e o declínio do grupo de Freire, estudou também advocacia e no período em que esteve no governo (1908-12), seu irmão Jerônimo, foi o Bispo da nova diocese do Espírito Santo criada em 1895. Apesar dos vínculos com os latifundiários e a igreja, Jerônimo fez um governo progressista e implementou os principais projetos de Freire, mas não apenas, pois foi além.

Assim, na passagem do XIX para o XX a cidade colonial vai se transfigurar em cidade republicana; prédios para as novas instituições do novo regime vão ser construídos ou reformados, o abastecimento de água, esgotos e energia enfim vai ser implementado, vias vão sofrer novo arruamento e vão ser pavimentadas, parques públicos vão ser construídos assim como locais de diversão e cultura surgirão: teatros, cinemas, clubes e cafés.

A cidade que sucedeu a vila colonial vai ser dominada pelo laico, pelo espaço público nos seus sentidos político, pedagógico e lúdico. A dessacralização do espaço da cidade virá acompanhada de uma maior diversidade nas funções das edificações e dos espaços públicos que se expressam através de novas instituições públicas e privadas.

Essa sociabilidade da cidade republicana era algo completamente desconhecida pela cidade colonial e os parques públicos, até então inexistentes – com exceção do pequeno Jardim Municipal - serão projetados dentro do contexto do paisagismo romântico que era o que vigorava nos modelos importados da capital da República, assim como vão gerar no seu entorno espaços culturais como cafés, clubes sociais, cinemas e teatros.

A construção em 1896 do Teatro Melpomene na Praça Costa Pereira, vai marcar definitivamente a região, que até então era unicamente voltada ao culto de N. Sra. da Conceição – culto importante na vida religiosa da cidade colonial. Na década de 20 do século seguinte esta nova vocação é consagrada, a Praça é reurbanizada, o Teatro de Pau depois de um início de incendio em 1923 é demolido e na mesma praça é construído o Teatro Carlos Gomes em 1926 e seis anos depois, o não menos imponente Teatro Glória.

O propósito deste capítulo é o de estudar o papel destes estabelecimentos teatrais na modernização da cidade de Vitória, na sua passagem de um burgo colonial para uma capital provincial tendo como modelo a capital da República.

A praça Costa Pereira e o teatro Melpomene.

A 'cidade baixa' de Vitória - na região litorânea dos trapiches e dos pequenos cais – era dominada sob o ponto de vista do sagrado pela pequena Igreja de N. Sra. da Conceição da Prainha, localizada entre o Largo de mesmo nome e um saco ou pequena enseada, provavelmente um manguezal infecto que devia ser tomado pelas águas quando da maré cheia.

A igreja foi construída em 1755 (Daemon. 2010. p. 219) e na conhecida Planta da Vila da Victoria levantada em 1767 e atribuída a José António Caldas ela já aparece individuada. Nave e capela-mor com sacristia numa das laterais.

A paróquia teve grande presença na vida social e religiosa da cidade durante o século XVIII e seguinte, e as festas da santa, comemoradas a oito de dezembro, eram preparadas cuidadosamente como se veem pelos proclamas impressos nos jornais coevos ainda no final do século XIX e que descrevem estas festas como iniciando no dia anterior com celebração de Vésperas, prosseguindo na manhã do evento com missa solene seguida de procissão e finalizando a noite com *Te Deum Laudamus* seguido de fogos de artifício (Estado do Espirito Santo. 30.11.1893. p. 03).

Em épocas críticas em que a cidade era tomada por epidemias, como no ano de 1895 quando grassou a varíola, os rituais sagrados de exorcização da doença passavam pela devoção da Santa através de "missa de penitência e procissão" e posteriormente de missa de júbilo pela "extinção da epidemia" (Estado do Esprito Santo. 12.04.1896. p. 02).

A devoção da Sra. da Conceição foi suficientemente concorrida pela população local para que se tivessem recursos necessários que fizeram com que o seu templo fosse completamente reformado no início da década de 1890 (Estado do Espirito Santo. 30.04.1890. p. 03), poucos anos antes da sua desapropriação e demolição.

Ora, o que se passou neste curto lapso de tempo para que uma devoção religiosa tradicional e numerosa, com presença significativa na comunidade capixaba, com um templo recém-reformado, se submetesse aos caprichos de uma reformulação urbana e se deixasse praticamente extinguir através de um processo que culminou com a demolição da edificação e a realocação em outro templo da imagem da santa cultuada?

Apesar do aterramento parcial do largo desde 1818, é apenas no início da década de 90 que um 'projeto' deliberado de urbanização e aformoseamento da região toma corpo executado pela Diretoria de Obras e Empreendimentos do Governo provincial, diretoria essa encabeçada pelo Engenheiro de origem italiana Filinto Santoro que em 1895 coroa este processo com a construção no local da Prainha, de um Teatro (Ribeiro. 2019. p.240).

Desde 1871 a sociedade capixaba aspira à construção de um teatro já que a cidade não possuía nenhum, quando de uma forma mais efetiva age para tanto o tenente do imperial corpo de engenheiros Manoel Feliciano Moniz Freire, diretor da então constituída Sociedade dramática Melpomene, que adquiriu o domínio útil de um terreno de marinhas no 'largo da igrejinha da Conceição' para a edificação de um teatro (Ribeiro. 2019. p.117). Mesmo após a morte do engenheiro no ano seguinte, as aspirações sociais

insistem através da mencionada Sociedade que na década de 80 mantinha um 'teatrinho' em atividade (O Espirito Santense. 10.07.1887. p. 3), provavelmente em alguma residencia alugada. Ora, esse engenheiro militar que liderou o processo foi o pai do Presidente Moniz Freire, que, 20 anos depois, efetivou a antiga aspiração social, provavelmente no mesmo terreno adquirido 20 anos antes pelo seu progenitor e denominou-o com o mesmo nome da Sociedade Dramática.

O Teatro Melpomene ou Teatro de Pau – já que foi construído em 1895 primordialmente em madeira de pinho de riga – tinha projeto e execução do Engenheiro Felinto Santoro, diretor da mencionada repartição, e a sua decoração interna teve a participação de distintos artistas e artesãos, caracterizando o início da formação de uma categoria de profissionais que vai ser importante para o estabelecimento de uma nova sociabilidade na 1ª República capixaba, assentada numa arquitetura com espaços residenciais específicos planejados e decorados para o bem receber; tal como o fumoir; a sala de música; a varanda; o jardim romântico etc... Entre os aprendizes do imigrante italiano, mestre Espiridione Astolfoni, responsável pela decoração interna do Teatro, estava um jovem de não mais de 13 anos, de nome André Carloni (Derenzi. 1974), que teve, posteriormente, importante papel na História da Arquitetura capixaba.

O Melpomene vem colmatar uma imensa lacuna na vida cultural da cidade, que até então não possuía um espaço específico para as artes dramáticas ou mesmo as cinematográficas. Vitória teve um cinematógrafo instalado no Eden Parque desde 1907, mas o espaço devia ser inadequado. Quase em seguida, em 1909, instalou-se a franquia Pathé no Melpomene, com a aquisição de uma "esplêndida máquina" (Diário da Manhã. 11.08.1909. p.3) e com funcionamento três vezes por semana com filmes que vinham do Rio de Janeiro por navio. Às vezes a mesma fita era divulgada na imprensa local com nome diverso, ludibriando o público capixaba, sempre carente de opções.

Neste processo de urbanização que a Praça sofreu, os fundos da Rua Costa Pereira até então eram identificados como sendo "a praia mais insalubre da capital". Em 1890 obras de drenagem e saneamento iniciam no agora já denominado Largo Costa Pereira seguido do plantio de árvores, da instalação de um 'kioske' e da reparação de um chafariz na então já denominada Praça Costa Pereira (Estado do Espírito Santo. 22.01.1890).

É evidente que nessas obras de melhoramento existe embutido um projeto de laicização da região a qual mesmo antes da demolição da igreja já tem o seu nome alterado de Largo da Conceição para Praça Costa Pereira - presidente da Província no período de 1861-63 - instituindo na antiga cidade colonial a prática do século XIX de retirar a nomenclatura sacra dos locais urbanos substituindo-a por uma nomenclatura civil, homenageando personalidades públicas e históricas, e não apenas, pois a transformação do Largo em Praça também é uma modernização do espaço já que o Largo pressupõe um espaço urbano de características medievais em que o encontro 'casual' entre duas ou mais ruas é apropriado sem regulação pela população, enquanto a Praça pressupõe projeto e desígnio assim como uma 'moderna' proposta de ocupação do espaço público.

Mas o golpe final na sacralidade desta região vem com o projeto da mesma Diretoria de Obras, de construção no local de um Teatro, o primeiro lugar público deste tipo de diversão na cidade de Vitória, e sintomaticamente, na mesma semana em que o Teatro Melpomene é concluído e o seu sistema de iluminação elétrica inaugurado - o primeiro da cidade – o processo de desapropriação da igreja visando a sua demolição para alargamento da Praça é assinado pelo presidente da Província , como se as luzes, literalmente, estivessem expulsando o obscurantismo religioso.

Pressionado pela população católica local que vê a demolição da sua igreja como uma capitulação, Monsenhor Pedrinha, Arcipreste da capital, justifica-se através de carta publicada nos periódicos da época argumentando que "tendo conhecimento a

Santa Sé da edificação de um teatro muito junto à capela, tornando-a de tudo impropria para as funções do culto católico, aceitou a proposta do governo – alienando-a mediante indenização" (Estado do Espirito Santo. 14.07.1897. p.1). O confronto aqui é sensivelmente sentido como o de um espaço profano que se instalando, conspurca toda e qualquer possibilidade do ritual sagrado, tornando a região mesma 'impropria para o culto católico'. A demolição quase que imediata da igreja para ampliação da praça (provavelmente no final de 1896) com a remoção da imagem da santa para a igreja do Rosário seguida da extinção da Devoção por ato do Arcipreste é o golpe final em práticas religiosas que marcaram sensivelmente este espaço da cidade colonial. A partir de então o sagrado restringe-se à cidade alta.

O processo de laicização da região aprimora-se, contudo, na década de 20 do novo século, após o princípio de incendio do Teatro Melpomene em 1924 e que acabou obrigando a sua demolição que foi acompanhada pela reurbanização da Praça com a implantação de um projeto de jardim paisagístico assim como com a construção de um novo teatro em estilo eclético confirmando a nova vocação da região como o local de diversões mundanas e teatrais da cidade, vocação essa instituída pelos engenheiros provinciais do século XIX, e reafirmada 20 anos depois com a construção de dois importantes Teatros.

A construção do teatro Carlos Gomes.

A construção de um novo Teatro na agora urbanizada praça acontece dentro de um contexto típico do desenvolvimento cultural e artístico da sociedade capixaba da Belle Époque. A construção dos parques públicos de paisagismo romântico entorno dos quais desenvolveu-se uma nova sociabilidade, que tinha como paradigma aquela que acontecia na capital da nova República: a vida cultural dos cafés, clubs, cinemas e teatros.

Em Vitória, desde 1908, com a reformulação do Largo colonial de Pedro Afonso em Praça João Clímaco, em frente ao Colégio

dos Jesuítas, introduz-se o jardim romântico com caramanchão, coreto e rocailles. Espaço imediatamente apropriado pela elite local para o corso e o footing, prática mundana que a sociedade capixaba experimenta pela primeira vez e que consistia simplesmente em desfilar pelo espaço publico de carro ou a pé.

Mas o grande parque público da 1ª República vai ser construído em 1912 num local novo, recentemente conquistado aos baixios de um manguezal através de aterros, drenagens e pavimentações, toda uma região onde a elite da época vai se instalar nas suas residências ecléticas apalacetadas e que afloram em torno de um parque de 24 mil m² de paisagismo romântico, o Parque Moscoso, projetado por Paulo Motta, o profissional autodidata que vai se firmar na Vitória da Belle Époque como o 'paisagista oficial' da cidade.

É no contexto do surgimento desses jardins paisagísticos que podemos falar na reformulação que a Praça recebeu na década de 20 com participação do mesmo paisagista e a partir da qual, podemos dizer, torna-se o centro da vida cultural capixaba.

Apesar da denominação de Praça Costa Pereira ser identificada na imprensa coeva desde a década de 1890, é apenas na década de 1920 que o antigo largo colonial vai sofrer demolições para se obter a conformação regular que a Praça ganhou e que mantém até os nossos dias. Levantamento cartografico de 1917 da cidade mostra que desde essa época ao menos, existia a intenção de através de demolições, se obter um espaço maior para uma praça de paisagismo romântico no qual um novo teatro seria construído no centro desta, o curioso é que por esse levantamento, a praça a ser construída ocuparia o espaço em que já estava o Melpomene sugerindo que o mesmo seria demolido. No entanto a demolição de casario para a abertura da Praça na configuração que se encontra hoje só vai acontecer em 1924.

> O verdadeiro construtor da Praça Costa Pereira foi o engenheiro Moacir Avidos, secretário da Agricultura, Viação e Obras e diretor dos Serviços de Melhoramentos da

> Capital, no governo de seu ilustre pai, Florentino Avidos (1924-28), igualmente engenheiro (...) O ajardinamento e arborização foram projetados e executados por Paulo Motta (Derenzi. 2019. p.86).

O Teatro de Pau, depois de um início de incendio em 1923, foi demolido e na mesma praça foi construído, a partir de 1924, o Teatro Carlos Gomes. Do Relatório anual do governo de Florentino Avido retiramos:

> Competia ao governo, em face dos compromissos assumidos com a prefeitura, fazer um edifício para este fim (novo Teatro); mas, atendendo ao grande dispêndio que tal obra exigiria, preferi obter da Prefeitura a dispensa deste compromisso em troca de outros favores que lhe fiz e auxiliar a iniciativa particular, que, para isso, se mostrou solícita. A Prefeitura concedeu isenção de imposto predial e o governo doou o terreno necessário para a edificação do Teatro auxiliando a construção com um empréstimo (...) ao concessionário, Sr. André Carloni, que levou a efeito a obra iniciada, de modo a dotar a cidade de um teatro moderno, maior que o antigo Melpomene. A construção é de cimento armado e foi feita em condições de solidez e segurança, com os requisitos exigidos para o fim a que se destina (Avidos. 1928. p.295).

Através de uma parceria público-privada com o arquiteto André Carloni – o mesmo que tinha começado sua vida profissional na decoração do Teatro Melpomene 30 anos atrás, e que nesse ínterim, tinha se transformado em importante construtor e empresário capixaba, provavelmente o de maior expressão nas décadas de 10 e 20 com as construções do palácio Domingos Martins para a Assembleia estadual, os edifícios da Santa Casa de Misericórdia e várias residências para a elite local. Tal como Motta, Carloni era um autodidata, nas grandes obras em geral executava o projeto - como na Santa Casa, onde o projeto do pavilhão

principal era do arquiteto paulista Ramos de Azevedo - mas no caso do Carlos Gomes, projeto eivado de neoclacissismo (Figura 1) que revela erudição e conhecimento, os registros só mencionam o seu nome.

Em seguida, o próprio Carloni explorava o Teatro através da sua recém-fundada empresa, intitulada S.A. Trianon, que explorava a 'indústria de bar, restaurante, diversões públicas' (Diário da Manhã. 02.03.1926. p.4).

Tal como o Melpomene, o Carlos Gomes era um espaço flexível onde os espetáculos de teatro, música e sessões de cinema aconteciam. Essa vai ser uma característica das casas de espetáculo da 1ª República Capixaba.

Figura 18.1. A Praça Costa Pereira e o Teatro Carlos Gomes. Anônimo. c. 1925. Acervo do CAR-UFES.

A construção do teatro Glória.

A construção do Glória é a confirmação de que um empreendimento cultural de grande monta, totalmente financiado pela iniciativa privada, é possível dentro do contexto do final da 1ª República capixaba. Ela acontece na mesma praça, seis anos após a inauguração do Carlos Gomes. É também a confirmação desta praça como o centro cultural da cidade, ficando o Parque Moscoso destinado a centro de lazer e a Praça João Clímaco como ágora político.

A empreiteira do Glória era a Companhia Brasileira Melhoramentos e Construções, empreiteira do Rio de Janeiro que ainda tinha ao seu encargo, na mesma época, a construção dos armazéns do Porto de Vitória (Diário da Manhã. 18.08.1927. p.18).

O Teatro pertencia à firma Santos e Cia e foi "construído sob desenho e direção dos mesmos abalizados profissionais que construíram no Rio de Janeiro o belo edifício do Odeon. [..] todo em cimento armado obedecendo as linhas da arquitetura moderna" (Diario da Manhã. 29.10.1931. p.1).

O arquiteto do Odeon - construído poucos anos antes (1924-26) - de acordo com Werneck Lima (2000), foi o engenheiro alemão Ricardo Wriedt. O Glória, inaugurado em janeiro de 1932 (Diario da Manhã. 21.01.1932. p.1) introduziu em Vitória o protomodernismo do estilo art decô (Figura 02), e as suas instalações eram magníficas de acordo com a imprensa local da época, garantindo à cidade um centro cultural do mesmo nível, se não superior, ao das grandes capitais do país.

Figura 18.2. Teatro Glória. c. 1932. Anônimo. Acervo particular.

Conclusão

A implantação desses espaços públicos-privados criou para a cidade de Vitória uma nova sociabilidade desconhecida até então.

As diversões – fora das comemorações religiosas como quermesses e procissões – eram tão restritas na Vitória do século XIX que em 1854 o periódico O Correio da Victoria felicitava o administrador municipal pela reforma da Ponte do Campinho a partir da qual se nota um movimento – certamente inusitado para a sociedade coeva – de uma fruição pelo espaço aberto que envolvia estética e bem estar provocado pela paisagem e pela ambiência: "A ponte nova do Campinho tem nestas últimas noites de luar sido frequentada por imensas famílias, que ali vão gozar do fresco, e de agradáveis companhias".

Ora, este cenário modifica-se completamente com o advento da República e com as primeiras obras efetivas de reurbanização da cidade e de instalação de equipamentos públicos de diversão e

cultura. A vida cultural da cidade da 1ª República é irreconhecível quando comparada à do período anterior.

A construção dos Teatros da Praça Costa Pereira introduziram Vitória na cultura da Belle époque: conjuntamente com estes espaços de cultura, a cidade foi presenteada com locais voltados para o consumo, a convivência, a cultura e o habitar que foram construídos no entorno do jardim romântico, tornando-o, a partir da década de 20 o coração do centro da cidade, posição que mantém até os dias de hoje, em especial a partir da revitalização dos dois teatros: o Carlos Gomes foi vendido ao Governo do Estado em 1933 e depois de um período arrendado a particulares, no presente integra o circuito cultural da Secretaria de Cultura do Estado do ES e desde 2020 está fechado para restauro e reabilitação. O Glória, depois de um longo período de decadência foi adquirido pelo sistema Sesc que depois de uma restauração das fachadas e uma revitalização dos seus espaços interiores, inaugurou em 2014 o Centro Cultural SESC Glória.

Referências Bibliográficas.

Daemon, Basílio de Carvalho. 2010. 2ª edição. *Província do Espírito Santo:* sua descoberta, história cronológica, sinopse e estatística. Vitória: Secretaria de Estado de Cultura.

Derenzi, Luiz Serafim. 1974. *Os Italianos no Estado do Espírito Santo*. Vitória: Editora Artenova.

Derenzi, Luiz Serafim. 2019. 3ª edição. *Biografia de uma ilha*. 3ª edição. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura.

Diário da Manhã. Vitória (periódico).

Espirito Santense, O. Vitória (periódico).

Estado do Espirito Santo. Vitória (periódico).

Lima, Evelyn F. Werneck. 2000. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação das praças Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

Novaes, Henrique (org). 1917. *Vitoria*. Plano Geral da Cidade organizado pela Prefeitura Municipal. Manuscrito.

Ribeiro, Nelson Pôrto. 2019. *Dicionário de engenheiros e construtores atuantes na Capitania e na Província do Espírito Santo*. Vitória: EDUFES.

Ribeiro, Nelson Pôrto. 2021. "A engenharia, o positivismo e a imprensa no Espírito Santo do século XIX". *Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*, Ano V. N° 9: 83-96.

Architecture and artistic practices allow an infinity of interrelationships, especially from the beginning of the 20th century, when different theater groups experienced another type of theatricality, and in the 21st century, when the "found spaces" for performance emerged in every country. From public spaces to unusual landscapes, from disused buildings of different typologies to churches and hospitals, the concept of site-specific works has expanded lately. The chapters in this book discuss architecture from modern and contemporary historiographical studies on theatre architecture to the creations of well known architects and scenographers, and to current practices that involve performance and cultural heritage. Cultural heritage in the 21st century has raised numerous criticisms and complex concepts. How is it possible to give life back to old patrimonies and, at the same time, recover the competence to produce new patrimonies for future generations? One of the challenges, in the case of built assets, is to promote reuse without causing gentrification and spectacularization, especially when it comes to cultural use. The discussions presented here, many of which are related to theatrical use, allow some conclusions. Through essays grounded in theoretical concepts, but also from reflections that arise from practices, the book demonstrates how it is possible to articulate the three thematic axes: architecture, artistic practices, and cultural heritage.

A arquitetura e as práticas artísticas permitem uma infinidade de inter-relações, em especial a partir do início do século XX, quando diferentes grupos teatrais experimentaram marcas de outro tipo de teatralidade e, certamente, no século XXI, quando se multiplicaram os "espaços encontrados" para a performance. Dos espaços públicos às paisagens inusitadas, das edificações desativadas de diferentes tipologias às igrejas e hospitais, entre outras, o conceito de obras site-specific alargou-se recentemente. Os capítulos deste livro discutem a arquitetura desde os estudos historiográficos modernos e contemporâneos sobre a arquitetura teatral, às criações de arquitetos e cenógrafos e às muitas práticas contemporâneas que envolvem a performance e o patrimônio cultural. Sabe-se que a questão do patrimônio cultural no século XXI tem suscitado inúmeras críticas e conceitos complexos. Como é possível devolver vida aos patrimônios antigos e, ao mesmo tempo, recuperar a competência de produzir novos patrimônios para as gerações futuras? Um dos desafios, no caso dos bens edificados, é promover o reuso sem causar a gentrificação e a espetacularização, em especial quando se trata de um uso cultural. As discussões aqui apresentadas, muitas das quais ligadas ao uso teatral, permitem algumas conclusões. Por meio de ensaios decorrentes de conceitos teóricos, mas também de reflexões que espelham a práticas, o livro demonstra, como é possível articular os três eixos temáticos: arquitetura, práticas artísticas e patrimônio cultural.

loope EDITORA

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

ISBN 978-65-89587-53-8
9 786589 587538